

“Ricorda e Splendi”

Catalogo delle opere d'arte
dell'Università degli Studi di Trieste

Massimo De Grassi

Volume pubblicato con il finanziamento della



Ringraziamenti

un ringraziamento particolare per aver creduto in questo progetto al Prof. Francesco Peroni e alla Prof.ssa Emanuela Montagnari Kokelj, rispettivamente Rettore e responsabile del Sistema Museale dell'Università degli Studi di Trieste al momento dell'approvazione del progetto stesso

un grazie agli amici e allievi che hanno partecipato alla schedatura delle opere: Claudia Crosera, Lalla Pilar Guenda Gallonetto, Matteo Gardonio, Maria Beatrice Giorio, Maurizio Lorber, Beatrice Malusà, Eliana Mogorovich, Lorenzo Nuovo, Caterina Ratzenbeck, Amanda Russo

un grazie inoltre a Diana Barillari, Sonia Bertorelle, Giovanni Panjek, Edino Valcovich, al personale dell'Ufficio Economato, a tutti coloro che hanno favorito la ricognizione e il reperimento delle opere e al personale dell'EUT

Impaginazione
Gabriella Clabot
Verena Papagno

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2014.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

E-ISBN 978-88-8303-574-6

EUT – Edizioni Università di Trieste
Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Sommario

	Massimo De Grassi
5	“Ricorda e Splendi”
27	Tavole a colori
77	I ritratti dei Rettori
91	Schede delle opere
215	Bibliografia



“Ricorda e Splendi”

“Ricorda e splendi” è il motto che campeggiava sul sigillo dell’Università degli Studi di Trieste che l’allora rettore Angelo Ermanno Cammarata aveva fatto realizzare nel 1950 a Tranquillo Marangoni. Si trattava di un voluto richiamo all’iscrizione che era stata apposta sul basamento del Faro della Vittoria “Splendi e ricorda i caduti sul mare” e, nelle parole dello stesso rettore, non era “una semplice ripetizione di una vecchia allegoria con cui si paragonava un ateneo ad un faro, ma un augurio e, insieme, un monito perenne. Nel motto, il collegamento della nuova all’antica storia di Trieste simboleggia il dovere per l’Università di conservare il patrimonio ultramillenario di cultura affidatole e di arricchirlo con lo splendore di nuove conquiste nel campo del sapere”¹; anche, si aggiungerà, attraverso il non piccolo patrimonio artistico accumulato in novant’anni di vita dell’istituzione. “Ricorda” quindi la storia di questo patrimonio e “splendi” attraverso il suo studio e, se possibile, il suo fattivo incremento gettando uno sguardo sulla realtà artistica contemporanea.

Ricordare significa inevitabilmente compiere un percorso attraverso la storia dell’ateneo e dei personaggi che ne hanno costruito le vicende, visto che uno dei nuclei più significativi della collezione è costituito da opere celebrative e ritratti di uomini illustri. Primo tra tutti il busto in marmo con il *Ritratto di Pasquale Revoltella* realizzato da Pietro Magni dopo il 1859 e che si può considerare come la prima opera d’arte delle collezioni universitarie². Con tutta probabilità era stato commissionato allo scultore milanese per essere destinato alla Scuola commerciale che Revoltella intendeva far sorgere a Trieste e che vedrà la luce solo dopo la sua morte³. Il busto, replica autografa del ritratto ufficiale dell’imprenditore⁴, diverrà poi un arredo imprescindibile per la sede istituzionale della citata scuola e quindi del primo nucleo dell’ateneo. Il ritratto campeggia infatti nelle foto della fine degli anni venti dello studio del primo rettore (foto 1), Giulio Morpurgo, nell’allora sede dell’ateneo in palazzo Dubbane, al civico 7 di quella che diventerà via dell’Università. Negli anni cinquanta, al momento della costruzione della nuova cittadella universitaria, il busto verrà traslato nella nuova Facoltà di Economia e Commercio, dove tutt’ora è conservato.

Un destino non dissimile avrà un’altra opera celebrativa, questa volta la testa in bronzo di Fabio Filzi⁵, studente di Economia presso l’Ateneo triestino e sottotenente volontario degli alpini durante la prima guerra mondiale, venne impiccato a Trento insieme a Cesare Battisti per aver cospirato contro il governo austriaco. In epoca fascista i contorni della sua vicenda diverranno uno dei simboli dell’irredentismo italiano più utilizzati, non stupisce quindi che l’Ateneo triestino, nel quadro di una sua progressiva fascistizzazione messa in atto a partire dalla metà degli anni Trenta, dedicatesse alla memoria del giovane studente un ricordo monumentale

nell’allora aula magna, collocata in palazzo Dubbane in via dell’Università 7. In quello stesso ‘34 Filzi era stato insignito dall’ateneo giuliano anche della laurea *ad memoriam* in Economia insieme a Emo Tarabocchia, anch’esso caduto durante la grande guerra. Attualmente la scultura, essendo stato dismesso il palazzo, è conservata presso il rettorato.

Le vicende del magnifico busto marmoreo di Carlo Brunner sono invece del tutto diverse: la scultura infatti, firmata da Giovanni Mayer e datata 1910⁶, non è stata commissionata dall’ateneo ma vi è giunta con l’acquisizione dell’edificio di via Manzoni 16, che ospita la sezione di Morfologia umana e biomolecolare del dipartimento di scienze della vita dell’ateneo. Un tempo la palazzina era sede della Clinica della società degli amici dell’infanzia intitolata proprio a Carlo Brunner, uno dei fondatori dell’istituzione.

Non dissimili le circostanze dell’acquisizione di un bronzo di Marcello Mascherini, uno degli artisti più presenti nelle collezioni dell’Università di Trieste: si trattava di un colossale gruppo di *Dedalo e Icaro*⁷, pensato e collocato sull’estremo angolo destro del complesso edilizio di piazzale Valmaura 9, inaugurato nel 1964, in origine destinato alla formazione professionale dei giovani e oggi sede del polo didattico di Medicina. Un’opera che allo stato attuale è praticamente invisibile, occultata com’è dalla crescita incontrollata della vegetazione.

Un importante incremento delle collezioni avverrà grazie alla donazione in favore della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Trieste del *Busto di Italo Svevo*, realizzato da Ruggero Rovani in gesso nel 1927 e in seguito fuso in bronzo. Rimasta in casa Svevo sino al 1943, la scultura tornò nelle mani del suo autore e agli inizi degli anni cinquanta il Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste lanciò una pubblica sottoscrizione per offrire a quell’immagine, particolarmente apprezzata dallo stesso Svevo, una collocazione degna della notorietà del suo effigiato. Grazie alle generose elargizioni pervenute alla segreteria del CCA nel corso del 1954, l’ente potrà così donare il ritratto con una solenne cerimonia avvenuta il 18 dicembre 1954 nell’Aula Magna di Palazzo Dubbane, in via dell’Università 7. Il degrado di quello storico edificio, prima sede ufficiale dell’ateneo triestino, obbligò alla fine del secolo a un repentino trasferimento dell’opera, accolta nell’ufficio personale del Magnifico Rettore. Nel 2006 il busto che ha quindi fatto ritorno all’istituzione alla quale era stato donato nel 1954 e ha potuto godere di uno spazio appositamente pensato in suo onore nella sala atti “Arduino Agnelli” della sede di Androna campo Marzio, che accoglie le discussioni e le proclamazioni di tesi di laurea, e dove l’immagine del grande letterato può continuare a essere “guida ed esempio” anche per le generazioni a venire.

In questi termini si possono ricordare altri ritratti di personaggi illustri: è il caso della testa in bronzo di Scipio Slataper⁸, la cui redazione era stata affidata dagli eredi del letterato alla scultrice giuliana Sylva Bernt e che il 26 giugno del 1965 era stata donata all’Università di Trieste, dove sarà collocata nell’Aula Magna dell’edificio centrale su di un ricercato basamento progettato da Umberto Nordio, a fianco dello scranno destinato a ospitare i membri del senato accademico. Un dono accolto con entusiasmo dall’allora rettore Agostino Origone, che nel suo discorso aveva rimarcato come il poeta fosse stato “uno di quelli che vollero l’Università sul

1 Discorso di Angelo Ermanno Cammarata del 4 novembre 1950, citato in *L’Università di Trieste. Settant’anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 24.

2 Sul busto si veda la scheda n. 49.

3 Una struttura che idealmente costituisce il primo nucleo di quella che alcuni decenni più tardi diventerà la Regia Università degli Studi Economici e Commerciali di Trieste: cfr. G. Cervani, *Pasquale Revoltella, il ‘fondatore’*, in *L’Università di Trieste. Settant’anni ... cit.*, pp. 55-64.

4 La prima redazione si conserva al Civico Museo Revoltella di Trieste: cfr. M. De Grassi, *Committenti di Pietro Magni a Trieste, “Arte in Friuli Arte a Trieste”*, 20, 2000, pp. 166-168.

5 Sull’opera si veda la scheda n. 8.

6 Sul busto si veda la scheda n. 56.

7 Cfr. scheda 55.

8 Cfr. scheda 6.



1 Il Rettore Giulio Morpurgo nel suo studio con il busto di Pasquale Revoltella, 1927

serio, e non di coloro che ritenevano la si dovesse richiedere e non mai ottenere: e i suoi scritti giornalistici, a Trieste ed in Italia, furono tra i più elevati e più seri, ed anche più duri⁹.

Un altro busto d'occasione, l'unico dedicato a un docente, raffigura il matematico Ugo Morin, primo preside della Facoltà di Scienze dell'Università di Trieste, realizzato per iniziativa della Facoltà stessa poco dopo la sua morte nel 1968 ad opera di Teodoro Russo e oggi collocato nell'aula dedicata allo stesso Morin al terzo piano dell'edificio H2.

I ritratti dei Rettori

Un nucleo collezionistico a parte è costituito dalla serie dei quattordici ritratti di rettori dell'Università di Trieste, sei dei quali di mano del triestino Edgardo Sambo, definito «peintre en titre de l'Université» da Luigi Coletti, primo docente di storia dell'arte dell'ateneo¹⁰. La serie era cominciata con Alberto Asquini che, dopo essere stato direttore dell'Istituto di Studi Commerciali "Fondazione Revoltella",

in qualità di preside della facoltà di Economia ricoprì per primo la carica di Rettore della neo istituita Regia Università rimanendo in carica dal 23 settembre 1924 al 31 ottobre 1926. La scelta di Sambo come pittore 'ufficiale', rivela anche una vocazione 'tradizionalista'. Sambo infatti era considerato all'epoca, la realizzazione dei ritratti si scala dalla seconda metà degli anni trenta all'inizio degli anni cinquanta, il miglior ritrattista di Trieste, ma era anche un artista molto poco permeabile alle novità per quanto cercasse di fondere "la disincantata resa del reale suggerita dal Novecento con le sperimentazioni cromatiche e luministiche già tentate agli esordi della carriera"¹¹.

Anche le prove successive, comprese le ultime, affidate a Erica De Rosa, si muovono su registri assai convenzionali: fa eccezione in questo senso il *Ritratto del Rettore Giampaolo de Ferra*, opera data 1997 di Franco Chersicola, "certo il più singolare fra i ritratti dei rettori triestini. Aliena da ogni segno di ufficialità, assolutamente priva di particolari che possano suggerire il ruolo del personaggio, l'opera colpisce per la profonda articolazione della superficie pittorica, frutto di una scioltezza esecutiva insolita per questo tipo di rappresentazioni"¹².

Un metro di paragone interessante con le scelte dell'ateneo triestino in questo campo può essere offerto da un parallelo con i lavori che dalla fine degli anni trenta interessarono l'Università

9 *L'Università di Trieste. Settant'anni ... cit.*, p. 41.

10 La definizione, peraltro del tutto corretta, era stata usata da Coletti in una lettera inviata al Rettore Ambrosino per convincerlo a estendere anche all'artista giuliano l'invito a partecipare alla mostra di pittura italiana del 1953: Archivio Storico dell'Università di Trieste (d'ora in poi ASU), b. 60, *Lettera di Luigi Coletti a Rodolfo Ambrosino*, 17 luglio 1953.

11 Cfr. Eliana Mogorovich, scheda R4.

12 Cfr. Eliana Mogorovich, scheda R10.



2 Edgardo Sambo, *Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade*, 1945 ca., Edificio Centrale, Rettorato



3 Giuseppe Santomaso, *Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade*, 1942 ca., Università degli Studi di Padova, Rettorato

degli Studi di Padova per volere del rettore Carlo Anti e che comprenderanno anche i ritratti dei rettori patavini a partire dal 1866-67¹³. Un confronto tra due modi di concepire in modo radicalmente diverso la celebrazione della figura del rettore è offerto in questa sede da una circostanza assai rara, il fatto cioè che un docente, Giannino Ferrari dalle Spade, sia stato a capo sia dell'ateneo patavino, dal 1929 al '32, sia di quello triestino, di cui reggerà le sorti dal 29 ottobre 1939 fino al 28 ottobre 1942 come unico commissario nella storia dell'Università giuliana. Il ritratto proposto da Edgardo Sambo a Trieste e quello realizzato dal giovane Giuseppe Santomaso per l'anticamera della sala del senato accademico di Padova non potrebbero essere più diversi: da un lato la convenzionalissima e patinata immagine proposta dal maturo pittore triestino (foto 2), dall'altro lo spregiudicato neoprimitivismo dell'emergente artista veneziano (foto 3), perfettamente in linea con le dinamiche legate al vasto programma decorativo che agli inizi degli anni quaranta si stava mettendo in atto in quella sede.

I lavori della nuova sede

Il modello offerto dall'ateneo patavino, ignorato per quanto riguarda la ritrattistica ufficiale tornerà invece utile in sede di progettazione della nuova e maestosa sede dell'Università di Trieste, di cui proprio Giannino Ferrari dalle Spade sarà uno dei protagonisti. Un nucleo molto significativo di opere d'arte infatti, prenderà letteralmente corpo durante i lavori per la costruzione della cittadella universitaria, in un lungo processo che vedrà iniziare i lavori nel 1938 e la loro chiusura una ventina d'anni più tardi.

In questa fase i complessi rapporti tra i due atenei saranno sug-

gellati dal contrastato dono all'istituto più giovane di un gonfalone da parte della sede patavina, secondo una consolidata tradizione accademica, ma in questa occasione dettata dallo stesso Mussolini sin dal discorso pronunciato alla cerimonia della posa della prima pietra della nuova sede triestina¹⁴. La redazione definitiva del manufatto, frutto più di un'imposizione politica che di una scelta deliberata dei due atenei, tra i quali era sorta una diatriba in merito ai soggetti da raffigurare¹⁵, era stata disegnata da Giò Ponti (foto 4), architetto di fiducia di Carlo Anti e principale regista della quasi 'miracolosa' ristrutturazione delle sedi storiche dell'università patavina, e portava sul verso un'elaborata iscrizione latina dettata da Concetto Marchesi. Sul lato principale un'immagine che in quel momento era più che altro una dichiarazione d'intenti: "San Giusto, Patrono della città, reca tra le braccia l'immagine del maestoso edificio, che già nasce dal tormentato suolo del Carso"¹⁶. La pregevolissima opera sarà dopo la guerra 'epurata' per i suoi marcatissimi riferimenti al regime e sostituita da una di più semplice fattura (foto 5), offerta all'ateneo triestino il 3 novembre 1950 dalle università italiane e che riproduceva in oro su di un fondo rosso il nuovo sigillo disegnato da Tranquillo Marangoni¹⁷.

14 Sulla vicenda A. M. Vinci, *Storia dell'Università di Trieste. Mito, progetti, realtà*, Trieste, Lint, 1997, pp. 305-308.

15 *Ivi*, p. 307.

16 In questo quadro si colloca anche la donazione da parte dei goliardi padovani di una elaborata targ a in bronzo (scheda 59) che reca una iscrizione "Nel ricordo dei suoi goliardi/ caduti invocando la tua redenzione/ o Trieste/ Padova a te oggi rinnova/ l'antico patto d'amore/ anno XVIII".

17 L'iscrizione completa sul verso del gonfalone recita: "L'ATENEO CATANESE/ PROMOTORE/ LE UNIVERSITÀ/ E GLI ISTITUTI SUPERIORI/ UNIVERSITARI/ DELLA PENISOLA/ DELLA SICILIA/ E DELLA SARDEGNA/ HANNO OFFERTO/ ALLA / SORELLA TRIESTINA/ III NOVEMBRE MCML".

13 Su questi aspetti si veda G. Dal Canton, *Santomaso all'Università di Padova*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 523-528.



4 Giò Ponti, *Gonfalone dell'Università degli studi di Trieste*, 1940



5 *Gonfalone dell'Università degli studi di Trieste*, 1950

L'Università di Padova in quel momento non era un punto di riferimento solo per l'organizzazione accademica, ma lo era anche sul piano della qualità architettonica. Il vasto piano di rinnovamento delle varie sedi cittadine messo in pratica in quegli anni dal rettore costituiva infatti un punto di riferimento imprescindibile, ma anche difficilmente imitabile.

Pur nell'impianto inevitabilmente "di regime" che veniva avanzato dai progettisti della nuova sede tergestina, Raffaello Fagnoni e Umberto Nordio, sin da primo acchito appariva molto chiara la diversa qualità delle ipotesi messe in campo, perlomeno sul piano contenutistico: da una parte, la proposta padovana, un progetto vasto e organico di utilizzo dello strumento artistico come sottolineatura e valorizzazione di un progetto culturale di ampio respiro, gestito con autorevolezza da un gruppo efficientissimo e volitivo, dall'altro una proposta forte sul piano progettuale ma fortemente condizionata e condizionante dal punto di vista politico. In buona sostanza, più che il luogo di cultura, anche visiva, sognato e messo in atto da Carlo Anti a Padova¹⁸, si pensava a Trieste a una macchina di propaganda, a un edificio che rispecchiasse l'affermazione di un potere politico, più che la messa in opera in un luogo di produzione di cultura. Di qui l'immediato riferimento visivo all'altare di Pergamo per la progettazione degli avancorpi della nuova cittadella universitaria e del programma iconografico pensato in prima battuta per il fronte del corpo centrale¹⁹.

18 Per un quadro generale cfr. *Muri ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 – 3 gennaio 2000, a cura di V. Fagnone, G. Ginex, T. Sparagni Milano, Mazzotta, 1999.

19 Sulle vicende costruttive dell'edificio si veda soprattutto: V. Fagnoni,

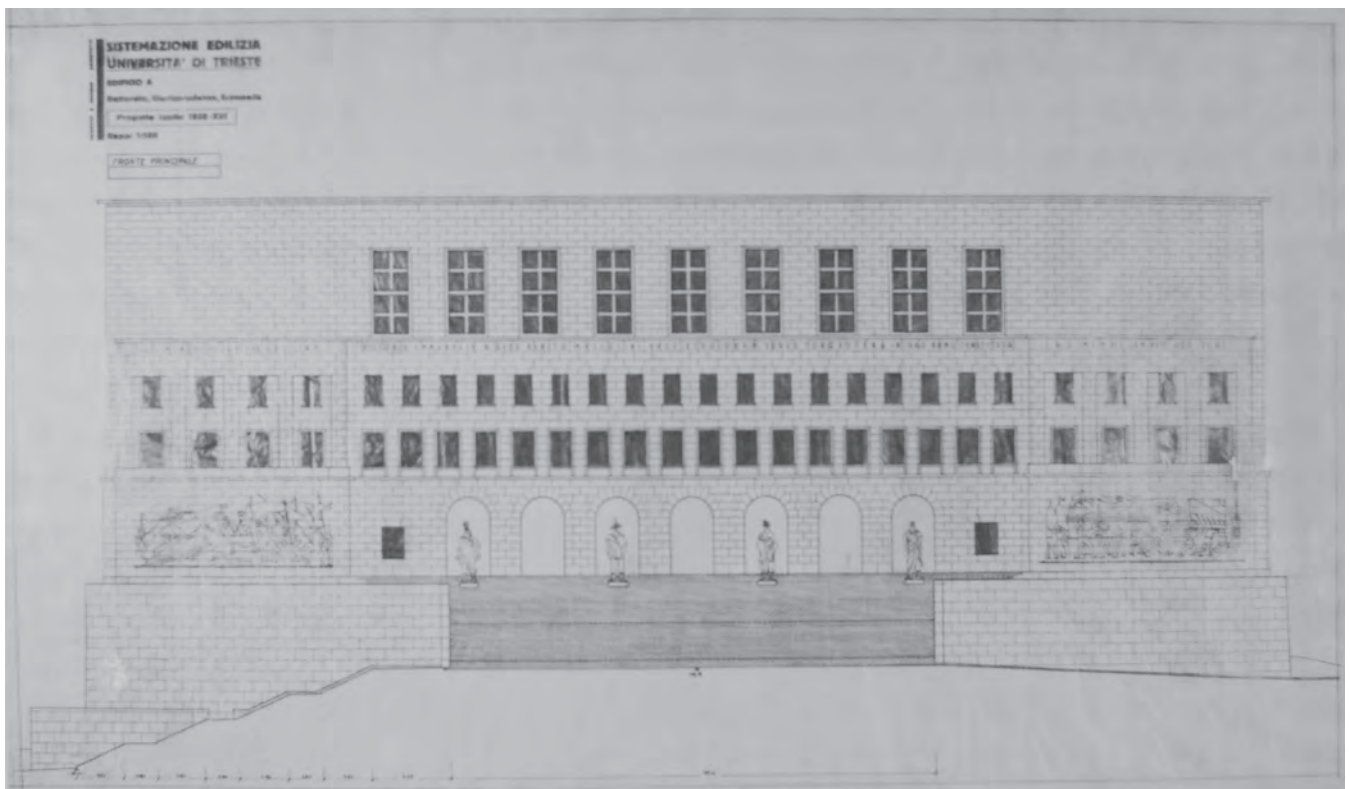
Anche le scelte degli artisti con cui collaborare erano state delegate agli architetti, senza nemmeno pensare a procedure concorsuali che avrebbero richiesto inevitabilmente più lunghi: segno da un lato di una grande fretta e dall'altro, visto che si era in guerra, da una carenza strutturale di fondi; un passaggio peraltro reso possibile dal fatto che uno degli scultori chiamati in causa, Marcello Mascherini, era anche, in quel momento, segretario interprovinciale del Sindacato Fascista di Belle Arti. Dalla carenza di fondi derivava anche il progressivo impoverimento dell'apparato decorativo, via via snellito per far invece fronte alle emergenze costruttive: un percorso che, com'era noto, verrà concluso ben oltre la fine degli eventi bellici.

In una prima analisi degli elementi iconografici balza agli occhi il loro immediato e inequivocabile riferimento al regime e la loro valenza esclusivamente politica, senza nessun filtro o interfaccia culturale (foto 6): le *Opere di Pace*, le *Opere di Guerra* per i due rilievi sulle testate degli avancorpi, quattro grandi sculture in cima alla scalinata che dovevano rappresentare le icone della gioventù fascista, rispondono a un progetto che appare perfettamente in linea con l'invito diretto da parte di Mussolini a realizzare un edificio quanto più possibile monumentale²⁰, e alle direttive di quel "Fascismo di pietra" che aveva caratterizzato la politica culturale del regime sin dai primi anni trenta.

I due grandi rilievi erano stati commissionati, senza concorso, allo scultore fiorentino Mario Moschi, che già aveva collaborato con Raffaello Fagnoni a Firenze negli anni precedenti ese-

L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura, Trieste, EUT, 2010, pp. 8-86.

20 *Ivi*, p. 40.



6 Raffaello Fagnoni, Umberto Nordio, *Progetto per la facciata dell'Edificio Centrale*, luglio 1938



7 Marcello Mascherini, *Bozzetto per un'allegoria del Fascismo*, 1938 ca., foto d'epoca



8 Marcello Mascherini, *Bozzetto per un'allegoria del Fascismo*, 1938 ca., foto d'epoca



9 Raffaello Fagnoni, Umberto Nordio, *Studio per la facciata dell'Edificio Centrale*, 1938

guendo dei bassorilievi alla Scuola di applicazioni aeronautiche di Firenze²¹, mentre per le statue era stato proposto il nome di Marcello Mascherini che aveva certamente realizzato dei bozzetti, senza però che fino a oggi si sia trovata traccia di quei lavori. Con la dovuta prudenza si possono associare queste proposte a bozzetti in terracotta di cui si conserva soltanto la documentazione fotografica (foto 7-8) e che in passato sono stati considerati come prove preparatorie per il *Legionario* approntato dallo scultore per il padiglione italiano all'Esposizione parigina del 1937²². Per la loro specularità e per la loro vicinanza a uno dei disegni della scalinata (foto 9), si potrebbero infatti ben interpretare come quelle "icone della gioventù fascista" che in una delle ipotesi dovevano essere inserite nel quadrilatero dello spiazzo antistante il corpo principale del nuovo edificio. È invece certo che le proposte del giovane ma già ben affermato scultore non verranno prese in considerazione dai progettisti²³, almeno in prima battuta.

La ricostruzione della genesi e dello sviluppo dei due giganteschi rilievi sugli avancorpi è invece molto più agevole: il primo, completato nel 1943, doveva come si è detto rappresentare le *Opere di Guerra*, ma nella redazione definitiva diventerà *l'Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni*, dove, a leggere le entusiastiche recensioni della stampa locale, era rappresentato "da una parte l'immane drago tripicite che si rizza saettando le lingue forcuti, dall'altra un mostruoso serpente che avvolge e minaccia di stritolare nelle sue spire la bellezza e il vigore della giovane vita italiana e nel centro il Duce debella gli orribili mostri"²⁴. Vista la

particolare tematica e quanto questa poteva evocare, non è un caso che il rilievo sia stato per molto tempo 'dimenticato' dalla storiografia e pochissimo riprodotto, mentre maggiore enfasi sarà data al gemello, realizzato diversi anni più tardi e di certo più 'politicamente corretto'.

Lo scarto tra quanto ipotizzato alla fine degli anni Trenta e quanto realizzato poi, soprattutto in un dopoguerra caratterizzato da ben altre emergenze economiche, offre d'altra parte la misura della velleità di molti di quegli sforzi. In questo senso un immediato elemento di riscontro si ritrova nei mosaici pavimentali realizzati dalla Scuola mosaicisti di Spilimbergo su cartoni di Ugo Carà, concentrati nel solo atrio destro. I temi raffigurati mescolano con disinvoltura antico e moderno, sul modello di quanto era stato realizzato a imitazione dei mosaici romani in bianco e nero nel viale e nelle piscine del Foro Italico, allora Foro Mussolini e di quanto negli stessi mesi si stava progettando per l'E42, naturalmente trasportando i soggetti nella realtà triestina. Così, in ordine sparso, si allineano una stilizzata rappresentazione dell'arco dei Sergi, San Giusto tra i martiri triestini, un'immagine del porto antico con una nave in partenza (foto 10) e i magazzini, mentre poco a lato è ben visibile una sintetica trascrizione visiva delle industrie e dei mestieri moderni (foto 11): a queste si accompagna Mercurio, dio del commercio, vicino all'immane alabarda e agli stemmi delle città istriane, più distante la rosa dei venti²⁵.

Ancora Carà sarà protagonista di un episodio decorativo i cui contorni sono rimasti pressoché sconosciuti fino al 2011: la commissione cioè di dodici rilievi in pietra destinati a ornare i balconcini posti tra le volte che si affacciano sull'atrio destro (foto 12): lavori che però non saranno mai messi in opera, a causa probabilmente della carenza di fondi e dello sviluppo degli eventi bellici. Di

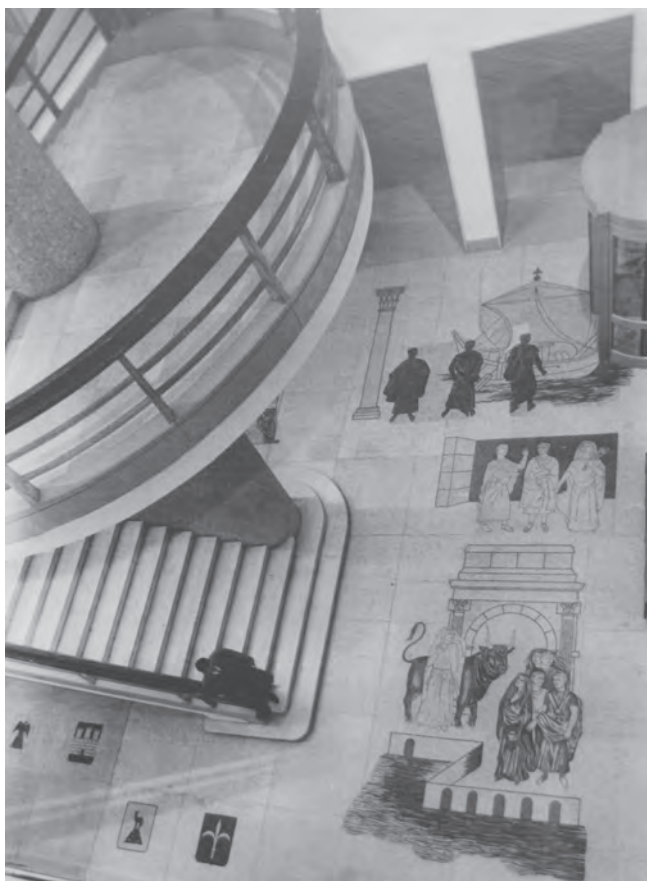
21 Ivi, p. 50.

22 A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 234, nn. 136-137.

23 V. Fagnoni, *L'Edificio Centrale*... cit., p. 48. Questi aspetti verranno ripresi in considerazione con maggiore puntualità in un prossimo contributo.

24 *Il primo bassorilievo della nuova Università, "Il Piccolo"*, 2 marzo 1943; cfr. scheda 60.

25 Sull'argomento cfr. G. Bucco, *Artisti, architetti, artigiani: esempi di collaborazione regionale*, in *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 142.



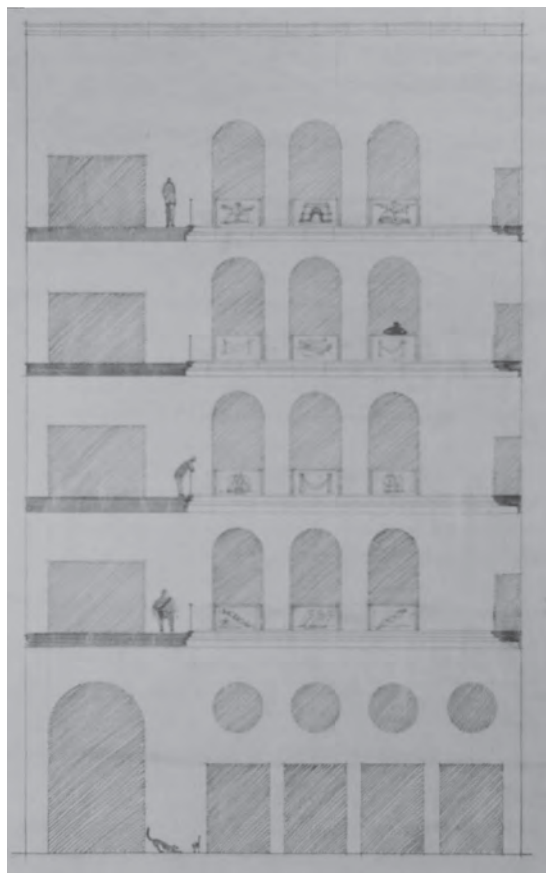
10 Ugo Carà, *I mosaici pavimentali dell'atrio di destra, 1942 ca*



11 Ugo Carà, *I mosaici pavimentali dell'atrio di destra, il Porto Moderno, 1942 ca*

questo ciclo rimangono quattro pannelli figurati, tra i quali spicca quello che descrive *La fondazione dell'Università*, con la posa della prima pietra della nuova sede dell'Ateneo da parte di Mussolini, con in mano la cazzuola, alla presenza del rettore e delle Autorità civili e religiose, secondo la più scontata iconografia di regime.

Nel dopoguerra il completamento del corpo centrale dell'Università per mano di Umberto Nordio e Raffaello Fagnoni avrà per la città di Trieste una valenza particolare: nelle loro intenzioni e in quelle del rinnovato corpo dirigente dell'ateneo l'edificio doveva infatti interpretare "la necessità che la cultura italiana di Trieste avesse una palese affermazione ai confini della patria, incorporandosi in un'opera che dominasse per mole e proporzioni tutto il panorama, che si ergesse quale pilone d'ingresso della città sulla via proveniente dal confine"²⁶. Per la decorazione del soffitto dell'aula Magna, Nordio, stretto anche da una congiuntura economica tutt'altro che favorevole, sceglierà un lavoro che Marcello Mascherini aveva pensato e sviluppato per il soffitto della veranda di prima classe della ristrutturata nave *Conte Biancamano*, oggi ricomposta al Museo della Scienza e della tecnica di Milano, e che poteva essere riproposto con una consistente economia di scala. Si trattava del grande anello in gesso che raccontava in una sequenza di bassorilievi il mito di Giasone; così scriveranno i progettisti: "avevamo il desiderio di collocare nell'Aula Magna un'opera d'arte figurativa importante: ora per una fortunata combinazione l'opera d'arte c'è. È un secondo calco, l'unico ammesso cortesemente dall'Ente armatoriale proprietario della «Conte Biancamano», del grande rosone in stucco armato a trama traforata, modellato dallo scultore Marcello Mascherini [...] la modellazione a bassorilievo è suddivisa in tre zone concentriche: le due estreme, di minor larghezza, hanno una decorazione a motivi di aironi, rispettivamente di molluschi e crostacei, l'interna centrale, molto più ampia, reca una



12 Raffaello Fagnoni, Umberto Nordio, *Studio per la facciata interna dell'atrio dell'Edificio Centrale, 1938*

26 R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, "Tecnica italiana", n.s., V, 1950, pp. 443-444.

grandiosa composizione figurata illustrante il mito del vello d'oro e degli argonauti. Il mito, secondo interpretazioni recenti, simboleggia l'aspirazione dell'uomo alla sapienza e all'elevazione dello spirito. L'opera è quindi degna di un'Università anche per significato, oltre che per arte. Le proporzioni erano tali da poter costituire un centro architettonico-decorativo che coronasse il centro funzionale e plastico dell'aula [...] Ancora, l'opera era alla portata delle possibilità finanziarie dell'amministrazione universitaria, alquanto limitate²⁷. Un'opera che nel caso specifico di Mascherini, valeva anche come "catarsi dagli eccessi ideologici del regime" che "può valere sia per il razionalismo sia per il classicismo, se torniamo ad un'origine mitica senza tempo delle terre giuliane"²⁸. Significati che giocoforza tornavano amplificati in quella sede universitaria che si ergeva ora a difesa di un patrimonio culturale minacciato, dopo essere stata concepita nell'anteguerra come sprezzante bandiera di un malinteso senso di italianità²⁹.

Ma se il rosone aveva soprattutto un valore di completamento architettonico, ben altro peso avrà sulle vicende universitarie il successivo acquisto di un'altra opera di Mascherini, la grande *Minerva* in pietra posta al culmine della scalinata d'accesso al complesso principale dell'ateneo, a ideale completamento di un ciclo decorativo che aveva subito molteplici variazioni in corso d'opera. Le vicende relative alla sua acquisizione sono piuttosto lunghe e complesse e molto devono all'azione dell'allora rettore Rodolfo Ambrosino, che si troverà anche di fronte alle rimostranze di una parte non trascurabile del senato accademico, dove si aprirà un dibattito piuttosto interessante sul valore della scultura di Mascherini e più in generale su quello dell'arte contemporanea: nel verbale della seduta del 21 gennaio 1957 si legge infatti che "il Preside Prof. Luzzatto Fegiz, riferendosi alla statua di Minerva di recente collocata sul piazzale antistante l'edificio principale dell'Università, chiede come mai si sia giunti alla scelta di una statua a suo parere così brutta. Il Prof. Citanna dichiara di condividere il suo parere"; la risposta del rettore sarà fermissima, spiegando al senato "che [...] Egli non pensa che si possa chiedere al Senato Accademico, in ragione della sua stessa composizione, un giudizio che non è in grado di esprimere e che coinvolga tutta l'arte moderna: due cose però sono certa o tranquillizzanti e cioè: 1°) che lo scultore gode di eccellente fama, che ha risonanza internazionale; 2°) che non fu trascurato il parere dell'unico organo nazionale che ha competenza, almeno statale, a esprimere pareri in simile materia", chiudendo con un'osservazione alquanto piccata "queste considerazioni non possono essere superate dall'avversione, per ragioni di gusto, all'arte moderna dato che ogni epoca ha avuto la sua arte e non possiamo negare a quella della nostra epoca di appartenere"³⁰.

In questo senso si era mossa anche la scelta di non accettare la donazione del presidente dell'Associazione fra i laureati dell'ateneo triestino che scriveva sin dal 1952: "ho l'onore di portare a conoscenza della M.V. Che, come a suo tempo ha già fatto il mio predecessore [...] ha deciso di accettare il bozzetto della statua

della Dea Roma dovuto allo scultore Attilio Selva e mi ha dato mandato di comunicare alla M.V. Questo voto"; e proseguiva quindi con questo tenore "ho l'onore di chiedere alla M.V. formale accettazione da parte dell'Università di Trieste del dono che l'ALUT intende fare al nostro amato Ateneo e, al tempo stesso, di pregare la M.V. Di voler accogliere il desiderio unanime del sodalizio che io presiedo, di veder sorgere il simbolico simulacro al sommo della scalinata d'accesso al palazzo universitario, sullo sfondo dell'ala ove è sistemata la Facoltà giuridica"³¹. In quella forma la proposta non verrà accettata, privilegiando la ben più aggiornata scultura di Mascherini, e solo diversi anni più tardi, nel 1963, l'ateneo riceverà in dono dall'ALUT una fusione in bronzo del modellino di quella stessa statua, mentre il modello, alto circa tre metri, sarà donato al Civico Museo Revoltella. In entrambi i casi per Ambrosino si trattava della difesa ad oltranza del proprio operato ma anche l'ulteriore dimostrazione della sua capacità di 'leggere' in maniera organica le possibili manifestazioni della modernità, anche di quella artistica. La sua presenza, paludato da senatore romano con una pergamena in mano, nel secondo grande rilievo realizzato da Mario Moschi per la facciata dell'avancorpo destro dell'edificio centrale, ultimato nel 1958, suona da giusto riconoscimento al suo operato ma anche da ideale congedo, visto che il 22 giugno di quello stesso anno sarà stroncato da un infarto.

L'iter costruttivo del secondo pannello, intitolato *La glorificazione del lavoro e della cultura*, è piuttosto singolare per diversi aspetti; i lavori erano stati interrotti dagli eventi bellici e saranno ripresi soltanto alla fine degli anni cinquanta, tra il '56 e il '58, senza che peraltro fosse dato rilievo alla loro conclusione. Altra singolarità il fatto che si trattasse di un aggiornamento soltanto relativo del progetto iniziale: il tema originariamente previsto doveva infatti illustrare *La glorificazione del lavoro e delle opere del regime*, dovendo ovviamente scomparire ogni riferimento diretto al fascismo, non restava che adeguare il tutto alla contingenza inserendo anche rimandi diretti alla costruzione dell'ateneo che non erano stati previsti nei quattro schizzi sopravvissuti. Per il resto il tono della composizione non differiva di molto dal tono delle opere di regime, anche se l'enfasi propagandistica del rilievo gemello appariva decisamente stemperata.

1953: l'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea

Prima del completamento dei lavori di decorazione dell'edificio centrale, l'ateneo aveva promosso un'iniziativa che si rivelerà decisiva per l'incremento quantitativo e qualitativo delle proprie collezioni artistiche: l'organizzazione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, tenutasi nell'aula magna dell'edificio centrale tra il dicembre del 1953 e il marzo dell'anno successivo, un episodio molto significativo per la vita artistica città giuliana che è stato ripercorso da una mostra allestita al Civico Museo Revoltella nel 2008 e riproposta senza sostanziali variazioni a Gorizia l'anno successivo³², e su cui chi scrive è già intervenuto in due

27 Ivi, p. 444.

28 M. Mucci, *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato*, in *La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste a cura di S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste 2004, p. 121.

29 M. De Sabbata, *Università*, in *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 236-237.

30 Cfr. scheda 53.

31 Cfr. scheda 101.

32 *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008), a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste 2008; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della



13 *L'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, i dipinti della sezione centrale, 1953*

occasioni³³. Vale la pena a questo punto di tornare alle aspettative dell'ateneo riguardo l'evento di cui rimangono eloquenti testimonianze nell'archivio dell'ateneo triestino e nei documenti prodotti in quell'occasione, salutata in città da un largo consenso (foto 13).

Scrivava Ambrosino nella breve ma densa prefazione all'*Elenco delle opere esposte* a proposito delle ragioni della mostra, in quello che pare un vero e proprio documento programmatico: "l'Università non si propone affatto di esaltare l'arte contemporanea, bensì di esaminarla e giudicarla, per quel che è possibile giudicarne a traverso l'esame che ne faranno esperti di fama riconosciuta e di differente propensione di idee. L'Università non si propone nemmeno di rivelare artisti sconosciuti (tra gli artisti giuliani sono stati invitati solo quelli che furono già invitati nelle Biennali di Venezia o nelle Quadriennali di Roma); non si propone neanche di conferire premi, per così dire, al merito assoluto; conferirà invece solo premi-acquisto, nel senso che intende destinare alcune opere all'arredamento degli edifici dell'Università"³⁴, un'affermazione che troverà pieno ri-

scontro nella campagna di acquisti intrapresa dall'ateneo a mostra chiusa. La presentazione del rettore si chiudeva quindi con una serie di propositi quanto mai eloquenti sull'effettiva valenza dell'esposizione: "In tempi che sono fortunosi, in Trieste tanto e in tanti sensi provata, la mostra e il corso di critica della pittura italiana contemporanea, hanno un significato del tutto particolare. Sono manifestazioni civili e composte di italianità, perché la rassegna della pittura italiana si compie non altrove, ma proprio in Trieste. Sono manifestazioni di serenità e fiducia nei valori della cultura e dello spirito che, con sorprendente sebbene non preordinato anacronismo, la cronaca meno distratta registrerà, in questi tempi, proprio in Trieste"³⁵.

Del resto non diversi erano stati i commenti di altri protagonisti della vita culturale cittadina, soprattutto all'indomani dei sanguinosi fatti dei primi giorni di novembre di quell'anno³⁶. Così Aurelia Gruber Benco, direttrice della rivista "Umana", che con un numero

mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo-12 luglio, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte, 2009.

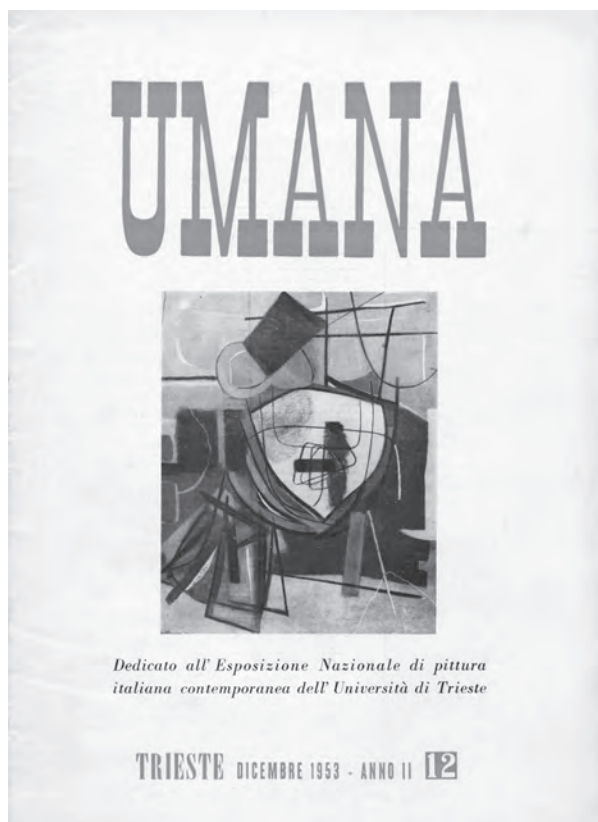
33 Si veda a questo proposito: M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 535-548; M. De Grassi, *Rodolfo Pallucchini e Trieste: occasioni mancate*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35, 2011, pp. 117-128.

34 L'attacco dell'introduzione era se possibile ancora più incisivo nei suoi retaggi crociani: "Questa Esposizione è abbinata a un «Corso di critica della pittura italiana contemporanea». I maggiori critici italiani si susseguiranno in un ciclo di conferenze, che non avranno per oggetto, né astratte proposizioni, né i principî ai quali le tendenze della pittura

contemporanea s'ispirano. Ciascun conferenziere, invece, illustrerà, una per una, un gruppo di pitture, così come si usa nei corsi di storia dell'arte per le opere del passato, così come farebbe un critico nei confronti di un componimento letterario, quando si proponesse di stabilire se possa essere considerato opera d'arte": R. Ambrosino, in *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurati il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1953, s.n..

35 *Ivi*.

36 Com'è noto, tra il 5 e il 6 novembre in città si conteranno sei morti in manifestazioni repressate dalla polizia agli ordini del comando militare alleato (per un recentissimo sunto di quelle vicende R. Pupo, *Quel 1953, in 1953: l'Italia era già qui*... cit., pp. 17-23).



14 La copertina di "Umana" del dicembre 1953

speciale dedicato all'esposizione ne aveva di fatto offerto anche un prezioso catalogo illustrato (foto 14): "fin dal loro nascere queste pagine hanno considerato l'Università di Trieste centro di difesa e di irradiazione di quella italianità di qualche cosa e contro alcuno nella quale, in umanità di studio superiore, si riassumono le più valide ragioni d'Italia al confine orientale", che è "una causa di civiltà che si combatte e si vince soltanto con i mezzi della civiltà [...] Non v'è indubbiamente settore che più di quello delle arti figurative risenta dello squilibrio di linguaggio tra artista e pubblico, perciò progettare e realizzare in clima di alto livello una esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea significa indubbiamente centrare un problema culturale di vivo interesse e di vasta portata. L'esposizione sarebbe risultata a carattere nazionale quando vi fossero affluiti i pennelli più significativi d'Italia [...] Tuttavia non era nelle intenzioni degli organizzatori che la rassegna fosse fine a se stessa e in se stessa si esaurisse, per svolgersi in una sede di studio, anzi di ricerca scientifica, essa sarebbe stata anzi tutto ragione di studio, cioè di documentazione di un Corso di critica della pittura italiana contemporanea che, ad opera dei più illustri critici italiani, militanti nei più diversi orientamenti, si effettuerà nell'Ateneo triestino durante lo svolgimento dell'anno accademico 1954"³⁷. Ma c'era di più: "neppure la precisa funzione didattica esprime l'intero significato della manifestazione; molti quadri non lasceranno più questa loro sede. Acquistati da Enti cittadini e nazionali e dagli stessi donati all'Università, sulle pareti del nuovo e ancora spoglio edificio universitario, queste tele costituiranno una piccola ma inte-

37 A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 5.

ressante Galleria d'Arte contemporanea, a nuovo lustro della città, e a corredo didattico permanente e di eccezionale valore per quella cattedra di Storia dell'Arte antica e moderna che è meritato vanto dello Studio triestino"³⁸.

Sostanzialmente dello stesso avviso Decio Gioseffi, allora assistente di Coletti alla cattedra di storia dell'arte, coinvolto in prima persona nell'organizzazione dell'evento e allo stesso tempo puntuale cronista dello stesso sulle colonne dei quotidiani locali: "oggi Trieste, politicamente ancora distaccata dalla madrepatria, mutilata e percossa nelle sue strutture economiche, è sede di un'attività culturale fervida e intensa, forse come mai prima d'ora, e si avvia a diventare essa stessa un centro attivo di vita spirituale e di cultura italiana. Oggi essa ha una guida sicura. E questa è la sua Università. Alla quale toccava di diritto anche l'onore e l'onerosa cura di questo primo triplice «incontro» tra i pennelli, la cattedra e l'opinione pubblica"³⁹. Propositi quindi che mescolavano proposte sostanzialmente politiche con altre propriamente didattiche (esemplare dal progettato e mai realizzato corso di critica) e ancora a scopi 'utilitaristici', come l'arredamento delle sedi, ventilato dal rettore Ambrosino e poi effettivamente messo in atto. Un fatto quest'ultimo che terrà a lungo impegnata l'amministrazione nel dopomostra con le pratiche di acquisto di lavori esposti, portate a termine con il determinante concorso economico di enti locali e nazionali⁴⁰. Un quadro che, ripercorso oggi, appare certamente meritorio nella proposta del tutto nuova di coinvolgere un ateneo nel dibattito artistico attraverso l'organizzazione di un'esposizione di livello nazionale, ma che a un'analisi più puntuale denuncia tutti i suoi limiti sul piano organizzativo.

Tra i materiali conservati all'archivio storico dell'Università di Trieste ci sono le carte relative a un fitto epistolario con alcuni tra i principali critici italiani⁴¹, interpellati dal rettore Rodolfo Ambrosino su indicazione del citato Gian Luigi Coletti per partecipare all'allestimento della mostra e soprattutto per prendere parte a un progettato e mai attuato corso di critica della pittura italiana contemporanea.

Tra la rosa degli interpellati spiccavano i nomi di Lionello Venturi, Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco e Carlo Ludovico Ragghianti, cui erano stati aggiunti su indicazione del Sovrintendente Benedetto Civiletti, Giulio Carlo Argan e i giornalisti Marziano Bernardi, Leonardo Borgese e Virgilio Guzzi, invitato anche come pittore, la rosa si era poi allargata al nome di Costantino Baroni sulla base di una successiva proposta di Coletti. A questi si era aggiunto Rodolfo Pallucchini, chiamato in virtù del suo ruolo di Segretario Generale della Biennale veneziana e quindi, in quel momento, di arbitro qua-

38 *Ibidem*.

39 D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il punto nelle lettere e nelle arti", 1953, pp. 53-54.

40 Per un quadro generale di questo processo si rimanda alle singole schede delle opere.

41 Un cenno piuttosto circostanziato alla mostra in G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste 1994, pp. 263-267. Un primo intervento critico sull'argomento in: R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 262-269.

lificato delle 'contese' anche ideologiche che attraversavano l'ambiente artistico italiano di quegli anni.

Il panorama delle posizioni critiche interpellato era sicuramente piuttosto ampio e prevedeva impostazioni articolate, problematiche, e in alcuni casi antitetiche, ma non per questo esente da vistosissime lacune e di certo pericolosamente sbilanciato sul piano di presenze giornalistiche, avvezze alle recensioni ma di certo meno preparate sul piano della didattica universitaria: probabilmente uno dei motivi del successivo fallimento del corso di critica contemporanea.

Tra la fitta corrispondenza in risposta all'invito del rettore le missive di Pallucchini sono le uniche a entrare nel merito dell'architettura della progettata esposizione e a non limitarsi ai generici e sicuramente doverosi riconoscimenti all'originalità della proposta espressi da gran parte degli interpellati. In quel caso specifico il grande studioso (ma in quel frangente soprattutto il grande organizzatore) inquadrava in modo assai efficace i limiti della mostra, organizzata con grandi aspirazioni ma certamente costruita intorno a un quadro datato e molto parziale della realtà artistica italiana, il tutto viziato *ab originem* dalle rivendicazioni nazionalistiche che quel tipo di operazione inevitabilmente sottintendeva. Dall'osservatorio privilegiato che gli offriva il suo ruolo di segretario della Biennale veneziana, Pallucchini non poteva fare a meno di rilevare i limiti di quell'impalcatura, soprattutto visto il quadro ben più chiaro e aggiornato della situazione di quegli anni che poteva avere a Venezia, dove peraltro in quegli stessi mesi doveva affrontare una situazione alquanto delicata, che per diversi aspetti pareva tangente alla situazione che andava creandosi a Trieste. A questo proposito pare eloquente il passo di una lettera inviata a Roberto Longhi il 12 novembre 1953, in cui si leggeva il disagio per le possibili strumentalizzazioni politiche da parte di alcuni artisti: "per un complesso di motivi il lavoro è divenuto sempre più difficile, i tentativi di ingerenza maggiori, la possibilità di un proficuo lavoro nel campo culturale sempre minore: D'altra parte gli artisti, spalleggiati da chi, come Guttuso, desidera prepararsi un terreno di tipo elettorale, sono sempre più portati a considerare una Biennale come una palestra propria, senza nessun rispetto per altri elementi, di cui la Biennale, almeno come è stata impostata dal 1948, mercé lo sforzo di alcuni studiosi, tra i quali tu eri in prima linea, aveva tentato di realizzare"⁴². Un tipo di disagio che evidentemente Pallucchini avvertiva, a prospettive politiche rovesciate, riguardo l'architettura della mostra triestina⁴³.

42 Cfr. M. C. Bandera. *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999, p. 192.

43 In questo senso vale la pena di dare lettura integrale del testo quanto mai puntuale inviato da Pallucchini ad Ambrosino con data 6 agosto 1953: dopo in saluti di rito il segretario generale della Biennale entra subito nel merito della questione: "Pur plaudendo alla iniziativa che mira ad avvicinare l'Università alla vita artistica nazionale, sono spiacente di non poter accettare la Sua proposta per due motivi: 1) la scelta dei nomi (tranne che per quelli triestini, sui quali sono completamente d'accordo) è piuttosto confusa, mescolando ad artisti di primo piano altri che contano ben poco nel quadro dell'arte italiana d'oggi; 2) nel novero dei critici sono stati omessi alcuni nomi tra i più validi della critica d'arte italiana (per esempio: Cesare Brandi, Anna Maria Brizio, Umbro Apollonio, Giusta Nicco Fasola, Marco Valsecchi, Giuseppe Marchiori), mentre figurano alcuni giornalisti il cui contributo alla qualificazione critica dell'arte italiana d'oggi è scarso, anzi, negativo. Tutto ciò può togliere all'iniziativa quella serietà e quel rigore che sono indispensabili per la buona riuscita

Certo ben altro era stato il tenore della risposta di Lionello Venturi, che in quegli anni aveva a lungo collaborato con la Biennale e aveva condiviso con Pallucchini gli indirizzi culturali di quella rassegna, ma che nel caso dell'esposizione triestina, soprattutto del ventilato corso di critica d'arte, vedeva comunque un'opportunità importante anche come strumento per diffondere le proprie idee. A un primo diniego dello stesso Venturi, motivato da impegni accademici, Ambrosino replicava il 12 agosto con parole insolitamente accorate, un *unicum* nell'ampio carteggio relativo alla mostra: "Chiarissimo Professore, la Sua assenza dalla manifestazione che ho promossa e che mi sembra meriti appoggio, mi darebbe la sensazione che resterei privo del più importante contributo nel quale avevo sperato. Consideri, per favore, se può facilitarLe l'intervento l'impegno che assumo di concordare preventivamente con Lei la data in cui Ella dovrebbe venire a Trieste; tenga conto che la rassegna dell'arte italiana in questa città, di cui la nazionalità è contesa, ha un altissimo significato e che la manifestazione sarà curata in ogni dettaglio anche per la sua piena riuscita artistica", palesando con quest'ultima frase quale era effettivamente l'obiettivo principale dell'esposizione. La risposta di Venturi non si farà attendere, e tre giorni più tardi scriverà al rettore: "il Suo accenno alla importanza che la mia accettazione al suo invito può avere dal punto di vista nazionale mi basta perché io accetti senza esitazione. Mi venga incontro, se può, e accolga due miei desideri. Bisognerebbe che Lei fissasse la mia conferenza un sabato, l'unico giorno che mi eviterebbe di sospendere le mie lezioni: venerdì studierei le opere esposte, e sabato parlerei. Con l'ultimo treno sabato stesso partirei per Roma". A questa richiesta seguirà un'ulteriore questione che aiuta a comprendere il clima del dibattito che attraversava il panorama artistico italiano in quegli anni: "Potrei pregarla anche di un altro favore? Siccome altrui avrà parole di dispregio per le opere che Argan ed io preferiamo, desidererei che noi due si iniziasse il corso, per esporre le nostre ragioni, fuori di ogni polemica", polemiche che come si vedrà non mancheranno, almeno a livello di stampa nazionale. Agli inizi di novembre, dopo i sanguinosi scontri che avevano sconvolto la vita cittadina, un preoccupato Venturi scriveva al rettore: "non so se in un momento come questo di trepidazione per la salvezza di Trieste Lei voglia dar corso al Suo progetto di cui m'intrattenne l'estate scorsa. In caso affermativo desidererei sapere le date precise per subordinare gli altri impegni al viaggio costi". Com'è noto, le preoccupazioni di Venturi si riveleranno infondate e l'inaugurazione avrà il suo corso regolare e la prolusione del grande critico avrà ampia eco sulla stampa locale e nazionale che ne pubblicherà ampi stralci (foto 15).

Al di là delle parole forse sin troppo lusinghiere di Venturi, il panorama offerto dalla rassegna era alla fine molto diverso dalla prima versione del programma redatto da Luigi Coletti, che mostrava effettivamente un quadro piuttosto confuso e per larghi tratti incoerente nel suo trascurare le istanze più moderne fissandosi su criteri di scelta ancora ancorati a dinamiche Novecentesche. La cosa non era ovviamente sfuggita agli osservatori più attenti e soprattutto a Pallucchini, che probabilmente, soprattutto nell'accenno alla folta presenza di giornalisti, percepiva la valenza fortemente mediatica che si voleva dare all'evento in un momento di palpabile tensione politica.

di simili imprese culturali. Scusandomi, illustre Rettore, per la mia franchezza, che ho ritenuto doverosa, La prego di accogliere il mio devoto saluto": cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.



15 *Lionello Venturi pronuncia il suo discorso all'inaugurazione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, 1953*

Nella replica a queste prime osservazioni, presente nell'archivio triestino, il rettore Ambrosino, oltre a rammaricarsi per il sostanziale rifiuto di Pallucchini a collaborare all'organizzazione della mostra⁴⁴, giustificava le carenze sottolineate dallo studioso veneziano ponendo l'accento prima sulla necessità di compendiare tutte le tendenze artistiche del momento e di dare il maggior rilievo mediatico possibile all'evento (e di qui l'allargamento degli inviti ai cronisti d'arte dei giornali): "Se Ella vorrà considerare che l'elenco degli artisti mira a mettere in rilievo ragionatamente valori differenti e che la scelta dei critici non poteva prescindere dalla opportunità di sentire anche la voce di coloro che influenzano con la stampa l'opinione pubblica, forse potrà convenire che chi mi ha suggerito l'elenco degli uni e degli altri ha fatto del suo meglio, senza precludere nuove importanti inclusioni, come quelle che Ella o altri potranno sempre suggerire"⁴⁵. In chiusura il rettore tornava sui valori 'patriottici' che la mostra intendeva sollecitare, con toni e frasi ripetute più volte nei carteggi con critici e artisti: "Consideri ancora, per favore, che una rassegna dell'arte italiana in questa cit-

44 La minuta della lettera è datata 12 agosto 1953: "sono veramente spiacente che Ella non abbia tenuto conto che le chiedevo "collaborazione" e che La pregavo di darmi suggerimenti per modificare lo stesso schema di regolamento che Le sottoponevo". Cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

45 *Ivi*.

tà di Trieste, di cui la nazionalità è contesa, ha un grande significato e che l'iniziativa sarà curata con ogni scrupolo perché riesca, sia dal lato artistico, sia da quello didattico, che ho sottolineato e che forse merita incoraggiamento: Posso sperare che Ella receda dal suo atteggiamento? Gliene sarei molto grato"⁴⁶.

Il 20 agosto Pallucchini ribatteva così: "Rispondo alla Sua lettera del 12 agosto per confermarLe che, pur dolente, mi trovo costretto a mantenere la mia astensione alla iniziativa promossa dall'Università di Trieste. Non è con questo che io non voglia collaborare alla manifestazione o comunque negarvi utilità, ma penso che non sia più possibile modificare un programma che in fondo è già stato definito in tutti i suoi particolari. Lei capisce che sarebbe antipatico da parte mia, e per ovvie ragioni, se io le citassi i nomi degli artisti che ritengo abbiano ben poco da contribuire alla cultura figurativa italiana. Potrei piuttosto segnalarLe che l'inclusione, per esempio, di pittori quali Alberto Magnelli, Mario Soldati [un *lappus calami*, si trattava evidentemente di Atanasio], Mino Maccari, Mauro Reggiani, Carlo Dalla Zorza, Osvaldo Licini, Mattia Moreni, Pompilio Mandelli, Antonio Corpora, Gino Meloni, Guglielmo Ciardo, Ennio Morlotti, avrebbe potuto utilmente completare la documentazione su un settore dell'arte contemporanea tra i più discussi ma anche tra i più vivi. Comunque, come Le avevo detto nella mia precedente, non si tratta tanto di allargare la rassegna quanto

46 *Ivi*.



16 *La giuria dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, 1953*

piuttosto di dare ad essa una maggiore stringatezza attraverso un criterio più severo di scelta⁴⁷. Un criterio che alla fine verrà comunque meno, soprattutto per la defezione di gran parte dei maestri storici invitati sin dalla prima ora: da De Chirico a Guttuso, da Sironi a Mafai a Morandi, molti dei quali non si degnarono nemmeno di rispondere⁴⁸. I suggerimenti di Pallucchini non rimasero tuttavia inascoltati, e l'Università non mancherà di informarne lo studioso, anche se questa volta, significativamente, a firma della dottoressa Giacomina Lapenna, segretaria del Rettore⁴⁹.

47 Pallucchini chiudeva quindi auspicando una seconda edizione dell'evento: "Ad ogni modo, siccome sinceramente mi auguro che tale iniziativa possa essere in seguito ripetuta, spero che nella sua seconda edizione non mi sarà difficile poterle dare quella adesione più concreta, che questa volta vengo a negarle" Cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

48 Risponderà invece Morandi, declinando cortesemente l'invito (Cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Giorgio Morandi*).

49 La lettera è datata 21 settembre 1953: "Illustre professore, per incarico del Magnifico Rettore, mi prego comunicarLe che è stato accolto il Suo suggerimento di invito ai critici Cesare Brandi, Umbro Apollonio, Giuseppe Marchiori, ed ai pittori Maccari, Moreni e Corpora al Corso di critica estetica di pittura contemporanea promosso da questa Università degli Studi". Pallucchini risponderà l'otto ottobre: "Gentile Dottoressa, mentre mi scuso di rispondere con ritardo, perché assente nei giorni scorsi, alla Sua gentile lettera del 21 settembre, La ringrazio molto della comunicazione datami, e contemporaneamente la prego di voler esternare

Nelle sue proposte di integrazione Pallucchini mirava di fatto a ricalcare gli schieramenti proposti dal "Comitato d'Esperti della Biennale di Venezia" per le mostre dell'arte italiana alle Biennali di San Paolo del Brasile (la seconda peraltro si aprirà l'8 dicembre di quello stesso 1953, tre giorni dopo l'apertura dell'esposizione triestina) con l'intento scontato di "documentare la varietà e nello stesso tempo l'originalità del volto artistico dell'Italia di oggi". A questo si aggiungeva un'attenzione particolare per la situazione veneta, con un occhio di riguardo per Carlo Dalla Zorza, e per la presenza al completo del venturiano Gruppo degli Otto, caldeggiata anche da lettere inviate al rettore da Marcello Mascherini e soprattutto da Emilio Vedova. Una (forse) inconsapevole unità d'intenti che troverà ampio riscontro nelle decisioni del comitato organizzatore triestino, una presenza, quella del gruppo, che si rivelerà quantomai ingombrante, visto che di fatto monopolizzerà i premi principali, divisi tra Santomaso e Afro con Vedova escluso solo all'ultima votazione.

In questo senso avrà un peso importante anche la rosa dei nomi di critici proposti da Pallucchini, primo tra tutti quello del triestino Umbro Apollonio, incredibilmente – o forse volutamente – dimenticato dal comitato organizzatore, e se Cesare Brandi declinerà l'invito, accetteranno invece con entusiasmo Giuseppe Marchiori

al Magnifico Rettore i miei più vivi ringraziamenti per aver accolto la proposta di invitare al Corso di critica estetica di pittura contemporanea, promosso da codesta Università degli Studi, le persone da me segnalate" Cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

I QUADRI PREMIATI

NOTA - La riproduzione in bianco e nero non rende giustizia alle singole opere, soprattutto a quelle di cui il pregio essenziale è il colore. Tuttavia riteniamo interessante dare al lettore qualche elemento per confrontare i gusti del pubblico con quelli della giuria.



Giuseppe Santomaso: **CANTIERE**
1° premio, con la seguente motivazione:

"Il quadro "Cantiere", è uno dei più significativi esempi della ricerca, che è, da anni, propria dell'artista: impegnare il linguaggio della pittura moderna, e soprattutto delle esperienze cubiste e di Picasso, nell'espressione di vivi contenuti e interessi umani. Santomaso si è infatti proposto di sviluppare la scomposizione cubista fino a permeare una più facile e costruttiva determinazione dell'oggetto e dello spazio: una più asservita definizione dei valori plastici e cromatici, una più stretta e impegnativa relazione tra soggetto e oggetto. In questa ricerca, che partecipa con un suo personalissimo accento alle più vive manovre dell'arte moderna europea, "Cantiere", rappresenta indubbiamente un risultato assai importante, soprattutto perché concilia in un'aperta espressione paesistica con una rigorosa Architettura formale".

Afro Basaldella: **RICORDO D'INFANZIA**
2° premio, con la seguente motivazione:

"Il "Ricordo d'infanzia", di Afro Basaldella è una delle opere più conclusive dell'artista, che ha saputo esprimere nella raffinata armonia dell'insieme colorato la trasposizione lirica di un ricordo o, meglio, di un ripensamento dell'infanzia veduta attraverso la prospettiva del sogno. Afro ha riportato nei termini di una elegante sintesi pittorica lo spazio surrealistico, che è all'origine della sua visione, tentando di risolvere l'antitesi tra la scrittura automatica e la controllata scelta degli elementi di un'essenziale struttura compositiva. Compito straordinariamente difficile e di severo impegno, quello affrontato da Afro, e che nel "Ricordo d'infanzia", assume la forma di una sintesi superiore dell'esperienza culturale dell'artista e del suo esercitato gusto del colore".



Nino Perizi: **OMAGGIO A GARCIA LORCA**
3° premio

I QUADRI PREFERITI DAL PUBBLICO



1. Leonor Fini: **VISO**



2. Dino Predonzani: **LA CATTEDRALE DISTRUTTA**

17-18 I quadri premiati all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, 1953

e appunto il citato Apollonio⁵⁰, presenze che si riveleranno decisive per l'esito delle premiazioni. Il regolamento prevedeva infatti che i partecipanti in concorso alla mostra esprimessero le loro preferenze sulla giuria indicando per iscritto una rosa di tre nomi a loro completa discrezione. Dallo spoglio delle schede risultava che il preferito dagli artisti era Giuseppe Marchiori con tredici voti, al secondo posto, entrambi con undici preferenze, Umbro Apollonio e Pallucchini, seguiti da Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi e Marcello Mascherini⁵¹. La rosa dei quattro nomi da affiancare i tre membri interni avrebbe quindi dovuto essere composta da Marchiori, Apollonio, Pallucchini e Argan. Di questi saranno effettivamente presenti soltanto Marchiori e Argan; Apollonio, che aveva inizialmente accettato⁵², dovrà essere sostituito all'ulti-

mo momento da Mascherini, mentre il posto lasciato vacante da Pallucchini avrebbe dovuto essere occupato da Venturi, sostituito all'ultimo momento da Enrico Paulucci, votato da un'estemporaneo referendum tra gli artisti presenti all'inaugurazione vista l'assenza di altri possibili candidati (foto 16). Uno schieramento che avrebbe premiato le proposte più innovative della rassegna suscitando anche diverse polemiche vista l'assoluta preponderanza delle opere astratte tra i premiati, così infatti si era espresso Giulio Cesare Ghiglione sulle colonne del "Il Secolo XIX" di Genova riportando le impressioni degli artisti esclusi (foto 17-18): "nè vogliamo infirmare la scelta della giuria a favore di uno o dell'altro della stessa tendenza, ma troviamo eccessivo che ambedue i premi siano stati conferiti alla stessa corrente, la quale rappresenta circa un terzo degli espositori"⁵³.

Del resto erano stati artisti come Santomaso e Vedova a rispondere con più entusiasmo all'invito del rettore, dimostrando anche di aver compreso sino in fondo la valenza anche politica della manifestazione. In questo senso vale la pena di riproporre la lettera indirizzata da Santomaso ad Ambrosino, dove l'artista dimostra tutto il suo interesse anche per le contingenze poetiche: "mi permetta di rivolgerle le mie scuse più sentite per non aver risposto a suo tempo alla Sua gentile lettera. Le dirò subito che la ragione di questo vergognoso ritardo è dovuta proprio all'interesse che la sua iniziativa

50 Degli altri nomi proposti, soltanto Anna Maria Brizio figura in un elenco definitivo di critici invitati (Cfr. ASU, b. 60, fascicolo 1953-1954 *Elenchi*), ma non vi è sua traccia nei carteggi conservati presso l'archivio storico dell'ateneo.

51 Le vicende sono state ripercorse in R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura contemporanea. Genesi e motivi di un evento, in 1953: l'Italia era già qui ... cit.*, pp. 40-42.

52 Pallucchini e Apollonio risponderanno alla convocazione chiedendo però di spostare la data verso il venti di dicembre "quando ritorneremo ambedue dal Brasile ove rechiamoci prossimi giorni per allestimento sezione italiana et per partecipare giuria seconda Biennale San Paolo" (telegramma da Venezia del 25 novembre, Cfr. Cfr. ASU, b. 60, fascicolo Umbro Apollonio).

53 G. C. Ghiglione, *Polemiche su un premio, "Il Secolo XIX"*, 15 dicembre 1953.



19 Il Rettore Ambrosino premia Giuseppe Santomaso

aveva suscitato in me: Le spiego: le cose che desideravo dirle erano tante e di natura così delicata che mi ero promesso di venire a Trieste per parlarle personalmente. Purtroppo i miei impegni, fra l'altro, la mia mostra personale a Londra in preparazione in questi ultimi tempi, me lo hanno impedito. Ora credo che molte delle cose che io mi sarei permesso di dirle, dato che lei mi aveva lusingato col Suo cortese invito, saranno superate; credo però non sia mai troppo tardi adoperarsi per iniziative come la Sua, specialmente quando rivolte al bene di una città che io amo e per dimostrarlo subito dopo la guerra, ho sentito la necessità di organizzare una Mostra d'Arte Moderna alla Galleria Trieste, in quell'occasione venne pubblicato a testimonianza un volume-catalogo edito da "Stampe Nuove". Credo di conoscere abbastanza l'attuale attività culturale di Trieste e dei suoi rapporti con il resto dell'Italia e penso che proprio in questo momento sia dovere di ogni italiano adoperarsi perché questi rapporti vengano intensificati e che soprattutto le correnti più vive si scambino pareri e programmi. Se lei lo desidererà potrà venire a Trieste, sarò lieto di darle modestamente tutto il mio appoggio"⁵⁴ (foto 19-21).

Più interessato agli aspetti artistici sarà invece in prima battuta Emilio Vedova, sin troppo esplicito, al limite della sfacciataggine,

nel cercare di ricomporre l'asse del venturiano Gruppo degli Otto invocando la presenza di Corpora, Moreni, Morlotti e Turcato⁵⁵, che

55 Questo il testo della lettera: "Venezia 1° agosto 1953/ Al Magnifico Rettore dell'Università di Trieste/ Egregio Professore/ ho ricevuto la Sua del 17 luglio e La ringrazio per il riconoscimento implicito nel gentile invito che accetto: Mi rallegro vivamente con Lei e con l'Università per l'iniziativa di vivissimo interesse culturale attuale. Dopo aver letto attentamente il regolamento, con l'augurio per la migliore riuscita, Le esprimo volentieri qualche mia opinione, secondo la Sua richiesta./ Nell'elenco degli artisti prescelti molto interessante, trovo che non dovrebbero mancare (essendo abbastanza ampio) di essere invitati anche i pittori: Antonio Corpora di Roma; Mattia Moreni; Ennio Morlotti, di Milano; Giulio Turcato, di Roma. Ritengo che questi artisti particolarmente significativi e Lei può documentarsi al riguardo se crede su «Cahiers d'Art» del dicembre 1952; «Bilan de l'art actuel» edizioni Soleil Noir – Parigi – rue de l'Echaudée – «Otto pittori italiani» Lionello Venturi – Ed. De Luca – Roma – Veda inoltre le Mostre in Germania attualmente, ad Hannover, Colonia, Berlino, Amburgo, con gli stessi otto pittori; la Mostra a Roma alla Associazione per la Libertà della Cultura lo scorso inverno, etc./

Mi permetto inoltre di segnalare tra i critici che potrebbero tenere conferenze illustrative particolarmente interessanti, i nomi dei più attivi e significativi; Dott. Giuseppe Marchiori – che, fra l'altro ha tenuto questo inverno un corso di lezioni sulla pittura moderna alla Scuola di Arzignano; il triestino Umbro Apollonio, Conservatore della Biennale di Venezia; oltre al Prof. Lionello Venturi e il Prof. Rodolfo Pallucchini. Per quanto mi riguarda sto lavorando intensamente, ed avrò presto da inviare

54 Lettera di Giuseppe Santomaso a Rodolfo Ambrosino del 14 settembre 1953, ASU, b. 60, fascicolo Santomaso.



20, 21 *Il pubblico all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, 1953*



22 Emilio Vedova, *Crocifissione contemporanea*, 1953, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

andavano ad aggiungersi ad Afro, Birolli e lo stesso Vedova presenti già nel primo elenco firmato da Coletti, e a Santomaso, indicato in un momento successivo. L'artista veneziano proporrà anche di invitare in qualità di critici Giuseppe Marchiori – tra i suoi primi estimatori – Lionello Venturi e, dalla struttura della Biennale veneziana, Umro Apollonio, e Rodolfo Pallucchini che peraltro aveva anch'esso segnalato l'assenza di Corpora, Moreni e Morlotti. Tutti artisti che saranno poi presenti in mostra con opere di notevole impegno e grandi dimensioni: rispettivamente *Canale nero* e *Paesaggio* presentate da Renato Birolli e Antonio Corpora, *Paesaggio a Brisighella*

molti quadri per la Biennale del Brasile e per una Mostra al Museo di Zurigo, ma sceglierò accuratamente in tempo utile un'opera significativa da mandare a Trieste. Se avrà bisogno di qualche documentazione che mi riguardi mi faccia sapere, e vedrò di mandare qualche fotografia, etc. Posso intanto citare l'ultimo «Cahiers d'Art» luglio 1953 con saggio sulla mia pittura, e il documentario che sarà a giorni visionato al Festival cinematografico «Vedova: pittore di realtà» girato per particolari di miei quadri e lavori, come esame di linguaggio./ Con i più sentiti rallegramenti per la Sua iniziativa ed auguri per la Sua opera La ringrazio ed ossequio/ Emilio Vedova”.

per Mattia Moreni e quindi *Colloquio* di Ennio Morlotti e *Miniera* di Giulio Turcato.

Le richieste di Vedova quindi saranno accolte pressoché in toto, anche se questo non basterà a evitargli l'ostracismo della gerarchia ecclesiastica locale, turbata dal titolo *Crocifissione contemporanea* attribuito alla sua grande tela (foto 22), turbamento che traperà anche dalla giuria dell'esposizione e proseguirà fino alla Biennale del 1956⁵⁶, quando il dipinto verrà acquistato da Palma Bucarelli per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma⁵⁷.

Se il profilo decisamente 'venturiano' assunto dalla mostra pagherà sul versante dell'assegnazione dei premi, meno esaltante in questo senso sarà la politica degli acquisti portata avanti dall'Ateneo, che allargherà il fuoco su tutto il panorama presente in mostra, privilegiando un'ottica 'spartitoria', talvolta anche a discapito

56 N. Zanni, *Una proposta alla città: intendere il "contemporaneo"*, in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 55-56.

57 Cfr. A. Barbuto, *scheda in Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano, Electa, 2005, p. 328.



23 Giuseppe Capogrossi, *Superficie 102*, 1953, Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, collezione Fondazione De Fornaris



24 Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1953, foto d'epoca

dell'effettiva qualità. Così entreranno nella neonata collezione triestina dipinti di assoluto valore come il *Ritratto di Umberto Saba* di Carlo Levi accanto a prove certo meno luminose come il *Paesaggio-Canale di Mazzorba* di Fioravante Seibezzi, che pare oggi poco rappresentativo della produzione del pittore veneziano, o nel campo 'triestino' la piccola testa di Leonor Fini, anche questa non all'altezza delle opere migliori dell'artista. Tutti lavori, una quarantina nel complesso quelli acquisiti dall'ateneo compresi tutti i disegni e le grafiche presentate da scultori (con la significativa esclusione del disegno di Pericle Fazzini) e incisori, che andranno comunque a comporre un nucleo comunque significativo di opere d'arte contemporanea.

Nelle scelte ben più conservatrici dell'ateneo per quanto riguarda gli acquisti saranno complici soprattutto Gian Luigi Coletti ma anche alcune indicazioni dei finanziatori, che premieranno anzitutto gli artisti locali e quindi le opere più legate alla tradizione figurativa, ma non mancheranno rifiuti e prese di posizione anche tra gli artisti: Giuseppe Capogrossi si lamenterà dei ritardi nella restituzione del suo dipinto, *Superficie 102* (foto 23), destinato alla Biennale veneziana del '54 e poi confluito nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino⁵⁸; lo stesso

58 ASU, b. 60, fascicolo *Capogrossi*: lettera del 24 aprile 1954 "Illusterrissimo signor Rettore, nello scorso ottobre ho inviato un mio quadro per la mostra organizzata dalla Sua Università. Sino a oggi non ho ancora avuto notizie di tale dipinto. Poiché questa opera deve figurare nella mia sala alla Biennale di Venezia e in questi giorni sto radunando a Milano presso la Galleria del Naviglio le opere destinate per questa esposizione, Le sarò molto grato se Lei vorrà dare disposizioni per

giorno Fausto Pirandello scriverà alla Segreteria dell'ateneo: "ho avuto mesi fa una controproposta del Rettore Magnifico di codesta università di Studi, circa il prezzo di un mio quadro esposto ad una mostra d'arte tenutasi nella sede dell'Università stessa. Poiché ho trovato, con mio vivo rincrescimento, inaccettabile il prezzo offertomi in quell'occasione e, d'altra parte, non vedendo ancora il mio quadro di ritorno a mostra chiusa, mi permetto di rivolgere a codesta on. Segreteria richiesta di ulteriori informazioni [...]" (foto 24). Bruno Saetti (foto 25) resterà invece molto deluso dal non trovare il proprio nome tra gli elenchi dei beneficiari dagli acquisti⁵⁹, e Aligi Sassu (foto 26), il 4 gennaio, farà notare con vivo risentimento alcune arbitrarie valutazioni⁶⁰. Di tutt'altro tenore saranno invece i

l'immediato invio a mezzo corriere espresso di detto dipinto all'indirizzo del Comm. Carlo Cardazzo [...]"

59 "Caro Rettore, Il pittore Canali mi ha detto della riuscita manifestazione d'arte che ella ha organizzato, e mi ha mostrato un elenco di opere che saranno forse acquistate da codesta Università. Purtroppo debbo dirle che mi è molto spiaciuto di non trovare il mio nome nella suddetta lista, mentre avrei molto gradito entrare nella collezione di un Ente di tanta importanza. Mi ha, poi, sorpreso il non veder segnato sul catalogo, accanto al mio nome, la scritta «fuori concorso». Ciò malgrado le assicurazioni avviate da parte di codesta Segreteria che si sarebbe tenuto conto della mia richiesta in tal senso"; ASU, b. 60, fascicolo *Saetti*.

60 "Sono spiacente di disturbarla ancora, ma non avendo avuto risposta alla mia precedente lettera nella quale chiedevo chiarimenti sull'arbitraria valutazione del mio quadro "Via Manzoni" con un prezzo da me non notificato. Insisto nel chiederle che sia da parte vostra rettificata la pubblicità da voi fatta con un elenco ciclostilato, ed a me



25 Bruno Saetti, *Natura morta*, 1953, foto d'epoca

commenti di quanti vedranno confluire le loro opere nelle collezioni dell'ateneo, anche a prezzo di notevoli riduzioni del valore concordato a inizio mostra: tra questi il più entusiasta sembra essere stato Ottone Rosai: "non posso negare a Lei quanto mi chiede con tanta gentilezza ne tanto meno posso negarlo alla città di Trieste e all'Università da lei rappresentata. Fiero della Sua proposta, che accetto, si abbia i miei devoti e distinti saluti"⁶¹.

Tra i contributi erogati in favore dell'ateneo per l'acquisto di opere esposte il più consistente era quello del Ministero della Pubblica Istruzione (2.500.000 lire), seguito dal milione stanziato dall'Ufficio zone di confine della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Meno importanti quelli raccolti dalla Banca d'Italia tra gli istituti di credito cittadini (200.000 lire) e dall'Associazione degli industriali della provincia di Trieste (300.000 lire); proprio questi ultimi saranno

estremamente nociva. La pubblicazione di un elenco ciclostilato, mi è stato trasmesso da collezionisti di Trieste quali sono sommamente meravigliati di vedere così svalutato un quadro mio. Quadro già esposto alla Biennale Veneziana e notificato allora a L. 600.000.= lo vedono esposto a Trieste a una "valutazione" di L. 200.000.= fatta non so da chi e con quali scopi. Dato che non ho avuto risposta alla mia lettera precedente ed anzi avuta conferma di quanto mi era stato riferito, trovo molto spiacevole e scorretto quanto è accaduto, Le chiedo quindi siano tolti dalla circolazione gli elenchi con il prezzo da Voi scritto. Inoltre chiedo che mi sia restituito il quadro non intendendo che la mia opera sia ulteriormente svalutata da apprezzamenti anche critici dello stesso stile. In caso contrario sarò costretto ad agire legalmente per la tutela della mia firma"; ASU, b. 60, fascicolo *Sassu*.

61 ASU, b. 60, fascicolo *Rosai*.



26 Aligi Sassu, *Via Manzoni*, 1952, collezione privata

gli unici a formulare delle preferenze nelle opere da acquistare: la Banca d'Italia, nella persona del direttore Leopoldo Bartolozzi, chiedeva "di contribuire, sia pure in misura modesta, all'acquisto di un quadro di artista triestino, esposto in codesta Mostra Nazionale. Ancora più circostanziata la richiesta degli industriali, firmata da Mario Doria: "tra le opere esposte una commissione di industriali ha fissato la sua attenzione sulle seguenti: - Carpi Aldo - «Passa la rete, alla Magra» - Paulucci Enrico - «Porto verde» - Righi Federico (V.G.) - «Case a Parigi» 1953 - Rosai Ottone - «Case del Paradiso» - Trombadori Francesco - «L'arco di Giano». Tra queste opere io La prego, Magnifico Rettore, di voler scegliere quella o quelle che più Ella ritenga adatte agli ambienti universitari". Nella risposta, datata 30 gennaio 1954, il Rettore scriveva "terrò conto delle opere segnalate e tratterò con gli artisti per l'impiego migliore della somma messa a disposizione". In seguito tutte le opere segnalate verranno effettivamente acquistate⁶², anche se la somma stanziata dagli industriali triestini corrispondeva di fatto al prezzo medio di una sola delle opere; farà eccezione la sola tela di Aldo Carpi, restituita all'artista senza che nell'archivio dell'Ateneo restasse traccia di una proposta d'acquisto da parte del rettore Ambrosino. Di fatto però le opere verranno in seguito destinate all'arredo degli studi dei docenti, senza che restasse traccia di una qualsiasi volontà di conservare memoria di quell'evento. Solo recentissimamente, per iniziativa del rettore Francesco Peroni, le opere sono state ricollocate nei locali del rettorato a formare una vera e propria pinacoteca⁶³.

62 Cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Contributi*.

63 Per una rapida ricognizione di questo nuovo allestimento cfr.

Il centro di fisica teorica di Miramare: l'apertura alle nuove tendenze

L'evento del 1953 lascerà un'impronta indelebile nelle collezioni dell'ateneo e in parte anche nel tessuto culturale della città, che pochi anni dopo riceverà anche un altro importante 'dono' per la sua definitiva restituzione all'Italia: la Galleria Nazionale d'Arte Antica, costituita grazie all'azione di uno dei protagonisti dell'esposizione tenutasi all'Università, il Soprintendente Benedetto Civiletti⁶⁴. L'iniziativa del volitivo rettore Ambrosino aprirà la strada anche ad altre prove rivolte all'incremento del patrimonio artistico cittadino: come il processo di acquisizione di opere d'arte in seguito ai lavori di completamento della nuova sede cittadina della Rai e la pinacoteca del Consiglio Regionale e della sede locale dell'INAIL⁶⁵, nate proprio con l'intento di documentare e promuovere l'arte locale, soprattutto quando legata anche a una dimensione nazionale e internazionale.

A poco meno a vent'anni di distanza da quelle fortunate congiunture si colloca un altro momento qualificante per l'Università, questa volta legato alla nuova sede di Miramare del Centro Internazionale di Fisica Teorica che, una volta conclusa nel 1968, sarà oggetto di una significativa campagna di acquisizioni di manufatti artistici, ancora una volta destinata a documentare l'arte contemporanea, privilegiando autori attivi in regione e aderenti alle tendenze più avanzate. Una disposizione che arrivava anche per ottemperare alla legge del 2%, in nome della quale si erano mosse anche altre le istituzioni cittadine per incrementare il proprio patrimonio artistico. Oltre all'esempio della mostra del 1953 di cui si è diffusamente parlato nel capitolo precedente, riferimenti possibili per l'amministrazione dell'ateneo triestino potevano essere stati anche il citato esempio della Rai, ma anche la sensibilità in questo senso del progettista dell'edificio, Pio Montesi, a lungo direttore dell'allora istituto di Architettura e Urbanistica dell'ateneo triestino.

Tra le opere più significative, che documentano anche un rinnovato interesse per artisti appartenenti alla minoranza slovena, un dipinto e due grandi xilografie di Lojze Spacal, uno degli artisti più presenti nelle collezioni universitarie⁶⁶, un pannello ligneo di August Černigoj⁶⁷, un pannello in alluminio estroflesso di Nane Zavagno⁶⁸, oltre a presenze estranee alla realtà regionale come la *Struttura*

Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010.

64 Su questa vicenda e i suoi paralleli significati 'politici' si veda F. Magani, *La galleria Nazionale d'Arte Antica ... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste dipinti e disegni*, a cura di F. Magani, Trieste, Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. del Friuli-Venezia Giulia, 2001, pp. 13-30; R. Fabiani, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste, in Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra di Gorizia, Sala Espositiva Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 15 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012, a cura di L. Caburlotto, R. Fabiani, C. Cadore, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011, pp. 34-39.

65 Sulla collezione della Rai regionale cfr. *Era il 1964. La collezione d'arte della Rai del Friuli Venezia Giulia per il nuovo palazzo*, Trieste, Comunicarte, 2008.

66 Cfr. schede nn. 103-107.

67 Cfr. scheda n. 21.

68 Cfr. scheda n. 120.

colore n.3 di Aldo Schmid, presentata anche alla Quadriennale romana del 1972⁶⁹.

A questi lavori si sono aggiunti in seguito anche spontanee donazioni, come quella di Barbara Strathdee, che offrirà due tele di identiche dimensioni⁷⁰, *Dreamy Blue* e *Red Sea*, pensate intorno al 1977 *en pendant* con il titolo complessivo di *Pacific Light*.

Importanti anche le acquisizioni nel campo della scultura, a partire dal colossale *Arcangelo Messaggero* fuso in bronzo nel 1962, con il quale Mascherini aveva nel gennaio 1974 risposto con esito positivo alla ricognizione dell'istituto triestino di fisica teorica. Di comprensione tutt'altro che agevole, la fusione era stata presentata alla sala personale dell'artista triestino allestita alla XXXI Biennale veneziana del 1962, la seconda delle opere di Mascherini poi confluite nelle collezioni dell'ateneo a essere presentata a un'importante rassegna internazionale⁷¹. In quella sede dovevano aver colpito lo spettatore "l'avveniristica testa di antenne esposta sull'ala, ma il suo essere d'albero, di fusto, seguito nei suoi incavi, nei suoi aggetti e persino nei suoi mancamenti, è forse uno degli esempi più didascalicamente vittoriosi tra materia e significato, fra il cercare, il trovare, e lo scegliere e l'aggiungere per modellato, propri nel dominio dell'autore"⁷². Un'opera che vista oggi nella sua attuale collocazione all'esterno del complesso di Miramare, pare aver perso gran parte della carica visionaria che ne aveva accompagnato la gestazione, ma che rimane sicuramente una assai efficace 'guardia celeste' per un laicissimo luogo di scienza. Poco distante, a compendiare su tutt'altro versante le ricerche di Mascherini, una grande *Struttura bianca n. 1* in acciaio verniciato di Nino Perizi, una sorta di origami non figurativo: "L'immagine che più efficacemente riassume il principio guida di queste composizioni in metallo è la fotografia che ritrae l'artista mentre protende verso il cielo una struttura aliforme da lui stesso creata"⁷³.

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo si assiste anche a un'importante attività di acquisti di opere d'arte da parte dell'allora istituto di Architettura e Urbanistica, diretto dal citato Pio Montesi che, coadiuvato da Michelangelo Guacci, avrà un ruolo determinante nell'acquisto di opere d'arte, principalmente incisioni e litografie, che documentavano l'attività di artisti regionali nell'ambito delle tendenze più avanzate, ma con la significativa presenza di una cartella di litografie di Le Corbusier⁷⁴.

In chiusura va ricordato il ruolo che negli ultimi anni hanno avuto una serie di piccole ma significative esposizioni realizzate nella Sala Atti dell'attuale e, in un solo caso, nella Sala "Arduino Agnelli" dell'edificio di Androna Campo Marzio 10, oggi una delle sedi del Dipartimento di Studi Umanistici. Si tratta di rassegne destinate ad artisti che vantano importanti presenze sul territorio con una netta e dichiarata preferenza per un "moderato astrattismo". Vincolo per la concessione di questi spazi è la donazione da parte degli artisti di una delle opere presentate in mostra, con il dichiarato scopo di conservarne memoria e nel contempo di allargare le collezioni anche alla stretta contemporaneità: "ricorda e splendi", appunto.

69 Cfr. scheda n. 99.

70 Cfr. scheda n. 108.

71 La prima, com'è noto, era stata la *Minerva*, esposta alla Quadriennale romana del 1957. Cfr. scheda 53.

72 A. Gatto, *Mascherini*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, p. 32.

73 Cfr. scheda n. 73.

74 Cfr. scheda n. 45.



Tavole a colori



Pietro Magni (Milano 1816-1877)

Busto di Pasquale Revoltella

marmo di Carrara, cm 87x61x30

1870 ca.

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 49



Giovanni Mayer (Trieste 1863-1943)
Busto di Carlo Brunner
marmo di Carrara, cm 51,6x64x32,5
1910
Edificio di via Manzoni 16, Atrio
scheda 56



Timo Bortolotti (Darfo 1884 – Milano 1954)

Testa di Fabio Filzi

bronzo, cm 44,5 x 21

1934

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 8



Augusto Gauro Ambrosi (Roma 1901 – Verona 1945)

Aerovita

olio su tavola, cm 102x80

1932

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 4



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Manlio Udina

olio su tavola, cm 70x50

1940 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda R3



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Angelo Cammarata

olio su tavola, cm 70x50

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda R7



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Testa di Umberto Nordio

bronzo, cm 30x18,5x23

1938

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 16



Ruggero Rovani (Trieste 1877-1965)

Busto di Italo Svevo

bronzo, cm 50x56x30

1927

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici
scheda 87



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

La fondazione dell'Università
pietra d'Aurisina, cm 66x130x25
1938 ca.

Edificio Centrale, atrio destro
scheda 17



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)
La glorificazione del lavoro e della cultura, particolare
travertino, cm 350 x1300 ca
1956
Edificio Centrale, facciata
scheda 61



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Minerva

travertino, h 450

1956

Edificio Centrale, scalone d'accesso

scheda 53



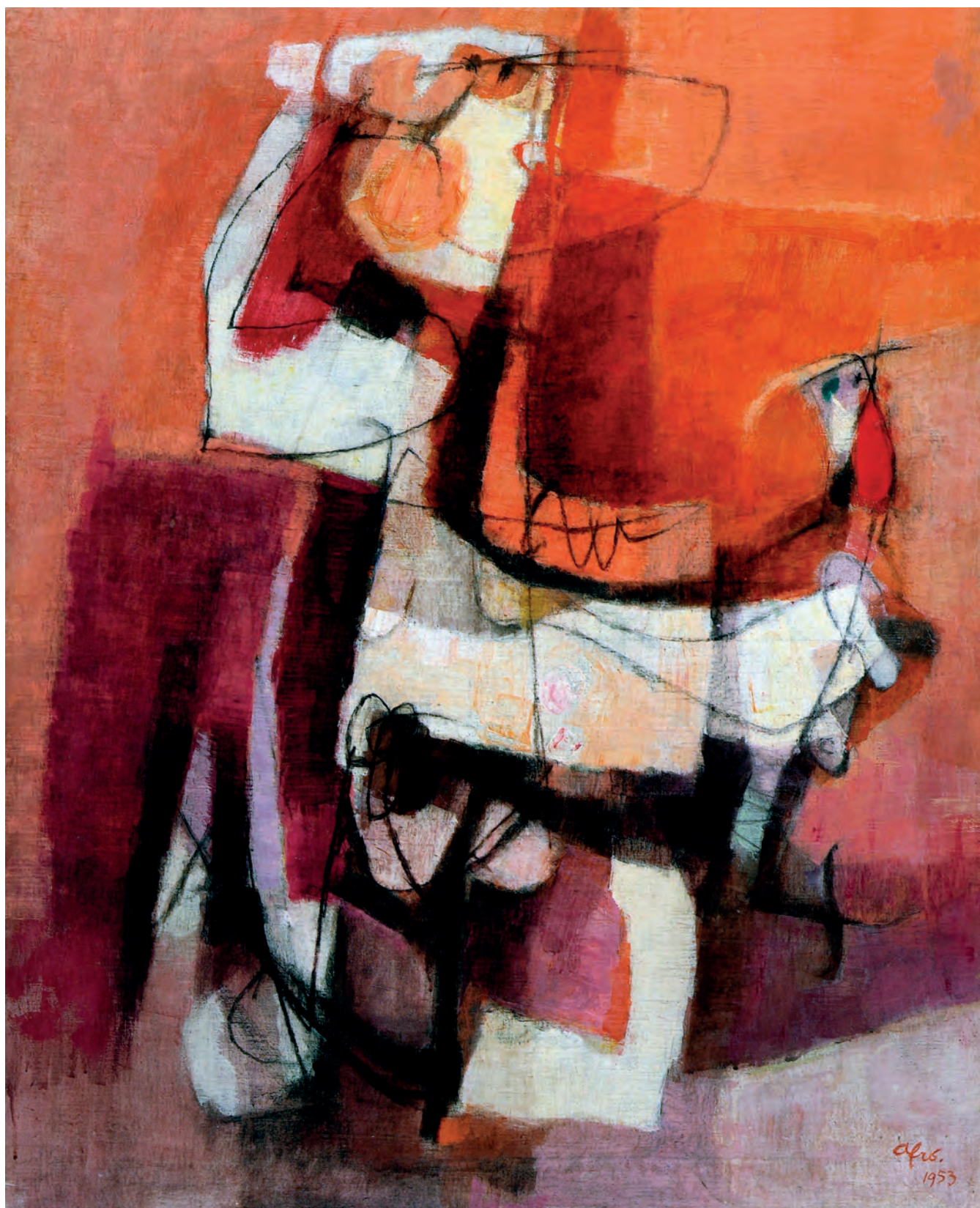
Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970)

Dea Roma

Bronzo, cm 92x47x37

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato
scheda 101



Afro Basaldella (Udine 1912 – Zurigo 1976)

Ricordo d'infanzia

tecnica mista su tela, cm 128x102

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 1



Giuseppe Santomaso (Venezia 1907-1990)

Cantiere

olio su tela

1952, cm 150x121

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 98



Nino Perizi (Trieste, 1917 – Trieste, 1994)

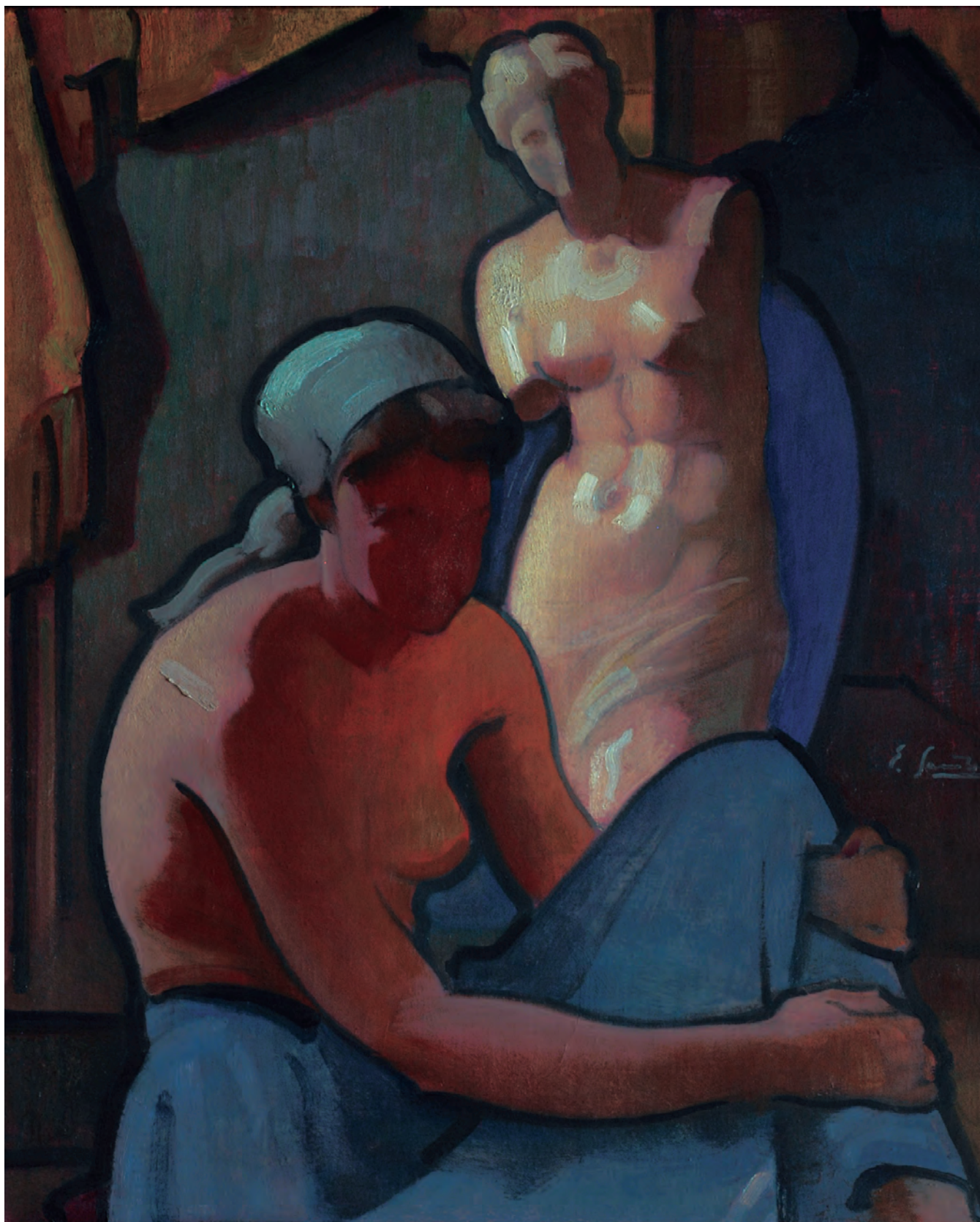
Omaggio a Garcia Lorca

olio su tela, cm 116x227

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 69



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Venus

olio su tela, cm 109x88

1950

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 95



Leonor Fini (Buenos Aires 1908 – Parigi 1996)

Viso

olio su tavola, cm 70x45

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 34



Carlo Levi (Torino 1902 – Roma 1975)

Ritratto di Umberto Saba

olio su tela, cm 71x90

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 47



Fiorenzo Tomea (Zoppè di Cadore 1910 – Milano 1960)

Candele in riva al mare

olio su tela, cm 45x60

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 110



Alberto Saliotti (Ravenna 1892 – Chiavari 1961)

Natura morta in blu

olio su compensato, cm 59,5x50

1952 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 94



Enrico Paulucci (Genova 1901- Torino 1999)

Porto Verde

olio su tela , cm 100x120

1952

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 67



Guido Cadorin (Venezia 1892-1976)

La nave

olio su tela, cm 70x85

1952

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 12



Francesco Trombadori (Siracusa 1886 – Roma 1961)

L'arco di Giano

olio su tela, cm 50x60

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 112



Ottone Rosai (Firenze 1895 – Ivrea 1957)
Case del Paradiso
olio su tela, cm 50x70
1953
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 83



Gianni Vagnetti (Firenze 1897-1956)

Figura in blu (Al caffè)

olio su tela, cm 75x50

1953 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 115



Alberto Ziveri (Roma 1908 – Roma 1990)

Paesaggio

olio su tela, cm 62x48

1953 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 121



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Marina

olio su tela, cm 41x51

1955

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 44



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Laguna di Grado

olio su tavola, cm 75x65

1953 ca.

Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione
scheda 96



Giuseppe Negrinin (Muggia 1930-1987)

Crocifisso

bronzo e legno, cm 48x35x5,5

1954

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura
scheda 62



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

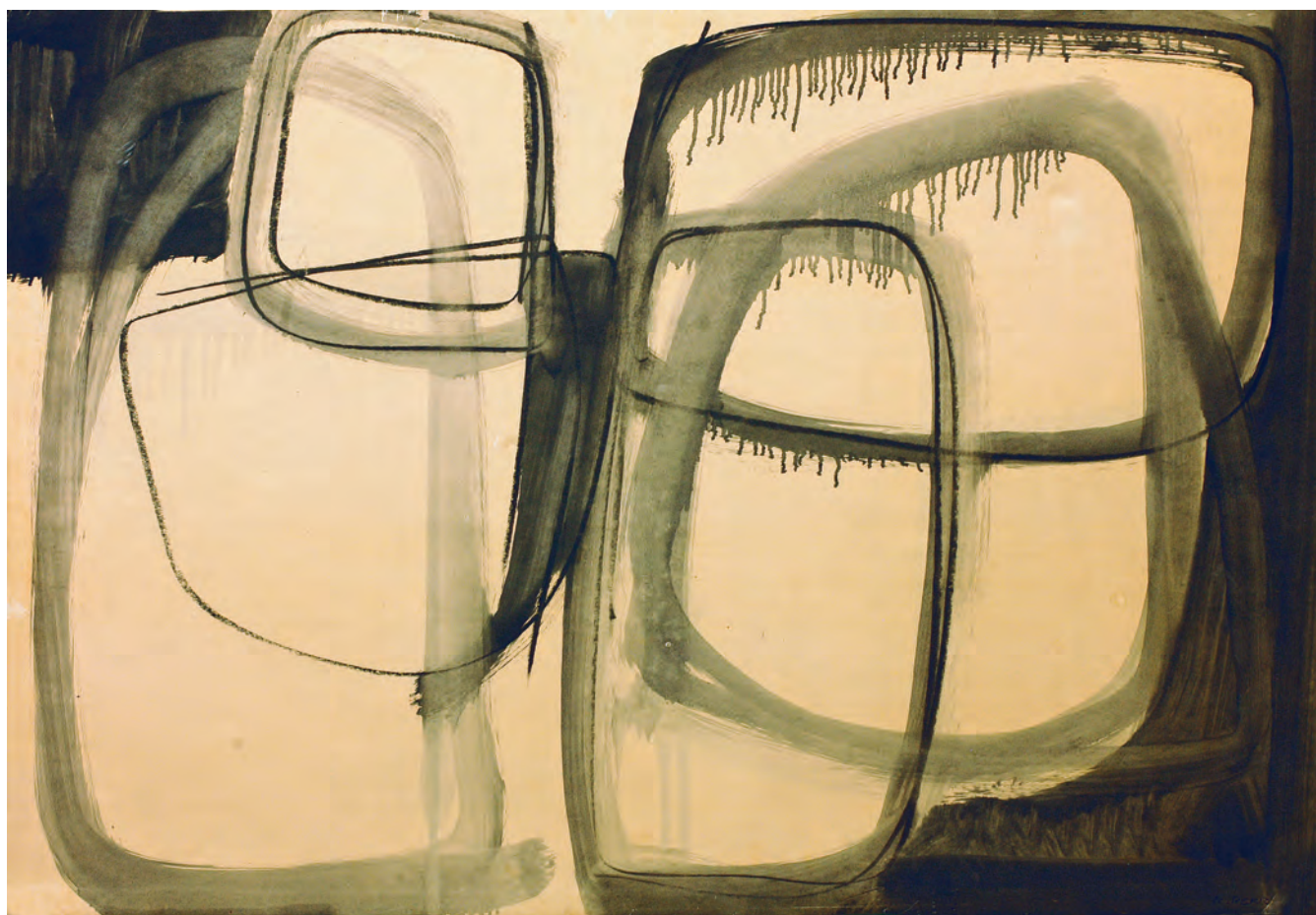
Palazzo Costanzi

china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 390x300

1956

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

scheda 89



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Senza titolo

tempera su tela, cm 95x65

1964 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 72



Miela Reina (Trieste, 1935 – Udine, 1972)
tempera su carta, cm 68x97
1965
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 79



Sylva Bernt (Gorizia 1910 – Parigi 1995)

Testa di Scipio Slataper

bronzo, cm 62x26x26

1965

Edificio Centrale, Aula Magna

scheda 6



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Arcangelo Messaggero

bronzo, h 240

1962

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 55



Renato Daneo (Trieste 1908-1978)
Proiezione di un geode nello spazio
olio su tela, cm 102,6x75,7
1970 ca.
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 28



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)

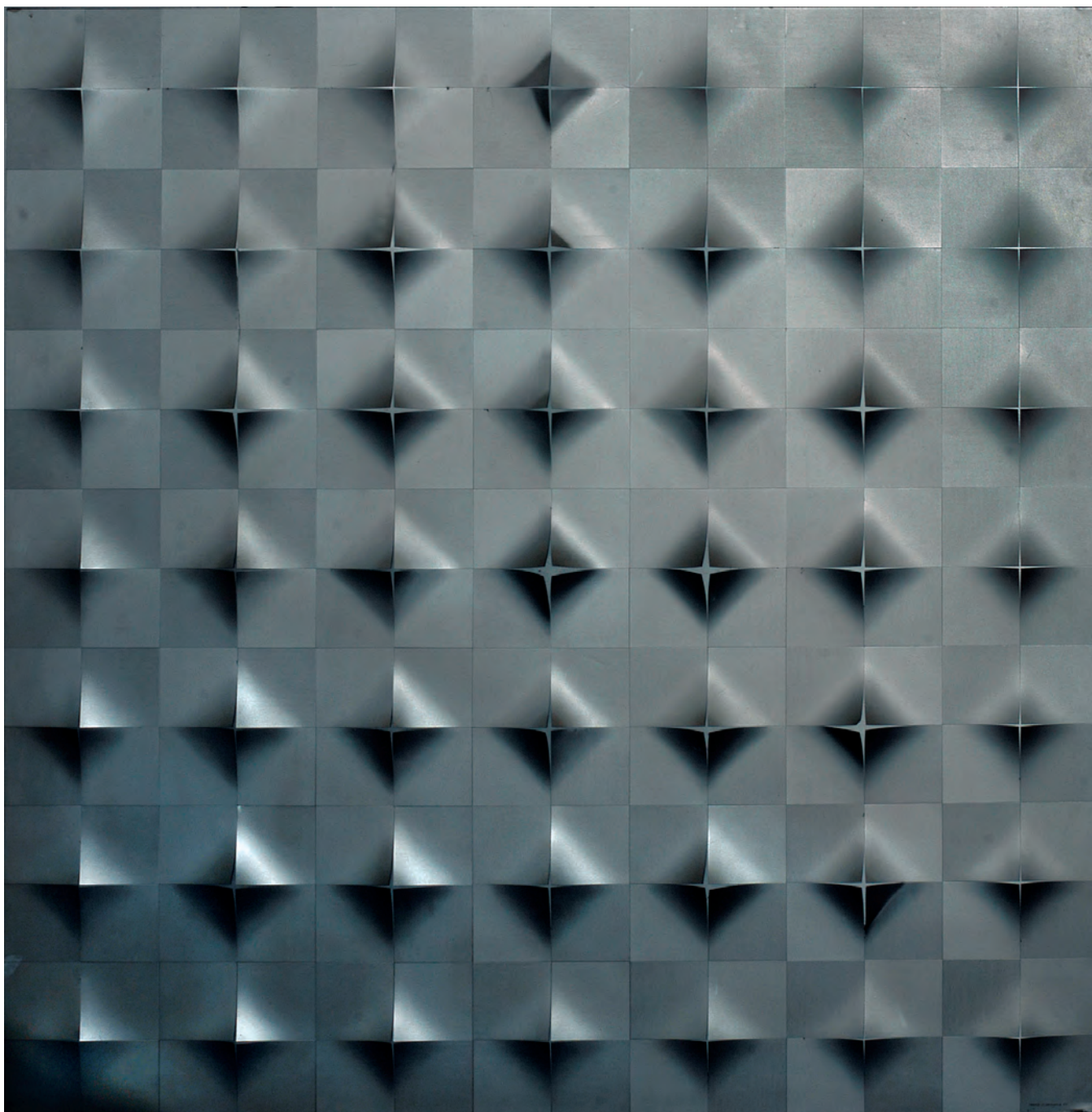
Spring

olio su tela, cm 90x150

1973

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 64



Nane Zavagno (San Giorgio della Richinvelda 1932)

Struttura modulare

alluminio anodico, cm 140x140,3

1971

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 120



August Černigoj (Trieste 1898 – Sežana 1985)

Forme – spazio

tarsia, cm 62x84,8

1970 ca.

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 21



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Case dei minatori

xilografia, mm 640x880

1967

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 103



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)
Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba
tecnica mista su tavola, cm 83,5 x 59
1970 ca.
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 107



Barbara Strathdee (Wellington, Nuova Zelanda 1941)

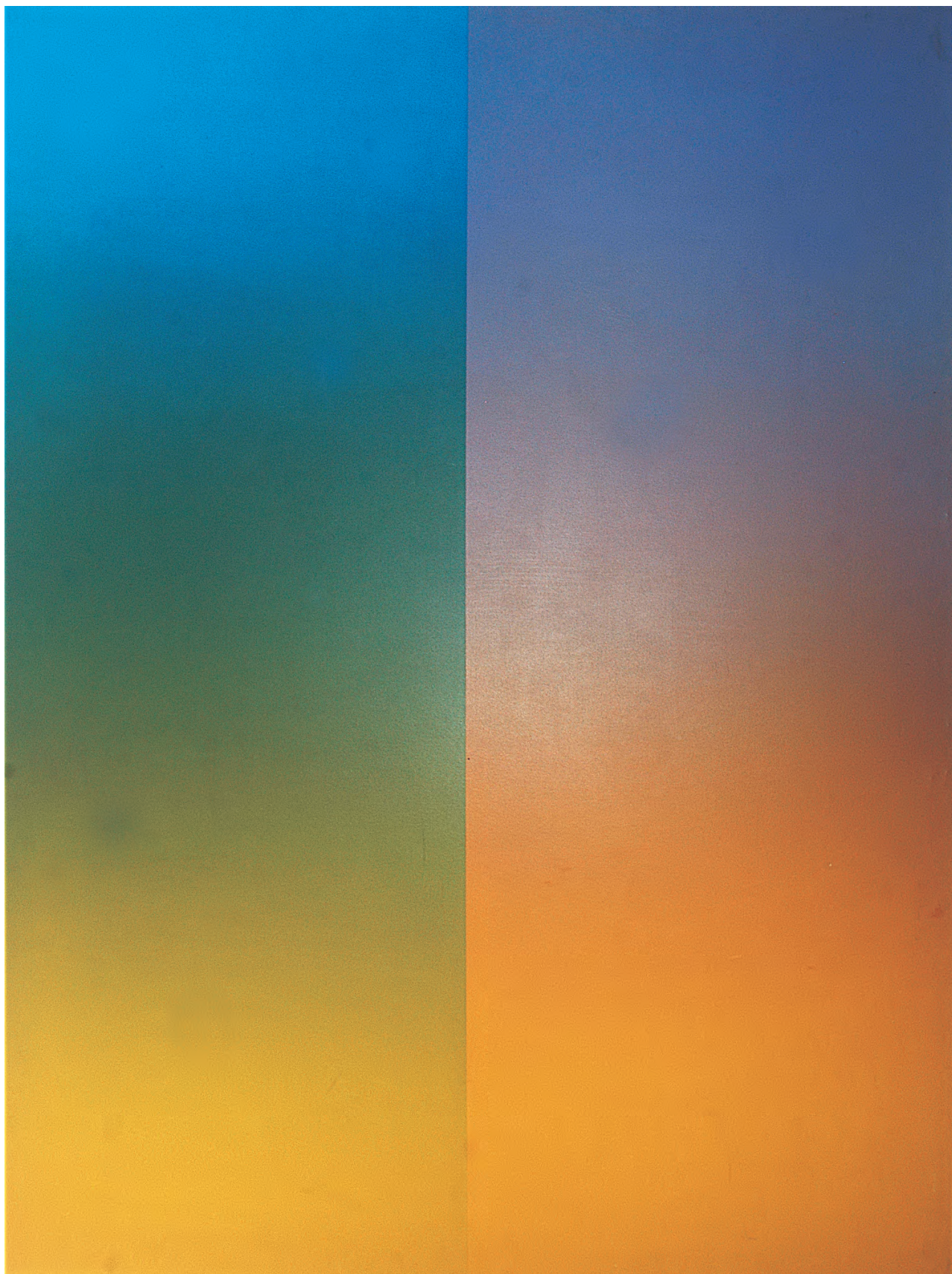
Dreamy Blue

acrilico su tela, cm 150x149,5

1977

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 108



Aldo Schmid (Trento 1935-1978)

Struttura colore n.3

Acrilico plastico su tela, cm 200x150

1972

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 99



Paolo Cervi Kervischer (Trieste 1951)

Corpi vaganti-vacanti

acrilico su tela, cm 95x30

2006

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici
scheda 22



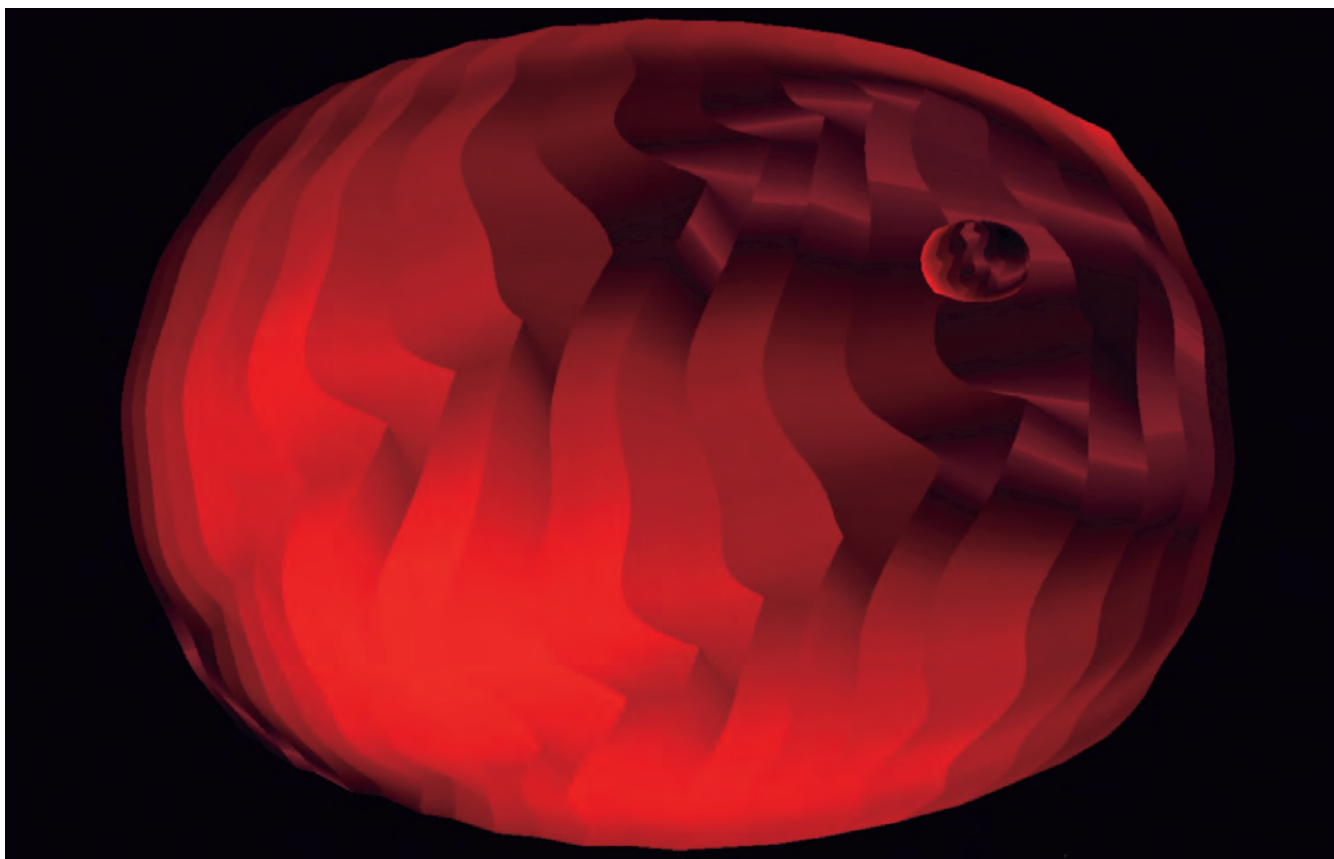
Aldo Famà (Trieste 1939)

Canto dell'anima

olio su tela, cm 80x100

2001

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 33



Matjaž Hmeljak (Trieste 1941)

281p510 Temni Otok

stampa digitale, cm 60x90

2005

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 41



Giuseppe Torselli (Birbesi 1948)

Passaggi interiori

affresco su tela rifinito a olio, cm 60 x 70

2009

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 111



Lara Ušić (Pola 1971)

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 50x50

2006

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 114

I ritratti dei Rettori

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Alberto Asquini

olio su tavola, cm 70x50

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



Il dipinto inaugura la serie dei quattordici ritratti di rettori dell'Università di Trieste, sei dei quali di mano dello stesso Sambo, definito «peintre en titre de l'Università» da Luigi Coletti nella lettera inviata al Rettore Ambrosino per convincerlo a estendere anche all'artista giuliano l'invito a partecipare alla mostra di pittura italiana del 1953 (*Lettera di Luigi Coletti a Rodolfo Ambrosino*, Archivio dell'Università di Trieste, 17 luglio 1953). Già direttore dell'Istituto di Studi Commerciali "Fondazione Revoltella", in qualità di preside della facoltà di Economia (originario nucleo dell'Ateneo giuliano) Alberto Asquini ricoprì per primo la carica di Rettore della neo istituita Regia Università rimanendo in carica dal 23 settembre 1924 al 31 ottobre 1926. L'ufficialità della commissione affidata al già maturo artista triestino viene enfatizzata dalla semplicità di mezzi espressivi e dalle soluzioni compositive adottate. La figura del Rettore ispira infatti una reverenza dettata esclusivamente dalle scelte artistiche del pittore, non essendo in alcun modo intuibile il prestigioso ruolo dell'effigiato. Vestito di semplici abiti borghesi, Asquini viene isolato al centro dell'opera senza alcun elemento di contorno o decorazione che possa suggerire la sua carica. L'indeterminatezza spazio-temporale in cui è collocato contribuiscono dunque a enfatizzare la caratura morale del personaggio che, nel discorso inaugurale del 15 dicembre 1924, aveva orgogliosamente ripercorso le tappe di quel cammino che già nel 1848 aveva suggerito a personaggi del calibro di Kandler e

De Rin di sollecitare la costituzione di un'Università italiana in un territorio ancora soggetto all'Impero austroungarico. Tuttavia il fondale neutro su cui si staglia la figura ha anche motivazioni più schiettamente artistiche, rimandando da un lato alla tradizione della ritrattistica borghese tardo-ottocentesca (che adottava questo espediente traendolo a prestito dalla recente tecnica fotografica), dall'altro l'adozione delle tonalità brunee è utilizzata da Sambo per riscaldare la figura "sciogliendone" parzialmente l'ufficialità. Questo obiettivo è in realtà conseguito anche attraverso l'acuta osservazione del modello di cui l'artista sottolinea la bonarietà e integrità senza per questo glissare su aspetti di verosimiglianza fisica come le occhiaie che ne segnano pesantemente gli occhi. Già in occasione della sua esposizione alla Galleria Trieste nel 1937 l'opera si impose all'attenzione del pubblico poiché «la bellezza del tono che caratterizza il pallore è pari a quella dell'interpretazione incisiva del volto inquieto di pensiero», configurandosi quindi come il perfetto esempio della compenetrazione fra il dato reale e l'introspezione psicologica che caratterizza l'intera produzione ritrattistica di Sambo. Il dipinto si colloca stilisticamente nella fase in cui l'artista si accosta alle tendenze del gruppo Novecento condividendone la plastica definizione volumetrica delle figure e un tratto sintetico che, tuttavia, non gli impedisce di inserire quasi *en passant* dei riferimenti alle precedenti esperienze secessioniste e, più genericamente, tardo-impressioniste, qui evidenti nella

linea serpeggiante della cravatta e nell'accostamento di colori vivaci pronti a rafforzarsi reciprocamente.

esposizioni

Trieste, Galleria "Trieste", 1937

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5 febbraio 1937; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 46; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 88, 165

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Giulio Morpurgo

olio su tavola, cm 70x50

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



Secondo della serie dei ritratti dei rettori, il dipinto segna per Sambo una sorta di tuffo stilistico nel passato certo dettato dalla personalità del protagonista che – come nel caso del *Ritratto del Rettore Asquini* – tende a influenzare le scelte estetiche dell'autore. Se nella precedente opera, accogliendo il moderno verbo Novecentista, il pittore aveva inteso segnalare il momento di rottura rappresentato dalla fondazione dell'Università, nel caso del *Ritratto del Rettore Prof. Morpurgo* l'artista opta invece per soluzioni tipiche del realismo tardo-ottocentesco allo scopo di enfatizzare la solida preparazione che, per quanto recente, poteva offrire l'istituzione triestina. La serietà dell'Ateneo viene dunque a identificarsi con la figura stessa del rettore: di famiglia goriziana, Morpurgo aveva conseguito la laurea in chimica e farmacia all'Università di Graz ricoprendo in seguito importanti incarichi direttivi presso istituti come le farmacie degli Ospedali riuniti di Parma o il Laboratorio chimico e il Museo Commerciale della Camera di Commercio di Trieste da lui creati. Direttore dell'Istituto di Studi Commerciali "Fondazione Revoltella" già nel 1914, cercò di riattivarla nell'immediato dopoguerra venendo in seguito nominato preside della facoltà di Economia (carica che fino al 1938 coincise con quella di Rettore) dal 1926 al 1930. Corsi di lingue slave, di tecnica bancaria e assicurativa oltre alla creazione dell'Istituto Coloniale delle Tre Venezie sono alcune delle iniziative promosse da Morpurgo, egli stesso docente di Merceologia all'interno dell'Ateneo che provvide a dotare di un

piccolo laboratorio chimico. La solida preparazione del protagonista trova dunque immediato riscontro nella salda robustezza della figura, anche in questo caso isolata su un fondo neutro le cui tonalità brunite molto scure permettono al volto di imporsi in tutta la sua evidenza. Come già osservato a proposito del ritratto del suo predecessore, anche in questo caso Sambo omette qualsiasi elemento capace di suggerire la caratura del personaggio enfatizzandone unicamente l'aspetto di studioso per la severità che al volto proviene dalla folta e curata barba bianca così come dai tondi occhiali e dal cipiglio che ne corruga la fronte. Giocato interamente su tonalità ribassate alleggerite dalle accensioni luministiche del viso, il dipinto si pone stilisticamente come un *unicum* nella galleria dei ritratti di rettori realizzati da Sambo, tutti protesi a personali interpretazioni delle premesse di Novecento piuttosto che rivolgersi a stilemi artistici ormai triti. Il taglio della figura, la sua posizione di tre quarti e il realismo che la connota (salvo sfumarsi in una maggiore indeterminatezza nella parte inferiore) possono infatti essere interpretati come un omaggio dell'autore al suo primo maestro Giovanni Zangrando (presso cui si forma fra 1900 e 1904) e alla corposità di pennellata appresa durante il soggiorno all'Accademia di Monaco dove ebbe come insegnante Karl von Marr.

esposizioni

Trieste, Galleria "Trieste", 1937; Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5334, 5 febbraio 1937; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 65; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 79, 164

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Manlio Udina

olio su tavola, cm 70x50
firmato in basso a destra "E. Sambo"
Edificio Centrale, Rettorato



Preside dell'Università degli Studi Economici dal 1 dicembre 1930, Udina ricoprì la carica di Rettore dal 28 ottobre 1938 fino al medesimo giorno dell'anno seguente. Egli fu, effettivamente, il primo Rettore della "Regia Università degli Studi" di Trieste dal momento che solo nel 1938 questo ruolo venne distinto da quello di preside della Facoltà di Economia grazie alla recente attivazione della seconda facoltà, quella di Giurisprudenza e Scienze Politiche. Tale risultato venne raggiunto proprio grazie alla pertinacia e alla dedizione di Udina, da tempo impegnatosi sul fronte dell'ampliamento dell'offerta didattica. Nato a Visignano d'Istria nel 1902, docente di Diritto Internazionale dapprima alla facoltà di Giurisprudenza della neonata Università di Bari e in seguito nel capoluogo giuliano, sin dal 1935 egli aveva attivato un serrato confronto con il ministro Bottai proprio al fine di espandere il nucleo originario dell'Ateneo triestino. La costituzione della facoltà di Giurisprudenza fu un obiettivo conseguito assieme all'assunzione dell'impegno politico da parte del Governo di realizzare un'Università completa di tutte le facoltà, meta che Udina contribuì attivamente a realizzare creando e alimentando la crescita dell'Istituto di Diritto Internazionale e Legislazione Comparata in cui fu attivo anche come docente. L'ambizioso sguardo proiettato sul futuro e il suo fiero attivismo (causa, nel 1939, del commissariamento da parte del ministero) non impedirono a Udina di mantenere alta l'attenzione anche sul recente passato dell'Ateneo dando vita,

nel maggio del 1939, al Comitato per la Storia dell'Università di Trieste di cui venne chiamato a far parte il futuro Rettore Mario Viora. Il prestigio del ruolo accademico ma soprattutto l'impegno profuso per la crescita di quella che, in qualche modo, era la "sua" Università, portano Sambo a enfatizzare l'importanza della carica di Udina raffigurandolo con le spalle coperte dal manto di ermellino. L'immobile frontalità della figura vede dunque in questo particolare un amplificatore della severità del personaggio, enfatizzata dalla posa ingessata e dallo sguardo fisso e penetrante. Rappresentato ancora giovane, nella robusta imponenza della figura il Rettore pare ben conscio dell'onore e degli oneri connessi al suo incarico, evidenziato da Sambo attraverso il deciso scarto cromatico e luministico fra il fondale e la toga da un lato, il bordo di pelliccia e il bavero dall'altro. Realizzato attorno al 1937, il dipinto si può stilisticamente collocare a metà strada fra il *Ritratto del Rettore Prof. Alberto Asquini* e quello di Giulio Morpurgo: il plastico modellato ottocentesco viene infatti mitigato da una sincerità di visione che richiama moduli novecentisti, evidenti anche nella semplicità dei mezzi e delle tonalità adottate la cui freschezza e «sonorità quasi di squilli» (b., *La mostra di Edgardo Sambo*, in "Il Piccolo", XV, 5334, 5 febbraio 1937) aveva fortemente colpito il critico de "Il Piccolo" già in occasione della personale triestina del 1937.

esposizioni

Trieste, Galleria "Trieste", 1937; Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5334, 5 febbraio 1937; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 91, 165

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade

olio su tavola, cm 70x50
firmato in alto a destra "E. Sambo"
Edificio Centrale, Rettorato



A seguito della sollevazione dall'incarico di Manlio Udina, deciso dal Ministero per alcune irregolarità amministrative, il 29 ottobre 1939 viene nominato l'unico commissario nella storia dell'Università di Trieste. Docente presso l'Università di Padova, uomo attivo nel partito, Giannino Ferrari dalle Spade ricopre il ruolo di Rettore fino al 28 ottobre 1942. In questo periodo nell'Ateneo viene istituito il triennio applicativo della facoltà di Ingegneria (che verrà però effettivamente avviato solo nel dopoguerra) e, nel 1940, iniziano i corsi della scuola di perfezionamento di Scienze Corporative. Rispetto alla parsimonia manifestata negli altri ritratti di rettori da lui eseguiti nel *Ritratto del Rettore Prof. Giannino Ferrari dalle Spade* Sambo dimostra una maggiore disinvoltura cromatica e compositiva. La posa rigidamente frontale della figura è infatti sostituita dalla spirale creata dal posizionamento di tre quarti del corpo cui si contrappone il volgersi del volto verso l'osservatore. Privo di qualsiasi elemento accessorio che prescinda da dettagli come gli occhiali, l'orologio e il fazzoletto che spunta dal taschino, il protagonista è isolato su un fondo neutro di una tonalità ocra pronta a schiarirsi nella parte destra della tela contribuendo all'illuminazione complessiva del personaggio. Oltre che nell'articolazione della composizione, anche per la definizione del personaggio Sambo adotta soluzioni inedite ricorrendo a una non ripetuta vivacità cromatica che si declina nelle gradazioni assunte dal grigio-violetto della giacca a contatto con le variazioni della luce, espressa in modo più

deciso rispetto agli altri dipinti della serie. La precisione fotografica che caratterizzava i volti di Asquini o Morpurgo cede in questo caso il passo a un'osservazione acuta e dettagliata del volto che evita la precisione microscopica o impietosa dei suoi particolari. L'attenzione del pittore pare infatti in questo caso concentrarsi maggiormente sulle problematiche tecniche che pone un ritratto e, in primo luogo, sulla plasticità che può derivare alle forme da un adeguato dosaggio dei punti luminosi, ampiamente distribuiti tanto sullo sfondo che sulla figura. Si tratta di un aspetto già notato all'indomani della collocazione del dipinto, evento a cui "Il Piccolo" dedica un breve trafiletto nel quale, a proposito dei quattro ritratti di rettori fino allora eseguiti dall'artista triestino, si sottolinea la capacità dell'autore di «unire egregiamente l'espressione dei caratteri individuali e l'austera dignità che s'addice ad uomini di scienza», enfatizzando poi l'importanza – nell'effigie di Ferrari dalle Spade – della «temperata ma ben sentita luce» che avvolge la testa, quest'ultima improntata di «meditativo rilievo» (*Vita universitaria*, 17 novembre 1942). In qualche modo, dunque, con quest'opera Sambo cerca di fondere la disincantata resa del reale suggerita dal Novecento con le sperimentazioni cromatiche e luministiche già tentate agli esordi della carriera. Il dipinto si pone dunque in una fase interlocutoria dell'artista, intenzionato a temperare le soluzioni più moderne a un recupero del postimpressionismo palese nella rapidità e nel non finito in cui sono lasciate le dita della mano in primo piano.

esposizioni

Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

Vita universitaria. Un quadro di Edgardo Sambo nella sede dell'Università, "Il Piccolo", XXI, 17 novembre 1942; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 123; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 107, 167

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Mario E. Viora

olio su tavola, cm 70x50

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



Nominato Rettore nell'ottobre del 1942, Mario Enrico Viora rimane in carica fino al 29 ottobre del 1944 dopo aver ricoperto per un solo anno la carica di preside della facoltà di Giurisprudenza (dal 20 settembre 1940 al 30 novembre 1941). Di origine alessandrina, si deve alla sua intraprendenza e coraggio l'istituzione (nell'anno accademico 1943 – 1944) della Facoltà di Lettere, realizzata con il supporto dei docenti, l'orgogliosa opposizione al governo della Repubblica Sociale e la tacita tolleranza del ministro dell'Educazione Nazionale Biaggini. Ospitato al secondo piano del palazzo Artelli-Morpurgo, il nuovo indirizzo di studi si affiancava a una serie di altre iniziative volute dal Rettore come l'avviamento delle pratiche per la costruzione di un Consorzio per l'erigenda Casa dello Studente e la creazione di una Scuola per l'insegnamento delle lingue straniere. Titolare della cattedra di Storia del Diritto Italiano ai tempi della reggenza Udina, il Rettore è raffigurato da Sambo assecondando l'essenzialità compositiva e stilistica tipiche del Novecento. La consueta parsimonia cromatica cui si associa l'adozione di tonalità ribassate vengono evidentemente adottate allo scopo di enfatizzare la caratura morale del personaggio, raffigurato girato di tre quarti con lo sguardo fisso davanti a sé, come stesse inseguendo un pensiero in cui è completamente assorto. L'abbandono della posa frontale e l'evidenza dei tocchi di luce che contribuiscono alla plastica definizione del volto permettono di affiancare quest'opera al precedente *Ritratto del Rettore Prof. Giannino Ferrari dalle Spade*

che, tuttavia, offriva una movimentazione cromatica e del personaggio assai più evidenti. Allo stesso modo, il delicato eppure percettibile scarto di tonalità fra la figura e lo sfondo presente in quell'opera viene in questo caso abbandonato a favore di una monocromia che, trascurando la timida accensione luminosa del panciotto color ocra, rende difficoltosa l'emergenza del personaggio. Vengono in tal modo poste in primo piano le qualità umane dell'effigiato, uomo di profonda moralità, pienamente consapevole dei doveri connessi al proprio incarico e deciso a svolgerli seguendo la rettitudine ben simboleggiata dalla posa ingessata e dal volto immobile, incapace di tradire qualsiasi emozione. L'atteggiamento proprio di chi, noncurante degli ostacoli contingenti, è abituato a proseguire per la propria strada senza lasciarsi distogliere dal raggiungimento dei propri obiettivi sembra dunque la nota caratteristica dell'opera e il messaggio di fondo che Sambo ha inteso trasmettere soprattutto grazie all'isolamento della figura e alla sua collocazione in uno spazio al di fuori delle canoniche coordinate spazio-temporali.

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 134; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 115, 168

Eliana Mogorovich

Antonio Ruju (Nuoro 1923 – 2006)
Ritratto del Rettore Salvatore Satta
 olio su tavola, cm 60x50
 firmato in basso a destra "A. Ruju"
 Edificio Centrale, Rettorato



Nato a Nuoro nel 1902 e morto a Roma nel 1975, il giurista Salvatore Satta è il primo Rettore dell'Università di Trieste del secondo dopoguerra. La qualifica che gli viene inizialmente attribuita è in realtà quella di Commissario, incarico assegnatogli dall'assemblea di professori e assistenti che, nel luglio del 1945, decide di riprendere l'attività dell'ateneo sospesa dal 2 maggio a seguito dell'occupazione jugoslava della città. A favore della nomina si esprime anche il Governo Militare Alleato che attribuisce a Satta il titolo di prorettore, mantenuto dal 29 luglio 1945 al 31 ottobre del 1946 quando viene sostituito da Angelo Cammarata. Scrittore di notevoli doti rivelate da due volumi diaristici (*De profundis*, 1948; *Soliloqui e colloqui di un giurista*, 1968) e da una coppia di romanzi pubblicati postumi (*Il giorno del giudizio* e *La veranda*), nell'estate del 1946 Satta viene chiamato a far parte della delegazione della Venezia Giulia che, a Parigi, doveva far valere il diritto all'italianità di Trieste e dell'Istria. Realizzato diversi decenni dopo la conclusione del suo mandato, il *Ritratto del Rettore Prof. Salvatore Satta* venne commissionato ad Antonio Ruju, concittadino del Rettore, in evidente omaggio alle origini dell'effigiato. La compattezza della figura, immobilizzata nella parte inferiore della tela, trova un elemento di efficace amplificazione nelle dimensioni dell'opera, più contenute rispetto agli altri ritratti della serie. Come nel caso del *Ritratto del Rettore Prof. Giampaolo de Ferra*, eseguito alcuni anni prima dal triestino Chersicola, anche nel

dipinto in esame ogni indizio di ufficialità utile alla definizione della dignità del personaggio viene espunto a favore di una rappresentazione focalizzata sul dato umano. Quasi confuso, nelle tonalità scure dell'abito, con il nero del fondale, Satta viene interpretato da Ruju nei panni di fine e riservato giurista, quasi a disagio di fronte allo sguardo indagatore dell'artista: lo suggeriscono le frementi pennellate distribuite intorno agli occhi e alla bocca del personaggio il cui volto viene scolpito da solidi tocchi di colore. La solarità delle tinte qui adottate introduce una nota positiva e rilassata all'interno di una composizione serrata e cromaticamente monotona, forse dettata dal bisogno di compensare la bonomia dei tratti fisionomici con l'austera severità della parete e dell'abito. Diplomatosi presso il Liceo Artistico di Roma, Antonio Ruju ha partecipato fin da ragazzo a numerose esposizioni regionali e nazionali. Insieme ai più noti pittori sardi, esordisce a Nuoro nel 1941 in una collettiva dove si distingue per le innate doti artistiche e la spontanea capacità espressiva. Dopo la prima personale del 1943 (ospitata sempre nella sua città natale), Ruju è presente in manifestazioni come il Premio Nazionale "Città di Bologna" nel 1948, la Prima Mostra Nazionale della Città di Olbia (dove consegue il primo premio) e la Prima Biennale Nazionale di Cinisello Balsamo (entrambe nel 1961) e la personale milanese a Palazzo Serbelloni del 1967. Negli stessi anni espone le sue opere alla Madison Gallery di Toronto e all'Università di Hamilton in Canada dedicandosi anche

Sul verso: certificato di autenticità dell'opera:
 «Con il presente certificato dichiaro che quest'opera è/stata da me eseguita in data 30.07.2003/ con le seguenti caratteristiche tecniche (misure e/materiali impiegati): pannello telato – olio 60x50/Titolo dell'opera: Ritratto (ricavato da un/ritaglio di giornale) del Prof. Salvatore Satta/in occasione del centenario della nascita/Firma autentica dell'autore: 1902 – 1975/Dono dei Sardi di TRIESTE al Rettorato della Università triestina/ Antonio Ruju» (segue indirizzo dell'autore)

all'attività di presidente e membro della giuria di importanti agoni nazionali. Padre del fumettista Pasquale, Antonio Ruju si è anche dedicato – soprattutto negli ultimi anni della sua vita – a un'intensa produzione poetica raccolta nel volume *Antonio Ruju. Una vita per l'arte*.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Angelo Cammarata

olio su tavola, cm 70x50

1950 ca.

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



Di origine catanese, Angelo Cammarata era stato professore ordinario di Filosofia del Diritto nelle Università di Messina e Macerata prima di approdare alla neo costituita Facoltà di Giurisprudenza dell'Ateneo triestino. Formatosi a Catania e Pisa con maestri del calibro di Benedetto Croce e Giovanni Gentile, nel capoluogo giuliano Cammarata prese attivamente parte alla nascita della Facoltà di Lettere voluta dal suo predecessore Mario Enrico Viora. Nominato Rettore, ricoprì la carica fra il 1946 e il 1952 inaugurando il proprio mandato con la strenua battaglia condotta contro il governo alleato per garantire l'indipendenza dell'Università, tesi che lo portò a un passo dalla deposizione nell'aprile del 1947. Animato da sincero patriottismo, ribadì con forza questa sua posizione tanto nel corso della prolusione all'anno accademico 1948 – 1949 quanto nei simboli scelti per il nuovo sigillo dell'Ateneo. Commissionato a Tranquillo Marangoni, con la sua sintetica rappresentazione della Cattedrale di San Giusto e del Faro il logo intendeva infatti non solo omaggiare la città attraverso due dei suoi monumenti più significativi ma anche richiamare il ruolo di faro dell'italianità rivestito dall'Università stessa, compito emblematicamente sintetizzato nel motto "Ricorda e splendi" che completa il sigillo. Come nel caso del *Ritratto del Rettore Prof. Manlio Udina*, Sambo decide di "premiare" il pugnace atteggiamento di Cammarata in difesa dell'Ateneo raffigurandolo in abiti accademici, unico elemento decorativo di una composizione efficacemente

essenziale. La posizione rigidamente frontale dell'effigiato così come il suo sguardo sfuggente parlano di un personaggio tanto combattivo quanto restio a celebrazioni, palesemente a disagio di fronte all'occhio del pittore che, dal canto suo, con una pennellata ampia e costruttiva cerca di coglierne soprattutto il lato umano. Nella composta fissità del dipinto l'unico movimento possibile è quello dell'ampio e candido bavero che, con la propria luminosità, attrae immediatamente l'attenzione dell'osservatore trovando nei corrispettivi di minore ampiezza nei punti luce di cui Sambo costella il volto del Rettore. Il carattere introspettivo dell'opera, amplificato dai toni violacei del fondo monocromo, dev'essere letto stilisticamente come un riflesso della persistente influenza del clima novecentista sulla maniera del pittore triestino che, negli ultimi anni della propria carriera, alterna le piacevolezze cromatiche e decorative degli esordi con più pacate e costruttive composizioni influenzate dal neocubismo.

esposizioni

Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

Edgardo Sambo, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, p. 49 e s.p.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 224; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 137, 171

Eliana Mogorovich

Antonio Quaiatti (Trieste, 1904 – 1992)
Ritratto del Rettore Rodolfo Ambrosino
 olio su tavola, cm 80x60
 firmato in basso a destra "A. Quaiatti"
 Edificio Centrale, Rettorato



Di origine napoletana, Rodolfo Ambrosino conseguì la laurea in Giurisprudenza all'Università di Roma ottenendo la libera docenza in Diritto Romano a partire dal 1940. Giunto a Trieste nel 1949, ricoprì la carica di Rettore dal 28 giugno 1952 venendo riconfermato nel 1955 e protraendo la propria reggenza fino al 1958 quando, al principio dell'estate, venne improvvisamente stroncato da un infarto. L'indicazione del suo nome per il ruolo di Rettore fu l'ultima ad essere ratificata dal Governo Militare Alleato e il periodo in cui rimase in carica fu scandito da importanti eventi volti all'ampliamento delle strutture e dell'offerta formativa dell'Ateneo che Ambrosino si impegnò a presentare come centro propulsore di cultura per l'intera città. Per conseguire il primo obiettivo, nel 1954 predispose un piano decennale finalizzato allo sviluppo e al completamento di quella che intendeva trasformarsi in moderna "cittadella universitaria": attraverso lotti successivi si progettò la costruzione della Casa dello Studente, degli edifici di Fisica, Elettrotecnica, di vari laboratori e della sede centrale di Ingegneria, delle sedi di Farmacia, Lettere, della Biblioteca Generale e degli impianti sportivi. Parallelamente vennero istituite le facoltà di Farmacia e Magistero (1956), la Scuola di Diritto del Lavoro, gettando poi le basi per l'apertura delle facoltà di Medicina, Lingue (1967) e Scienze politiche (1971). Fra le motivazioni che hanno portato, nel 1957, all'assegnazione da parte del Presidente della Repubblica della medaglia d'oro per i benemeriti della cultura e dell'arte rientra senza dubbio l'impegno

speso a favore della trasformazione dell'Ateneo in un "contenitore" e centro propulsore delle nuove tendenze artistiche sia attraverso l'acquisto della *Minerva* di Marcello Mascherini – che a tutt'oggi orna la scalinata di Piazzale Europa – sia dando seguito al desiderio di Gian Luigi Coletti, fondatore della cattedra triestina di Storia dell'Arte, di realizzare un'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea. Le motivazioni politiche dell'evento, atto a portare alla luce una linea di continuità fra le esperienze degli artisti giuliani e quelle dei colleghi del resto della Penisola, si sposavano al desiderio di sollecitare la formazione di un senso critico nel pubblico triestino, chiamato a esprimere le proprie preferenze attraverso il referendum bandito a margine della mostra e invitato a partecipare al corso di critica d'arte che doveva accompagnare l'iniziativa. Raffigurato a mezzo busto in una posa statuaria e rigida nonostante il suo monolitico volgersi verso destra, nel ritratto di Antonio Quaiatti la figura del Rettore sembra realizzare le parole del successore Giampaolo De Ferra che, a proposito di Ambrosino, parla di un «personaggio nuovo con radici nel nostro Rinascimento, quando la cultura spaziava tra diversi rami del sapere» (G. De Ferra, *L'Università di Trieste proiettata verso il terzo millennio*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale libreria, 1994). Certo adeguata alla molteplicità di interessi del protagonista, la definizione si attaglia perfettamente anche allo stile adottato dall'artista triestino che costruisce un'immagine poco significativa dal punto

di vista psicologico e concentrata solo sull'enfatizzazione del ruolo dell'effigiato. Il risalto assunto dal manto di ermellino e dall'onorificenza che pende sul petto del Rettore viene amplificato dalle tonalità ribassate adottate tanto per il fondo, tetro e uniforme, quanto per la figura stessa il cui volto – a dispetto dei circoscritti colpi di luce – assume un colorito cereo e un'espressione impassibile. Pennellate minute e precise definiscono una figura solida ma scarsamente accattivante non solo per lo sguardo perso nel vuoto che non cerca un contatto con l'osservatore ma soprattutto per il distacco generato da una pittura accademica attenta solo alla perfetta somiglianza fisiognomica. Compiuti gli studi alla Scuola per Capi d'Arte di Trieste sotto la guida di Carlo Wostry ed Eligio Finazzer-Flori, Quaiatti intraprese l'attività di grafico pubblicitario, illustratore e decoratore. Fedele alle linee di uno stile decò capace di adattarsi alle esigenze commerciali, dal 1925 operò prevalentemente per il Lloyd triestino ideando manifesti turistici, pieghevoli e numerose copertine della rivista "Sul mare". Un suo *Autoritratto*, di maggiore pregnanza introspettiva e strutturale rispetto all'effigie del Rettore Ambrosino, è conservato nelle collezioni del Civico Museo Revoltella di Trieste (*Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di Maria Masau Dan, Vicenza, Terraferma, 2004, p. 271).

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Zhou Zhiwei (Shangai, 1954)

Ritratto del Rettore Agostino Origone

olio su tavola, cm 80x60

firmato e datato sul verso:

Zhou Zhiwei/1991 Udine

Edificio Centrale, Rettorato



Preside della facoltà di Economia dal novembre del 1943 allo stesso mese del 1952, Agostino Origone succede a Rodolfo Ambrosino nella carica di Rettore dal 1958 al 1972. Importanti trasformazioni interessano l'Ateneo triestino in questo periodo, a partire dalla condivisione con le altre università italiane dei problemi derivanti dalle contestazioni del mondo studentesco: un problema, questo, che sebbene non conosca radicalizzazioni analoghe a quelle osservabili nel resto della Penisola consiglia comunque al Rettore di sospendere le cerimonie di inaugurazione dell'anno accademico, riprese solamente all'inizio degli anni Ottanta durante la reggenza Fusaroli. Se sul fronte interno si registrano dati positivi come l'inaugurazione della prima Casa dello Studente (1960) e, nel 1967, la creazione della facoltà di Medicina e Chirurgia (che aumenta l'offerta formativa a nove corsi di laurea), sul versante esterno Origone si trova costretto a fronteggiare le pressioni esercitate da Udine per ospitare insediamenti universitari finalizzati alla costituzione di un polo autonomo. Le limitate concessioni con cui cerca di arginare questa situazione si risolvono nella dislocazione del biennio di Lingue e letterature straniere nel capoluogo friulano, provvedimento che causa alcuni malumori negli ambienti più conservatori dell'ateneo giuliano. Dominato dalla possente figura di Origone, nel suo estremo ma assolutamente non algido realismo il dipinto sembra appellarsi ai canoni della ritrattistica ottocentesca. L'evidenza dei dati fisionomici è ottenuta

con una definizione puntale e una visione che, pur mancando di idealizzazione, affida alla pennellata morbida e alle calde tonalità adottate il compito di addolcire la composizione. Tocchi allungati e ampie ombre concentrate nella parte sinistra della tela contribuiscono alla tornitura plastica delle forme senza però che questo modo di procedere intacchi la cura con cui sono resi i pochi particolari dell'opera. Il fazzoletto nel taschino, la cravatta e gli occhiali dalla spessa montatura così come la precisa scriminatura che disciplina i capelli argentati del Rettore assumono quasi il ruolo di indicatori caratteriali del personaggio, un intellettuale pacato e riservato che, pur essendo incline alla mediazione per la pacifica risoluzione dei conflitti, non intende recedere dall'ideale di prestigio approntato dai suoi predecessori (e da lui perseguito) per il bene dell'ateneo giuliano. Nato a Shangai nel 1954 e attualmente residente a Padova, Zhou Zhiwei si è dedicato all'arte sin dall'infanzia dapprima sotto la guida di Yu Yun-jie e Liu Kemin e successivamente seguendo i corsi dell'Accademia di Belle Arti della sua città. Giunto in Italia nel 1980 ha frequentato gli atelier di maestri del contemporaneo come Pietro Annigoni, Giacomo Manzù, Gregorio Sciltian e Riccardo Tommasi Ferroni senza trascurare nel contempo lo studio degli artisti nel passato, condotto visitando i principali musei del continente. Pur animato da una vivace vena poetica, nella sua opera Zhiwei si ispira alla varietà delle situazioni e dei "tipi" che animano il mondo, fonte di quell'inestimabile varietà e verità che,

secondo lui, devono rimanere i soggetti privilegiati del fare artistico. L'atmosfera di sospensione percepibile nei suoi lavori se può essere letta come il retaggio di una più attuale Nuova Oggettività, è parallelamente il frutto della curiosa combinazione fra una visione semplice, che sola garantisce la sincerità del lavoro pittorico, e la piena consapevolezza della propria perizia tecnica. Autore di incisivi ritratti fra cui quello del presidente della Provincia di Pordenone Pavan e di numerosi critici di ambito nazionale, dal 1980 l'artista è stato protagonista di mostre personali in spazi pubblici e gallerie private che, partendo dal Triveneto, l'hanno spesso condotto all'estero. Insignito nel 2008 della targa del Presidente della Repubblica italiana, nello stesso anno Zhiwei è stato chiamato a partecipare alla collettiva realizzata a Pechino in occasione dei Giochi Olimpici.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Franco Chersicola (Capodistria 1954)
Ritratto del Rettore Giampaolo de Ferra
 olio su tavola, cm 80x60
 Firmato e datato in basso a destra
 "Chersicola 97"
 Edificio Centrale, Rettorato



Giurista triestino, Giampaolo de Ferra viene eletto Rettore nel 1972 e, riconfermato per due trienni consecutivi, rimane in carica fino al 1981. Il periodo del suo mandato coincide con il radicalizzarsi di due fronti di lotta: da un lato, seppure con un discreto ritardo rispetto al resto della Penisola, la contestazione studentesca apertasi durante il rettorato di Agostino Origone conosce il momento di massima tensione; dall'altro proseguono le rivendicazioni di Udine per l'avvio e l'istituzionalizzazione di una sede universitaria autonoma. Perseguendo la via del dialogo con la concessione del diritto a partecipare ad alcuni organi accademici, la rivoluzione interna viene placata senza ricorrere a soluzioni di forza mentre non si risolve a completo favore dell'ateneo la *querelle* con il capoluogo friulano. La nascita dell'Università autonoma di Udine, che nel 1977 Trieste aveva cercato di arginare proponendo un disegno di legge volto alla nascita di un campus su base regionale, se può essere vista come una deprivazione del potere attrattivo dell'ateneo giuliano accelera nel contempo l'*iter* per la trasformazione in facoltà della Scuola per traduttori e interpreti, istituita come scuola speciale nel 1962. Realizzato diversi anni dopo la conclusione del suo mandato (che ha visto, fra l'altro, la concessione della laurea *honoris causa* allo scienziato Abdus Salam) il *Ritratto del Rettore Prof. Giampaolo de Ferra* è certo il più singolare fra i ritratti dei rettori triestini. Aliena da ogni segno di ufficialità, assolutamente priva di particolari che possano suggerire il ruolo del personaggio, l'opera colpisce

per la profonda articolazione della superficie pittorica, frutto di una scioltezza esecutiva insolita per questo tipo di rappresentazioni. Stagliata su un fondo neutro variamente illuminato, la figura del Rettore è plasticamente definita dal rincorrersi di macchie luminose che allontanano il rischio di una composizione algida: un pericolo, questo, evitato anche dalla posa di de Ferra, concepita in modo da accentuarne l'aspetto umano evidente anche nel realismo del volto, solcato da rughe profonde che parlano delle difficoltà incontrate dal Rettore durante il suo mandato. La precisa definizione dei tratti fisionomici, capace di evocare la bonarietà caratteriale del protagonista, contrasta con l'indeterminatezza in cui è lasciato il busto, acceso dalla centrale luminosità della camicia candida che risalta a contatto con le dominanti tonalità brunacee. Evitando ogni tipo di retorica, Chersicola concepisce il *Ritratto del Rettore Prof. Giampaolo de Ferra* come un banco di prova della propria vena surrealista. Il citato accostamento di due diversi modi di intendere la pittura crea infatti un effetto spiazzante nell'osservatore, affascinato dallo stile sciolto e non ufficiale adottato per un'opera destinata a immortalare un personaggio di spicco del panorama culturale cittadino. Formatosi con Nino Perizi alla Scuola Libera di Figura del Museo Revoltella, Franco Chersicola è attivo in ambito pittorico fin da giovanissimo con numerose frequentazioni ed esposizioni in ambito italiano e straniero. Le indubbie doti di disegnatore, impegnato a cogliere plasticamente le forme del corpo umano

nei nudi e nei soggetti allegorici, si sono progressivamente stemperate a favore dell'adozione di un naturalismo astratto, vibrante di colori e contrapposizioni. Padrone delle tecniche pittoriche e incisive (che insegna da anni nel proprio laboratorio) è capace di un gesto pittorico ampio e originale in cui interpreta i volumi e le trasparenze rinascimentali con sensibilità contemporanea, riuscendo a cimentarsi con disinvolta naturalezza nella grande dimensione.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Paolo Fusaroli

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"
sul verso "Erica De Rosa/2006"

Edificio Centrale, Rettorato



Di origini ferraresi, Paolo Fusaroli viene eletto Rettore nel 1981 e successivamente riconfermato per due mandati consecutivi. In questo periodo l'Università di Trieste conosce un significativo incremento delle relazioni internazionali attraverso accordi e convenzioni che la mettono in contatto con atenei e centri di ricerca diffusi in ambito europeo e mondiale tanto da rendere necessaria l'istituzione, sollecitata dallo stesso Rettore, del responsabile delle Relazioni internazionali. Stagliato su uno sfondo uniformemente scuro, Fusaroli è rappresentato a busto intero, il corpo leggermente girato verso sinistra e il volto diretto all'osservatore. Due diverse onorificenze smorzano l'austerità dell'ingombrante manto di ermellino, descritto con pennellate rapide ma accurate che, attraverso cauti trapassi chiaroscurali, addolciscono la robustezza della figura. L'immobilità del personaggio e la sua plasticità vengono ammorbidite proprio dall'attenzione che la pittrice ripone nell'aspetto cromatico dell'opera, costruita attorno al penetrante sguardo del Rettore, sottolineato dal regolare disegno dell'arco sopraccigliare e dalle guance scavate a colpi di pennello, strumento che l'autrice adopera senza l'intenzione di nascondere il percorso seguito dalla propria mano. La prevalente oscurità in cui è tenuto il dipinto viene bilanciato dal candore abbagliante e quasi inatteso della camicia e del manto di pelliccia, entrambi pronti ad amplificare le macchie di luce distribuite sul volto allo scopo di fingere realisticamente l'incarnato del protagonista. Udinese di origine ma da tempo residente a Venezia,

Erica De Rosa ha avviato la collaborazione con l'Università di Trieste proprio grazie al Rettore Fusaroli che, avendone apprezzato il lavoro in una mostra allestita nel capoluogo friulano, nel 2006 decise di commissionarle il proprio ritratto. A quest'opera sono seguiti, due anni più tardi e a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, il *Ritratto del Rettore Prof. Lucio Delcaro* e quello del suo predecessore Giacomo Borruso (cfr. schede successive). Laureata in Lettere a indirizzo artistico presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, Erica De Rosa ha proseguito i propri studi all'Accademia di Belle Arti della città lagunare dedicandosi successivamente all'attività di illustratrice, alla decorazione di interni e alla ritrattistica.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Giacomo Borruso

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"
sul verso "Erica De Rosa/Venezia/
Settembre 2008"

Edificio Centrale, Rettorato



Preside della facoltà di Economia dal dicembre 1984, nel giugno 1990 Giacomo Borruso fu costretto a dimettersi per accettare la carica di Rettore che gli venne riconfermata nel triennio seguente. Di origine triestina, Borruso si adoperò attivamente per la riorganizzazione dei corsi di studio e il contestuale sviluppo delle strutture universitarie. La nascita delle lauree brevi, l'attivazione di corsi al di fuori della sede triestina (con i poli di Gorizia e Pordenone) e, parallelamente, il riassetto di strutture urbane come i padiglioni dell'ex Ospedale psichiatrico messi a disposizione dell'Università dalla Provincia già alla fine degli anni Settanta sono alcune delle sfide poste al Rettore da esigenze alternativemente di carattere nazionale e locale. Accanto a questioni pragmatiche come quelle accennate, nel 1991 Borruso accetta con entusiasmo la sfida lanciata da Rita Levi Montalcini durante la cerimonia indetta per il conferimento della laurea honoris causa in Medicina. Nel discorso di ringraziamento, la premio Nobel sollecita infatti la redazione di una Magna Charta dei doveri finalizzata alla cooperazione globale in vista dell'instaurazione di condizioni di vita umane nel rispetto dell'ambiente naturale. Il messaggio così espresso suggerisce al Rettore la costituzione di un gruppo di lavoro formato da scienziati di fama internazionale che, riunitisi per ben due volte nel capoluogo giuliano, compilano il prezioso documento i cui principi, diffusi dal Consiglio internazionale dei doveri umani (inizialmente presieduto proprio dalla Montalcini), vengono sottoposti

all'Onu per affiancare la Carta dei Diritti dell'uomo. Appoggiato con la mano destra a un ripiano scuro, Borruso è rappresentato a busto intero, il corpo leggermente girato verso destra, lo sguardo rivolto all'osservatore. Nonostante esibisca l'abito di ermellino ogni severità o distacco sono eliminati dalla sua figura grazie all'enfasi con cui la pittrice si sofferma sul volto del personaggio, dominato dall'azzurro degli occhi che illuminano l'intera composizione. Usando un colore ricco, estremamente sensibile alle sfumature chiaroscurali, l'autrice sottolinea la serenità del protagonista attraverso la centralità assegnata al volto, alludendo alla laboriosità dello studioso e, parallelamente, dell'uomo attento alle questioni pratiche inerenti l'Ateneo nel posizionamento della mano in primo piano: un espediente, fra l'altro, che facilita "l'ingresso" dell'osservatore nel dipinto annullando la distanza fra superficie pittorica e mondo reale. Stagliato su un fondo monocromo percettibilmente schiarito lungo i bordi della figura, il Rettore Borruso è definito da pennellate puntuali la cui precisione è rafforzata dalla luminosità propagata dal bianco della veste: un esteso punto luce che accresce la plasticità del personaggio e richiama alla mente esempi della precedente ritrattistica veneta. Ed è in effetti l'arte classica uno dei punti di riferimento di Erica De Rosa. La pittrice, udinese di nascita ma da lungo tempo residente a Venezia, esprime questa passione per i maestri del passato sia negli affreschi e dipinti in stile con cui esplica la propria

attività di decoratrice di interni, sia nella realizzazione di copie dall'antico.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Lucio Delcaro

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"

sul verso "Erica De Rosa/Venezia/Giugno 2008"

Edificio Centrale, Rettorato



Docente di Elettronica presso la Facoltà di Ingegneria dal 1976 al 2006, Lucio Delcaro venne dapprima eletto Preside della medesima Facoltà dal 1983 al 1995 ricoprendo successivamente la carica di Rettore dal 1997 al 2003. Nato a Pola, in omaggio alle proprie origini istriane è stato attivo in diversi circoli e centri di cultura giuliani accettando la presidenza della Società Nautica Pietas Julia dal 1983 al 1988 e ricoprendo il medesimo incarico presso l'Irci adoperandosi attivamente per accelerare l'apertura del Museo della Cultura Istriana. Colpito da una sorgente luminosa esterna al dipinto, il fondale cinerino su cui si staglia il busto del Rettore tende a schiarirsi lungo i contorni rendendoli maggiormente percettibili e accrescendo l'evidenza della figura. Chiuso nella cappa nera bordata di ermellino, Delcaro si volge monoliticamente verso destra fissando lo sguardo lontano, fuori dai limiti della tela, quasi a voler sottolineare il distacco derivante da una carica da cui deriva la dignità allusa anche dal pesante collare dorato adagiato sul petto. L'impegno richiesto dal suo ruolo costringe il volto del Rettore in un'espressione di corruciata severità enfatizzata dalle rughe che ne solcano il volto ancora giovane. I punti luminosi che arricchiscono l'impasto cromatico della fronte e del naso trovano più ampi *pendant* nel colletto della camicia e nella pelliccia, esaltando la compattezza del manto nero. Secondo della serie di ritratti di rettori eseguiti dalla pittrice udinese Erica De Rosa, il dipinto ruota attorno all'accentuazione

della solennità della carica rivestita, aspetto da cui discende la fissità di posa ed espressione che comunque, rispetto al più impostato *Ritratto del Rettore Paolo Fusaroli*, cominciano in questo caso ad ammorbidirsi in vista della gestualità rilassata e della naturalezza ravvisabili nell'immagine di Giacomo Borruso. Al pari degli altri due esemplari usciti dal pennello della De Rosa, l'opera in esame è caratterizzata dall'attenzione cromatica e chiaroscurale che proviene dalla passione per l'arte del passato, e in particolare della ritrattistica veneta, a cui si ispira l'autrice. Trascurando il disegno a favore della compattezza e solidità garantite dal sapiente uso del colore, l'artista consegue la perfetta verosimiglianza fisica e morale del protagonista alternando tocchi minuti di pennello a porzioni di maggiore ampiezza.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Domenico Romeo

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"

Edificio Centrale, Rettorato



Primo laureato in Biochimica dell'ateneo giuliano, il monfalconese Domenico Romeo vanta un nutrito curriculum di ricercatore in prestigiosi istituti internazionali. La sua carriera comincia, all'indomani della laurea, al Dipartimento di Biologia molecolare dell'Albert Einstein College of medicine di New York dove trascorre un anno al termine del quale diventa assistant professor al Dipartimento di microbiologia dell'Università del Connecticut. Rientrato a Trieste nel 1970, riprende la sua attività di ricerca e insegnamento all'Istituto di chimica Biologica prima di ripartire per nuovi incarichi a Londra e all'Istituto Weizmann in Israele. Negli anni Ottanta partecipa in veste di project leader alla fondazione dell'Icgeb, il Centro internazionale di ingegneria genetica e biotecnologica, venendo poi nominato commissario straordinario (e, dal 1990, presidente) dell'Area Science Park dal ministro della Ricerca Ruberti. Chiamato da Carlo Rubbia a far parte del consiglio di amministrazione della società Sincrotrone Trieste, dal 1997 al 2000 presiede il Parco scientifico e tecnologico della Sicilia. Nel 2003 viene nominato Rettore dell'Ateneo di Trieste, incarico mantenuto fino al 2006 e a cui, l'anno successivo, si affianca quello di segretario esecutivo della rete di Università dell'Iniziativa centro europea. L'attività di studio e ricerca di Romeo è l'aspetto che maggiormente viene esaltato nell'opera in esame in cui il Rettore, raffigurato a busto intero leggermente girato verso destra, sostiene con la mano sinistra un volume dalla copertina arancione che risalta vivacemente sulla

giacca blu scuro del protagonista. La sobria eleganza del personaggio permette di superare la retorica dei ritratti dei suoi predecessori Borruso, Fusaroli e Delcaro – tutti dipinti dalla De Rosa – derivante in primis dalla scelta di rappresentarli con indosso il manto di ermellino. Nel caso dell'effigie di Romeo la pittrice udinese preferisce sottolineare l'aspetto personale del protagonista e quindi, oltre ad accennare alla professione svolta dal Rettore nel periodo precedente la sua nomina, un dettaglio apparentemente secondario come la fede assume invece una notevole rilevanza: ben visibile all'anulare sinistro, l'anello intende enfatizzare l'importanza rivestita dalla famiglia parlando anche del sostegno da essa ricevuto. Un'ulteriore discriminante tra il dipinto in oggetto e gli altri ritratti realizzati dalla De Rosa proviene dalla scelta di sostituire il fondale scuro con una più leggera e variamente illuminata tinta azzurra, capace di sintonizzarsi sui toni dell'abito del protagonista e di irradiare una nota di serenità alla composizione nel suo complesso. Il movimento impresso al corpo del protagonista, evidente elemento di rottura rispetto ai precedenti lavori, viene ribadito da un'ampia distesa di punti luce distribuiti sul risvolto della giacca e sul volto del personaggio, descritto con una verosimiglianza che tende a superare i limiti dell'esteriorità per accennare al carattere pacato e riflessivo. Il disegno attento che contraddistingue il busto di Romeo cede il passo, nel volto stesso e nelle mani, a una maggiore corposità cromatica nel rispetto della tradizione

veneta che costituisce il punto di riferimento costante per la ritrattistica della pittrice.

bibliografia

Inedito

Eliana Mogorovich



Schede delle opere



Afro Basaldella (Udine 1912 – Zurigo 1976)

Ricordo d'infanzia

tecnica mista su tela, cm 128x102

firmato e datato in basso a destra "Afro 1953"

inv. 624

Edificio Centrale, Rettorato

Tra le opere esposte alla mostra *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea* allestita nell'Aula Magna nel 1953 e confluite nelle collezioni dell'ateneo, quella di Afro è certamente quella che ha goduto di maggior visibilità, essendo stata presentata nel corso degli anni a numerose esposizioni in Italia e all'estero. In occasione della mostra triestina *Ricordo d'infanzia* aveva riportato il secondo premio solo in virtù di una sfortunata votazione che aveva invece premiato Giuseppe Santomaso. In quell'occasione la giuria aveva così motivato la sua scelta: "è una delle opere più concluse dell'artista, che ha saputo esprimere nella raffinata armonia dell'atmosfera colorata la trasposizione lirica di un ricordo o, meglio, di un ripensamento dell'infanzia veduta attraverso la prospettiva del sogno", evidenziando quindi "lo spunto surrealista" risolto "tentando di risolvere l'antitesi tra la scrittura automatica e la controllata scelta degli elementi" compositivi.

Pesava in quelle scelte il decisivo influsso della pittura di Arshile Gorky: "attraverso Gorky [...] Afro può fare l'esperienza di un'intima coesione tra emozione ed espressione, sensazione e figurazione, nell'identità che si concreta nello stendere il colore sulla tela [...] cogliendo così dal surrealismo non un repertorio di simboli, e neppure un pregiudiziale, assoluto automatismo, ma un modo più diretto di realizzarsi nella pittura" (Caramel 1992, p.



1.1

Afro Basaldella, **Giardino d'infanzia**

1951, collezione privata



1.2

Afro Basaldella, **Il sigillo rosso**

1953, collezione privata

33). E sarà lo stesso Afro a precisare i termini di questa filiazione nella sua memorabile presentazione al catalogo della mostra allestita dall'artista di origine armena alla romana Galleria dell'Obelisco nel febbraio del 1957: "intrepido, emozionato, pieno d'amore Arshile Gorky mi ha insegnato a cercare la mia verità senz'afalsi pudori, senza ambizioni o remore formalistiche. Da esso ho appreso più che da qualunque altra, a cercare soltanto dentro di me: dove le immagini sono ancora radicate alle loro origini oscure, alla loro sincerità inconsapevole". Una sincerità che Afro sembra in grado di poter precisare progressivamente nelle sue opere migliori del primo scorcio degli anni cinquanta: al 1951 risale un *Giardino d'infanzia* e data novembre 1952 un dipinto intitolato *Ricordo d'infanzia* oggi al Musée des Beaux-Arts di La Chaux-de-Fonds, e per composizione e scelte cromatiche possono essere associati all'opera in esame anche *Figura I*, *Figura II* e *Il Sigillo rosso* realizzati in quello stesso 1953 e oggi conservati in collezione privata a Roma (cfr. Afro. *Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997, nn. 309-310), lavori che possono essere letti come un naturale corollario alle scelte compositive messe in atto in questa circostanza. Colpisce in queste tele, e soprattutto in quella triestina, la sensualità del colore e la ricchezza dei passaggi tonali, degni per certi aspetti del miglior Tiziano. Scriverà pochi anni dopo James Johnson Sweeney nella sua monografia sull'artista: "ma oltre l'intuizione di una visuale dell'uomo relativamente nuova e che stiamo imparando a conoscere, nella pittura di Afro attraggono soprattutto le qualità sensuali: colore, ritmo, rapporti di spazio, effetti di luce. Qui Afro attinge profondamente, è naturale, dalla sua eredità. In tutta la sua opera egli resta un artista tradizionale nel senso migliore della parola. Ma alla base della sua arte si rivela, sempre, una

sensibilità sua: un istinto infallibile nel trattare i propri mezzi, capace di imprimere nei suoi quadri quelle dori di immediatezza, grazie e felicità per cui oggi Afro si identifica come il puro lirico della pittura contemporanea" (*Afro*, Roma, Edizioni d'Arte Moderna, 1961, p.11).

Così scriveva Afro in una lettera a Umbrò Apollonio scritta tra il gennaio e il febbraio di quello stesso 1953, quasi a voler spiegare la genesi di questi dipinti: "sebbene a molti i miei quadri sembrino delle divagazioni arbitrarie, io tendo sempre a dare alle mie immagini pittoriche la maggior efficacia espressiva, la più evidente. Queste immagini sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto che [ciò] sia pratica ed esperienza. Una realtà decantata, direi liberata da legami razionali per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa – direi all'idea delle cose. Evidentemente una forma pittorica in me non nasce mai solamente come forma, né un colore si giustifica solo nel suo rapporto di valore e di spazio, ma ha bisogno di caricarsi di un significato espressivo, direi di sentimento, per cui una forma dovrà avere un determinato carattere e il colore quel particolare timbro e il segno quella immediata trepidazione che hai nell'urgenza di dire una cosa che ti viene da dentro quando non vai a cercare il modo più bello per esprimerti, ma sei unicamente preoccupato di esprimere il concetto" (cfr. *Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997, p. 389).

esposizioni

Trieste, *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Roma, *VII Quadriennale*, 1955-1956; Messina, *Mostra dei Premiati alla XXVIII Biennale*, 1956; Caracas, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Bogotà, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Lima, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Santiago de Chile, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Rio de Janeiro, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Buenos Aires, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1957; Lisboa, *Diez anos de pintura italiana 1945-1955*, 1958; Roma, *X Quadriennale*, 1972-1973; Roma, *Afro (1912-1976)*, 1978; Passariano, *Afro (1912-1976)*, 1978; Trieste, *Arte nel Friuli – Venezia Giulia*, 1981-1982; Ljubljana, *Alpe Adria. Umetnost med obema vojnama*, 1984; Graz, *Die Kunst der Zwischenkriegszeit*, 1984; Linz, *Die Kunst der Zwischenkriegszeit*, 1984; Salzburg, *Die Kunst der Zwischenkriegszeit*, 1984; Klagenfurt, *Die Kunst der Zwischenkriegszeit*, 1984; Trieste, *Alpe Adria. L'arte tra le due guerre*, 1984-1985; Venezia, *Alpe Adria. L'arte tra le due guerre*, 1985; Rijeka, *Alpe Adria. Umjetnost izmedju dva rata*, 1985; Milano, "Otto pittori italiani", 1986; Spoleto, *Afro fino al 1952*, 1987; Graz, *Alpe Adria. Jenseits des Realismus*, 1988; Klagenfurt, *Alpe Adria. Jenseits des Realismus*, 1988; Salzburg, *Alpe Adria. Jenseits des Realismus*, 1988; Linz, *Alpe Adria. Jenseits des Realismus*, 1988-1989; Venezia, *Alpe Adria. Al di là del realismo*, 1989; Suzzara, *Alpe Adria. Al di là del realismo*, 1989; Trieste, *Alpe Adria. Al di là del realismo*, 1989; Zagreb, *Alpe Adria. One strane Realizma*, 1989; Ljubljana, *Alpe Adria. Onstran Realizma*, 1989; Szombathely, *Alpok Adria. A Realizmuson túl*, 1989; Győr, *Alpok Adria. A Realizmuson túl*, 1990; Milano, *Afro dipinti 1931-1975*, 1992; Trieste, *L'Italia era già qui*, 2008; Gorizia, *Quegli anni 50*, 2009; Passariano, *I Basaldella, Dino Mirko Afro*, 2010

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste si discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953; C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; F. Campiotti, *Afro Basaldella: Ricordo d'infanzia*, "Domenica del Corriere", 6 febbraio 1954; A. R., *Notizie dal mondo*, "Sele Arte", XIII, luglio-agosto 1954, p. 17; 7. *Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni novembre 1955-aprile 1956, Roma, De Luca, 1955; N. Ponente, *La Quadriennale*, "Commentarii", VI, IV ottobre-dicembre 1955, p. 319; *L'udinese Afro premio Biennale*, "Messaggero Veneto", 16 giugno 1956; *Mostra dei Premiati alla XXVIII Biennale*, catalogo della mostra di Messina, Filarmonica A. Laudamo 2- 15 dicembre 1956, a cura di A. Carnuff Ritchie, Messina, s.e., 1956; *Diez años de pintura italiana: exposición circulante en Sur América organizada por la Bienal de Venecia, por encargo del Ministerio de asuntos exteriores y del Ministerio de educación, 1957*, catalogo della mostra itinerante, Venezia, Arti grafiche Sorteni, 1957; A. Carnuff Ritchie, *La tencion emocional en Afro*, "Revista de Arte", 8, p. 29; *Diez anos de pintura italiana, 1945-1955: exposicão itinerante na America do Sud e na Peninsula Iberica*, catalogo della mostra itinerante, Lisboa, Istituto italiano di cultura in Portogallo, 1958; *X Quadriennale nazionale d'arte*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle esposizioni novembre 1972-maggio 1973, Roma De Luca, 1972, p. 111; C. Brandi, *Afro*, Roma, Editalia, 1977, n. 26; *Afro (1912-1976)*, catalogo delle mostre di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 10 febbraio – 9 aprile, Passariano, Villa Manin 1 luglio -15 novembre 1978, Roma, De Luca, 1978, n. 43; E. Quargnal, *Afro, un'avventura lirica*, in *Afro 1912-1976*, "quaderno 1", Udine, Edizioni della Galleria d'Arte Moderna, 1978, p. 20; *Arte nel Friuli – Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1981, p. 151, tav. LX; *Alpe Adria. Umetnost med obema vojnama*, catalogo della mostra itinerante di Ljubljana, Moderna Galerija, Graz, Landesmuseum Joanneum, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Klagenfurt, Rupertinum-Moderne Galerie und Graphische Sammlung, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Trieste, Civico Museo Revoltella, Venezia, Museo Correr, Rijeka, Moderna Galerija 1984-1985, a cura di Majda Jerman, Ljubljana, Stamparija Tone Tomsic, 1984, p. 157; E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 1984, p. 184; "Otto pittori italiani" 1952-1954 *Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra di Milano,

Padiglione d'Arte Contemporanea 14 maggio – 7 luglio, a cura di L. Somaini, Roma – Milano, De Luca-Mondadori, 1986; *Afro fino al 1952*, catalogo della mostra di Spoleto, palazzo Rosari Spada 27 giugno – 6 settembre 1987, a cura di B. Mantura e P. Rosazza Ferraris, Roma – Milano, De Luca-Mondadori, 1987, p. 19, n. 65; E. Crispolti, *La pittura di Afro alla fine degli anni Quaranta e lungo i Cinquanta*, in *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra di Udine, Castello di Udine e Galleria d'Arte Moderna 20 giugno – 31 ottobre 1987, a cura di E. Crispolti, Milano, Mazzotta, 1987, p. 188; *Alpe Adria. Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel*, catalogo della mostra itinerante di Graz, Landesmuseum Joanneum 29 giugno – 17 agosto 1988, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie 7 settembre – 2 ottobre 1988, Salzburg, Museum Carolino Augusteum 27 ottobre – 27 novembre 1988, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum 15 dicembre 1988 – 20 gennaio 1989, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro febbraio – marzo 1989, Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea aprile – maggio 1989, Trieste, Civico Museo Revoltella giugno – luglio 1989, Zagreb, Galerije Grada ottobre – novembre 1989, Ljubljana, Moderna Galerija ottobre – novembre 1989, Szombathely, Képtár novembre – dicembre 1989, Győr, Xantus János Múzeum gennaio febbraio 1990, a cura di W. Fenz, C. Steinle, Graz, Grazer Druckerei, 1988, p. 287, n. 57; L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, in *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre – 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, p. 33 [pp. 11-42]; *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre – 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, pp. 92-93, n. 32; *Afro: l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, catalogo della mostra di Verona, Galleria dello Scudo 7 ottobre – 19 novembre 1989, a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta, 1989, p. 175; F. D'Amico, *Afro "percorso verso una forma"*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bergamini, ottobre -novembre 1989, Milano, Galleria Bergamini, 1989, s.n.; L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, tav. 32; *Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997, p. 127, n. 300; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 267; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 265, 269; F. Tedeschi, *La memoria come "soggetto" pittorico Afro e le poetiche dell'arte americana negli anni cinquanta*, in *Afro & Italia – America Incontri e confronti*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Udine, Chiesa di San Francesco, Pordenone, Palazzo Ricchieri, Villa Galvani 25 novembre 2006 – 18 marzo 2007, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 67-78; *Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro. Afro disegni dal 1932 al 1947*, a cura di M. Graziani, I, Roma-Reggio Emilia, Edizioni DATAARS-Edizioni La Scaletta, 2006, p. 323; *Afro. Dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, catalogo della mostra di G. Appella, Roma, Galleria F. Russo 1-29 marzo 2008, Roa, De Luca, 2008, p. 69; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana*

contemporanea. Genesi e motivi di un evento, in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 41-42; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 70-71; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 122-123; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 140-141; E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 2010, p. 258; *I Basaldella, Dino Mirko Afro*, catalogo della mostra di Passariano, Villa Manin 27 marzo – 29 agosto 2010, a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra Libri, 2010, p. 184; M. Pinzani, *Afro Basaldella*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 20-21; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Massimo De Grassi



Tristano Alberti (Trieste 1915-1976)

La madre

carboncino su carta ocrea, mm. 520x355

firmato in basso a destra "Tristano Alberti"

Edificio Centrale, Rettorato

Il disegno è giunto nelle collezioni dell'ateneo dopo l'*Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, allestita nell'Aula Magna dell'ateneo nel 1953. Come altri colleghi scultori Alberti era stato chiamato a partecipare alla rassegna con un'opera grafica. Nell'accettare con entusiasmo l'invito a partecipare alla mostra, lodando soprattutto "il ciclo di «critica estetica della pittura contemporanea» che molto servirà a far conoscere gli intendimenti degli artisti operanti in Italia", suggerirà quindi il nome di Fortunato Bellonzi, segretario generale di quella Quadriennale romana che nel '51 gli aveva assegnato il "Premio della provincia di Roma", e "mio buon amico, insigne critico d'arte e scrittore il quale se da lei invitato certamente adderebbe [sic] a parlare in questa Trieste a lui tanto cara" (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*).

L'artista triestino invierà questa *Madre*, ripiegata su se stessa a proteggere la sua creatura, quasi avvertisse i drammatici momenti che stava vivendo la città. Dal punto di vista strettamente grafico Alberti sembra fare tesoro della lezione neocubista di Giuseppe Zigaina, il referente visivo più immediato per questa prova.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 32; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 126; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 196-197; M. Pinzani, *Tristano Alberti*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 84-85; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi



Sergio Altieri (Capriva del Friuli 1930)

Vaso di fiori

olio su tavola, cm

Edificio M, Via Weiss 1

più palpitante: le fanciulle, i ragazzi, gli amanti, i fiori. Vi sono colori profondi, ma allo stesso tempo dolci, che accendono, animandola, la superficie della tela. Si ha l'impressione che l'artista dipinga soprattutto a primavera, e che ogni sua immagine sia un improvviso sbocciare di vita. Come afferma Giuseppe Marchiori: "Gli spazi colorati si trasformano in macchie, in nuclei pittorici, illuminati da un'intensa luce interna. L'immagine riprodotta sulla tela assume il valore di un'apparizione".

Forte temperamento di colorista, ricco di luce e di energie, Altieri è capace di dilatare la sua pittura – che domina il centro dell'opera con figure o immagini dalla valenza simbolica – verso l'astrazione. Astrazione che, negli sfondi dagli intensi impasti cromatici, accentua la sintesi tra profondità spaziali e nucleo figurativo. Vi è un luogo essenziale nella pittura di Altieri, ed è il paesaggio delle colline: paesaggio reale, ma naturalmente anche paesaggio metafisico, dei sentimenti, 'paesaggio dell'anima'. Il "Tema delle colline" è continuo nella pittura dell'artista, colline orientali del Friuli, che egli ha sotto gli occhi da quando è nato e che continua ad osservare in lunghe passeggiate, in quanto risiede ancora a Capriva del Friuli. Importante, per lui, è il tema della comunicazione; cioè il tema di un'arte che riesca ad agganciare lo sguardo, in un continuo colloquio con l'alterità. Benché proveniente da una cultura non accademica, Altieri non ha mai pensato di doversi isolare; al contrario ha sempre cercato di vivificare l'esperienza diretta, esercitata entro i confini della sua terra.

bibliografia

inedito

Caterina Ratzenbeck

Altieri, cantore dei luoghi, usa un linguaggio libero da schemi e condizionamenti dovuti alle mode e testimonia di una personalità protesa alla comunicazione di valori narrativi. Ciò lo si individua bene nel *Vaso di fiori*, dove la tela è ricca di echi di colori forti, contrastati. Sergio Altieri frequenta, in anni giovanili, lo studio dell'artista Gigi Castellani a Cormons, inserendosi tra i pittori isontini e friulani più attivi nel movimento neorealista. Collabora alle iniziative del Circolo Iniziative Artistiche e Culturali e del Centro Friulano di Arti Plastiche. Assieme ad artisti italiani e jugoslavi, egli ha costituito il gruppo "2 X GO", che è stato presente con varie mostre a Gorizia, Nova Gorica, Trieste, Udine, Venezia e Genova. A partire dal 1953 tiene molte mostre personali in varie città d'Italia (nel '67 ci sono la personale alla Sala Comunale di Udine e al Circolo Bancario di Trieste) e presenza in qualificate mostre di gruppo, come l'VIII e IX Quadriennale di Roma, il premio Suzzara, il premio Michetti, le Biennali Trivenete di Padova, anche all'estero, in Australia, in Russia e in altri paesi. Un primo periodo di impulsività espressionistica, si conclude nel 1951 per aprirsi all'esperienza realista, alla quale Altieri aderisce con spontanea freschezza, fino al '57. In questo momento l'artista si esprime con una pittura molto dettagliata. Poi la sua pittura è diventata più allusiva, la figurazione risulta essere una presenza



Augusto Gauro Ambrosi (Roma 1901 – Verona 1945)

Aerovita

olio su tavola, cm 102,7x80,4

firmato e datato in basso a sinistra "Ambrosi", a destra "1932"
sul retro scritta autografa "A.G. Ambrosi/ Verona XIII/ Aerovita";
cartoncini della XX e XXIII Biennale di Venezia e delle mostre
italiane di arte moderna e contemporanea all'estero di Amsterdam
e Berlino del 1937

inv. 12497

Edificio Centrale, Rettorato

Non sono note le circostanze in cui il dipinto è giunto nelle collezioni dell'ateneo, di certo si trattava di un'opera particolarmente significativa nel percorso artistico di Ambrosi, come dimostrano eloquentemente le presenze alle Biennali veneziane e alle mostre organizzate all'estero dal Ministero della Cultura Popolare documentate dai talloncini sul verso della tavola. L'artista era stato sin dal 1929 uno dei primi ad aderire al nascente movimento dell'Aeropittura: *Aerovita*, coerentemente bordato da una cornice in lamiera, appare in questo senso un prodotto tipico della prima fase della sua attività, che vede in primo piano l'esaltazione della macchina, senza ancora i virtuosismi ottici della produzione successiva, dedicata soprattutto alla pittura "di guerra", come ben ricordato da Filippo Tommaso Marinetti nella sua presentazione alla mostra futurista della Biennale del 1942 (p. 224): "fra le venti aeropitture futuriste di guerra di A. G. Ambrosi (reduce dai voli di guerra ispiratori con Verossi Di Bosso Menin) quella che porta il titolo significativo e mondiale di «Bombardamenti di Malta» insegna molto a tutti



4.1

Augusto Gauro Ambrosi, **Aerovita**

foto d'epoca

gli artisti di oggi. Una trasfigurazione e personificazione delle varie forme colorate dell'isola sorvolata dai trimotori bombardanti e una geometrizzazione del cielo così velocizzato dai continui voli sopraggiungenti caratterizzazione dei punti colpiti e dei fumi con le sagome spettralizzate delle bombe distruggono qualsiasi possibile accusa di fotografismo centuplicano le velocità sparanti e colpentì e caricano di spiritualità micidiale volitiva e matematica apparecchi e paesaggio tenendo sempre vive nel quadro le altezze e le masse d'aria".

Nel presentare la mostra del futurismo italiano ospitata nel padiglione russo alla Biennale veneziana del 1936, dove il dipinto era esposto, ancora Marinetti (p. 18) aveva annunciato "aeropitture impressionistiche documentarie, aeropitture trasfigurate astratte, aeropitture cosmiche, paesaggi inventati e spiritualizzati, immagini letterarie espresse plasticamente e arte sacra futurista". In questo contesto, il dipinto sarà quindi esposto alla mostra promossa a Berlino dal Ministero della Cultura Popolare e allestita a cura della Biennale di Venezia al palazzo dell'Accademia Prussiana della Arti Figurative inaugurata il 28 ottobre nel sedicesimo anniversario della marcia su Roma, salutato da una grande attenzione della stampa veronese: "[Ambrosi] espone due opere: "Sensazione continuativa d'ammarraggio a Napoli" e "Aerovita", quadri già conosciuti dalla stampa e dalla critica di Budapest, Amsterdam, Rotterdam, dove furono esposti in unione ai maggiori artisti d'avanguardia" (*Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937). Alla successiva Biennale del '42, quando i principi dell'Aeropittura erano stati ormai codificati, il dipinto sarà presentato nel padiglione della Regia aeronautica alla mostra delle *Opere ispirate alla guerra*.

La busta riservata all'autore conservata alla Fototeca dell'Archivio Storico della Biennale veneziana conserva un'immagine che porta sul verso la scritta autografa "A.G. Ambrosi, *Aerovita*" e mostra un'altra redazione del dipinto, con variazioni nella disposizione delle figure e una più ampia apertura sul paesaggio, visto dall'alto e con la presenza di numerosi aerei da caccia sullo sfondo.

esposizioni

Venezia, *XX Biennale Internazionale d'Arte*, 1936; Amsterdam, *Mostra italiana all'estero*, 1937; Berlino, *Mostra d'arte italiana moderna e contemporanea*, 1937; Venezia, *XXIII Biennale Internazionale d'Arte*, 1942

bibliografia

XX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1936, p. 181; *Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937; *Artisti veronesi. Opere di Ambrosi*, "L'Arena del lunedì", 11 ottobre 1937; *XXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1942, p. 234

Massimo De Grassi

5



Giuliana Balbi (Muggia 1961)

Untitled

fotointreccio cm 80x100

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2010 e il marzo dell'anno successivo. In quell'occasione Giuliana Balbi aveva presentato un'antologia delle sue creazioni più recenti nel campo della sua personalissima tecnica di fototessitura e fotointreccio, dove la fotografia viene trattata come fosse un filato: dopo aver scattato e scelto alcune fotografie queste vengono tagliate in tante striscioline, poi intrecciate seguendo la vitalità e le tensioni del colore, accostando nell'opera finale frammenti diversi e mutevoli del reale. In alcune opere vengono poi inseriti fili di nylon e di rame, plastiche, resine e tutto ciò che viene ritenuto opportuno per veicolare al meglio il suo messaggio. "Tali installazioni", dice l'artista "devono essere libere di muoversi nello spazio, chi le osserva deve poter interagire con loro".

In questo caso la composizione, datata 2010, assume l'aspetto di un doppio vortice, che nelle intenzioni dell'artista vuole ricordare l'energia con cui operano le forze naturali. Alle striscioline fotografiche ha aggiunto, condensati in grumi, inserti metallici che sembrano indicare la traccia umana nella natura, da qui il titolo dell'opera in esame, *Traccia*, titolo comune a molti dei lavori recenti dell'artista. Come in molte altre testimonianze dell'attività artistica di Giuliana Balbi, si tratta di *Tracce* che volutamente alludono all'attività dell'uomo e alla sua interazione spesso violenta con la natura, tracce, testimonianze, e che una volta abbandonate tendono progressivamente a scomparire fagocitate dalla forza inarrestabile della natura e del tempo. In virtù di questo la riconoscibilità delle foto impiegate, che pure sono scelte con oculatezza, appare un dettaglio del tutto trascurabile nell'autonomia della creazione. È certamente molto più importante che queste rechino comunque una testimonianza: "la Balbi attraverso le sue opere vuole indurci a riflettere sulle modificazioni che l'uomo addotta sul pianeta e quindi sensibilizzarlo al ricongiungimento con la natura al fine di ricondurlo all'armonia con se stesso e con il mondo che lo circonda" (Giulia Jercog, *Vestigia*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011).

esposizioni

Trieste, *Vestigia*, 2010-2011

bibliografia

G. Jercog, *Vestigia*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011; G. Balbi, *Fiber Art*, Trieste, Editreg editore, 2012, p. 60

Massimo De Grassi



Sylva Bernt (Gorizia 1910 – Parigi 1995)

Testa di Scipio Slataper

bronzo, cm 62x26x26

inv. 12228

firmato in basso a destra: "Silvia Bernt"

Edificio Centrale, Aula Magna

Il 26 giugno del 1965 gli eredi di Scipio Slataper, nel corso di una cerimonia ufficiale presieduta dal Rettore Origone, donarono all'Università di Trieste quello che impropriamente veniva definito "busto" del loro illustre parente. Un dono accolto con entusiasmo dal Rettore, che nel suo discorso non aveva mancato di notare come il poeta fosse stato "uno di quelli che vollero l'Università sul serio, e non di coloro che ritenevano la si dovesse richiedere e non mai ottenere". L'opera era stata realizzata in bronzo dall'artista goriziana Sylva Bernt, che da tempo si era trasferita a Parigi dove si era accostata alle più moderne tendenze del *Nouveau Realisme*, superando progressivamente la cifra martiniana degli esordi. In questa chiave si inserisce anche l'effigie di Slataper, che appare quasi consumata dalla luce, concepita "come un'energia che deve trasfondere la materia e che si fa puro movimento di

linee e profilo nello spazio. Le figure appaiono quasi soffiate, esse appartengono allo stesso respiro della luce nello spazio [...] l'intento più segreto dell'artista è stato quello di giungere a plasmare la luce stessa, di rendere evento plastico la sua immateriale consistenza" (Toniato 1996).

Il ricercato basamento su cui poggia la scultura, a fianco dello scranno destinato a ospitare i membri del senato accademico, era stato progettato da Umberto Nordio, che vi aveva anche fatto inserire a lettere capitali una frase dello stesso Slataper: "PRIMA DI TUTTO SONO UOMO/ POI SON POETA E NON LETTERATO/ POI SONO TRIESTINO", e poi ancora "SCIPIO SLATAPER/ TRIESTE 1888 – CALVARIO 1915".

bibliografia

T. Toniato, *L'artista, la pietra, l'immagine*, in *Silva Bernt 1910-1995 sculture e disegni*, Venezia, Filippi Editore, 1996, s.n.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 40-41

Massimo De Grassi

7



Romolo Bertini (Venezia 1905 – Trieste 1987)

Vegetazioni

olio su tela, cm 99,5 x 69,5

firmato in basso a destra "Bertini"

sul verso "Romolo Bertini Campi Elisi, 16 tel. 51814"

inv. Economato 8694

Edificio Centrale, Economato

Pittore, grafico e scultore Romolo Bertini è un artista che infonde alle proprie opere una meditata fioritura immaginativa, assieme a ritmi cromatici e plastici idonei, appunto, alle più attuali variazioni della cultura italiana ed europea. Veneto di formazione e discendente da una famiglia di artigiani padovani, si forma a Venezia, dove è nato nel 1905, presso l'Accademia di Belle Arti. Si trasferisce a Trieste nel 1948, dove opera con mostre personali e collettive. L'ansia di sapere e di erudirsi e la smania di conoscenza lo avevano portato ad emigrare; già nel 1929 lo

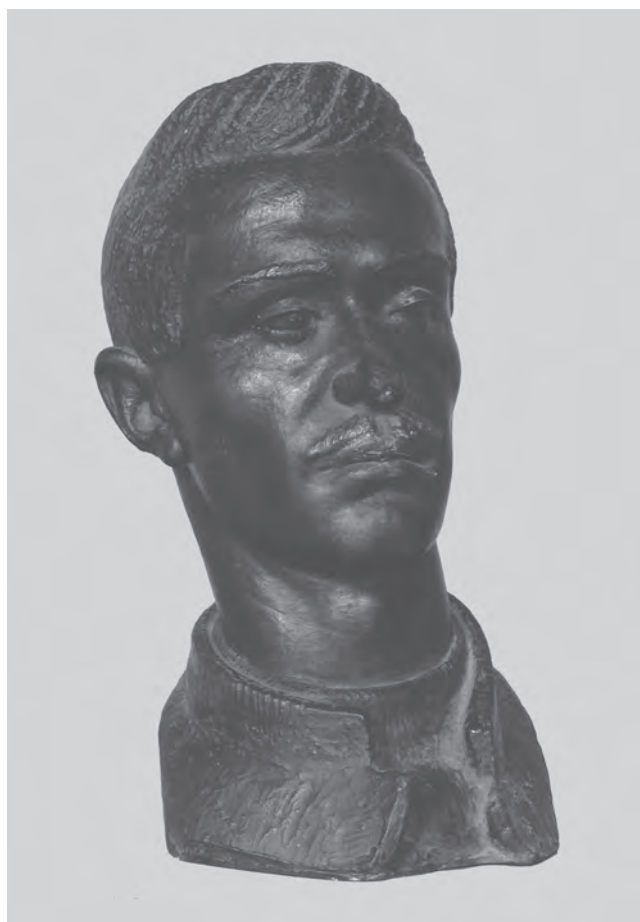
troviamo a Casablanca, a Marrakech, a Tangeri, poi a Tolone e nel '32 a Parigi, dove non gli mancarono incontri stimolanti (qui aveva fatto arte nella Ville Lumière e aveva vissuto nei luoghi consacrati della pittura francese, come Montmartre). Costantemente affascinato da culture e tradizioni diverse, si può affermare che Bertini sia nato pittore e giramondo. Nell'immediato dopoguerra è nuovamente a Venezia (sono questi gli anni in cui stringe un sodalizio artistico con Armando Pizzinato, il quale influirà sulla sua formazione artistica, ed è in contatto con Emilio Vedova, Alberto Viani e con Carlo Cardazzo della Galleria del Cavallino). Quindi di nuovo in giro per il mondo: le sue tappe sono la Germania e l'Inghilterra, la Svezia e la Finlandia, dove si ingegnerà in diversi mestieri. Questa stessa intima agitazione caratterizzò la sua produzione artistica allorché, approdato a Trieste nel 1948, si dedicò totalmente all'espressione pittorica. Sergio Brossi ricorda come Romolo Bertini, conosciuto al bar Moncenisio di via Carducci 27 a Trieste verso la metà degli anni '50, sia stato, tra i vari giovani artisti triestini o foresti di passaggio, il più saggio ed esperto (*Romolo Bertini*, Trieste, Tipografia Atena, 1986). Fu uno dei protagonisti della realtà culturale triestina degli anni Cinquanta. Le opere degli anni '50, appunto, sono figurative; nella pittura come nel disegno il segno è forte ed espressivo. L'interesse si rivolge alla realtà, per un'arte che disdegna le mezze misure e le tinte pastello.

Dopo un periodo di adesione ad una pittura di impegno sociale, sulla scia del realismo caratterizzato da scene corali e da figure umane, accentua la propria sensibilità verso le nuove forme di espressione artistica, nate dall'influenza del fattore tecnologico sul comportamento sociale. Svilupperà, nelle sue opere, una sorta di simbiosi lirica con le strutture tecnologiche. Bertini è tra gli esponenti del Fronte nuovo delle arti, movimento artistico italiano attivo a Venezia, Roma e Milano nell'immediato dopoguerra (dal 1946 al 1950), che proponeva un'arte che sia rinnovamento morale e civile. Successivamente, operò la scelta di esprimersi prevalentemente in scultura e grafica, abbandonando i moduli pittorici. In questo senso, il suo costruttivismo si qualificò come momento di verifica delle moderne simbologie. Egli sperimenta via via nuove strade: si apre la fase astratto informale, in cui la pittura sembra disfarsi, le forme sembrano liquefarsi, come in *Vegetazioni*. In uno spazio dinamico le forme, bidimensionali, seguono la strada costruttivista cezanniana. Severo con se stesso, i suoi lavori sono l'immediata risposta al proprio modo di essere. Per descrivere le opere di Romolo Bertini si è parlato di "composizioni tecniche", "fioriture tecnologiche". Vi è, nei suoi dipinti, una tensione costante tra concavo e convesso. Sue opere si trovano nei musei di Trieste, Udine, Modena, Sinigallia e in collezioni pubbliche e private.

bibliografia

C. H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, Hammerle, 2009, p. 47

Caterina Ratzenbeck



Timo Bortolotti (Darfo (BS) 1884 – Milano 1954)

Testa di Fabio Filzi

bronzo, cm 44,5 x 21

firmato e datato in basso a destra "Timo Bortolotti XII"

inv. Economato 23460

Edificio Centrale, Rettorato

La testa riporta a grandezza naturale le fattezze di Fabio Filzi (Pisino 1884 – Trento 1916), studente di Economia presso l'Ateneo triestino e sottotenente volontario degli alpini durante la prima guerra mondiale, venne impiccato a Trento insieme a Cesare Battisti per aver cospirato contro il governo austriaco. In epoca fascista i contorni della sua vicenda diverranno uno dei simboli dell'irredentismo italiano più utilizzati, basti pensare alla sua collocazione insieme alle figure di Damiano Chiesa e dello stesso Battisti nel sacello del piacentiniano Monumento alla Vittoria di Bolzano, inaugurato nel 1928 (cfr. U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano*, Vicenza, Neri Pozza, 1993).

Non stupisce quindi che l'Ateneo triestino, nel quadro di una sua progressiva fascistizzazione messa in atto a partire dalla metà degli anni Trenta, dedicatesse alla memoria del giovane studente un ricordo monumentale nell'allora aula magna dell'Ateneo, collocata in palazzo Dubbane in via dell'Università 7. Così infatti recita il biglietto d'invito alla cerimonia di scoprimento del busto in esame, firmato dall'allora rettore Manlio Udina e datato 14 dicembre 1934: "giovedì 20 dicembre corr., alle ore 19, nell'Aula Magna Principe Umberto di Savoia di questa R. Università, verrà

scoperto il busto al Martire Fabio Filzi, opera dello scultore Prof. Timo Bortolotti, offerto dalla Compagnia Volontari Giuliani e Dalmati – Sezione di Trieste dell'Associazione Nazionale Volontari di Guerra". In quello stesso '34 Filzi era stato insignito dall'ateneo giuliano anche della laurea *ad memoriam* in Economia insieme a Emo Tarabocchia, anch'esso caduto durante la grande guerra. Tramite per la commissione a Bortolotti, la cui attività è concentrata tra Milano e Brescia e di cui non si conoscono altre presenze a Trieste, doveva probabilmente essere stato il pittore giuliano Piero Marussig, che agli inizi degli anni Trenta assieme allo scultore e ad Achille Funi aveva fondato in via del Vivaio a Milano una Scuola d'arte aperta a tutti e che continuava a tenere contatti con l'artista lombardo.

Un altro esemplare dell'immagine del martire triestino sarà realizzato alla metà del 1935 per l'Associazione dei Mutilati milanesi (cfr. Panzetta 1996, con bibliografia precedente) e da questa offerto in seguito al Museo del Buonconsiglio di Trento dove è tuttora conservato. Il gesso preparatorio, segnalato da Alfonso Panzetta (1996, p. 142), per le due redazioni conosciute del busto si trova invece in collezione privata.

bibliografia

L'inaugurazione del busto di Fabio Filzi nell'Aula Magna "Principe Umberto" il 29 dicembre 1934 – XIII, Trieste, Tipografia del P. N. F., 1935; A. Panzetta, *Timo Bortolotti Scultore (1884-1954)*, Montevarchi, Comune di Montevarchi, 1996, pp. 20, 39, 142, n. 90

Massimo De Grassi

9



Giovanni Brancaccio (Pozzuoli 1903 – Napoli 1975)

Natura morta

olio su tela, 70 x 90 cm.

Firmato e datato in basso a destra "G. Brancaccio – Napoli – 53"
Edificio Centrale, Rettorato

Tra i più appassionati partecipanti all'esposizione, di Giovanni Brancaccio e del suo dipinto *Natura morta* sappiamo sostanzialmente tutto grazie alla corrispondenza che egli intrattenne con l'allora rettore Rodolfo Ambrosino. Il rapporto epistolare ebbe inizio quando Brancaccio rispose da Napoli in data 11 settembre 1953: "Illustre Signor Rettore, La prego di scusarmi se, per una mia distrazione non ho risposto a una Sua gentile lettera del 17 luglio. L'involontaria scortesia è dipesa dal disordine che spesso regna nelle mie carte! Ad ogni modo, la ringrazio, per l'invito rivoltomi e se, a quanto è detto nel regolamento accluso alla lettera, non vi sono nuove disposizioni o rinvii, spedirò il mio quadro per la data stabilita e cioè 30 c. m.". Quando giunse l'invito da parte del Rettore a partecipare all'inaugurazione dell'evento, Brancaccio declinò a causa dei suoi continui impegni tra Roma e Napoli. Infatti, dalla capitale egli informò in data 28 novembre: "Illustre Sig. Rettore. La ringrazio del cortese invito fattomi a presenziare all'inaugurazione dell'esposizione e sono dolente di non poter partecipare perché impegnato qui in Roma ai lavori di una commissione di concorsi presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Con l'occasione formulo i migliori auguri per una perfetta riuscita della intelligente manifestazione". Quando si presentò la volontà di acquistare l'opera da parte dell'Università, sorsero dei problemi di valutazione del dipinto che portarono Ambrosino, con capacità persuasive sorprendenti, a far reagire Brancaccio il 29 marzo 1954: "Le rispondo subito per informarla che può trattenere il mio quadro «Natura morta» per la somma comunicatami". Si arricchì, dunque, il patrimonio artistico dell'Università di un'opera tipica del napoletano il quale, attraverso la figurazione, rispondeva ai concetti dell'astrazione portando colore, forma e materia a convivere in una sorta di spazio creato a tessere musive. Ne risulta un dipinto che ha in sé tutti gli elementi possibili per combattere tridimensionalità, tradizione e decorativismo ma utilizzando proprio quel linguaggio formale ancora comprensibile alla massa.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 11; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 73; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 143; M. Pinzani, *Giovanni Brancaccio*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 24-25; N.

10



Gastone Breddo (Padova 1915 – Calenzano di Prato 1991)

Marina d'inverno

olio su tela, cm 117x87

firmato e datato in basso a destra "Breddo '53"

Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto di Gastone Breddo, esposto alla *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea* allestita nell'aula magna dell'ateneo triestino e quindi acquistato dalla stessa istituzione, era stato sostanzialmente ignorato dalla critica, eccezion fatta per la breve nota di Aurelia Gruber Benco (1953, p. 10), che lo affiancava a Mattia Moreni nel completare "in maggiore rilievo la rosa delle nove presenze astrattiste far le quali la Commissione giudicatrice ha assegnato il primo premio dell'Esposizione alla tela «Cantiere» di Giuseppe Santomaso e il secondo al «Ricordo d'infanzia» di Afro", sottolineando così gli indirizzi dello schieramento critico che era prevalso. In quegli anni il pittore padovano si poneva infatti tra le intelligenze più raffinate della ricerca astrattista nel Triveneto, come rileverà pochi anni dopo anche Roberto Longhi: "le saldature lievi dei dossi scivolosi

su Montepiano, sul Tronale o sul Brasimone si aprono a una nuova iride, o schieratura cromatica, a una gamma ventilata di rossi acquosi, di cinerei, soprattutto di azzurri biavi che mentre intavolano nuovi rapporti con il dato naturale – anche il colore da solo può riuscire a questo – rammentano per altro di esperimenti «orfici» di un Delaunay nel secondo decennio del secolo. Se si tratti di un riscontro esatto o di affinità fortuita non saprei dire: In ogni caso una cultura bisogna pur riconquistarsela e il primo cinquantennio ha toccato tanti mai testi del «cembalo cromatico» (invenzione del resto di un settecentista veneto) che è difficile, nel corso di nuove ricerche, non rintopparne qualcuno" (*Presentazione*, in *Breddo*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria il Fiore, novembre 1956, Firenze Galleria il Fiore, 1956, s.n.).

Breddo era stato tra i più entusiasti sostenitori dell'iniziativa promossa dal rettore Ambrosino: "Trovo, naturalmente, eccellente, (e del tutto nuova), la iniziativa di cui Ella è promotore. Constato che l'elenco degli invitati si è notevolmente allargato. Sarebbe lungo discutere talune inclusioni e, del pari, altrettante assenze. È sicuro che l'idea di far discutere le opere esposte da parte di studiosi e critici, è ottima e potrebbe costituire, nel paese, un precedente di vasto interesse", offrendo quindi la propria disponibilità per "la mia attività critica [...] sempre che ciò non precluda la partecipazione alla mostra" (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*).

Una piccola ma interessante annotazione riguarda il titolo dell'opera, una lettera indirizzata dal pittore ad Agostina La Penna, segretaria dell'esposizione, il 15 ottobre 1953, recita infatti così: "le scrivo per pregarla di apportare alla mia scheda di notifica, a suo tempo inviatale, alcune lievi modifiche. Il titolo dell'opera è «Marina con oggetti». La sua dimensione è di cm 130 x 110. Il suo prezzo è di Lire 250.000- Ho creduto opportuno mutare il quadro per poterne inviare uno di maggiore impegno, anche restando ai saggi consiglio di Lionello Venturi che ha avuto la cortesia, a Venezia, di visitare il mio studio [...]". (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*). Nonostante l'avvenuta conferma della segretaria, i dati evidentemente non saranno trascritti, visto che nell'elenco dattiloscritto del 5 novembre di quell'anno il dipinto figurava giunto il 19 ottobre, con il titolo *Marina d'inverno* e il prezzo fissato a 150.000 lire; dati che non saranno in seguito mutati. Una volta acquistato alla cifra di 100.000 lire il dipinto sarà poi destinato allo studio del professor Sobrero per tornare quindi al Rettorato dove attualmente è esposto.

Il titolo *Marina d'inverno* è ricorrente in quel momento del catalogo dell'artista: due dipinti così intitolati e datati 1952 erano infatti presenti alla Biennale veneziana di quell'anno (XXVI *Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, Alfieri, 1952, p. 98), e nel 1953 anche il Civico Museo Revoltella acquisterà un dipinto di Breddo, di minori dimensioni e intitolato *Marina d'Inverno (Il Museo Revoltella*, Vicenza, Terra Ferma, 2004, p. 256, n. 311).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 116; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 186-187; M. Pinzani, *Gastone Breddo*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 74-75; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Massimo De Grassi



Wladimiro Bubola (Legnago 1909)

Vaso di fiori

olio su tela cm 32x21

inv. 6831

Edificio Centrale, Economato

Non è noto come il dipinto sia giunto nelle collezioni dell'ateneo. Wladimiro Bubola, nato a Legnago (VR) nel 1909, usava come pseudonimo il nome Wladi Miro: pittore poco più che dilettante ma molto attivo sul piano della critica militante, Bubola si muove su orizzonti figurativi tradizionali. Nel quadro in esame databile intorno agli anni sessanta, l'artista ritrae un vivace mazzo di rose rosse, arancioni e gialle con foglie, poste in un vaso: la composizione è caratterizzata da pennellate larghe e distese.

bibliografia

inedito

Caterina Ratzenbeck



Guido Cadorin (Venezia 1892 – 1976)

La nave

olio su tela, cm 70x85

firmato e datato in basso a sinistra "Cadorin" a destra "1952"

inv. 4 Fil. Germanica

Edificio Centrale, Rettorato

"Verrò senz'altro a Trieste il 5 dicembre" scriveva lapidario Guido Cadorin al Rettore Rodolfo Ambrosino; in effetti, per il grande pittore veneziano, Trieste rappresentava una seconda patria. Già a partire dal 1930 egli fu in città per realizzare i mosaici dell'abside della cattedrale di San Giusto oltre al fatto che nel 1944 soggiornò, esponendo alla Galleria Trieste e vedendo la figlia Ida innamorarsi di un promettente pittore, Anton Zoran Music. Perciò fu assolutamente naturale partecipare all'esposizione promossa dall'Università nel 1953. Presentò *La nave*, opera realizzata l'anno prima, che dava l'avvio alle ricerche degli anni Cinquanta imperniata sul tema marittimo con la cifra stilistica che aveva ormai raggiunto esiti di sospensione metafisica. Una trattazione fortemente materica e al contempo delicata, quella del Cadorin primi anni Cinquanta che lo porterà a vette poetiche e malinconiche sul tema, come *Solitudine* del 1957 (Basilea, collezione privata). L'imponente imbarcazione che sta alle spalle delle piccole barche in primo piano, che sembrano ritmare lo spazio con gli alberi collocati a distanze sorvegliate, sta sospesa in un raggiungimento di tono su tono che il maturo artista era capace di modulare in quel giro d'anni. È un Cadorin quasi didascalico, che insegna attraverso la propria pittura; non è un caso che in questi anni egli si concentri sull'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 99; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 269; M. Pinzani, *Guido Cadorin*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 56-57; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Matteo Gardonio

13



Camillo Caglini (Ancona 1912-1988)

Marina del Sud

olio su tela, cm 57x68

firmato e datato in basso a destra "Caglini T52"

inv. n. 253 Psicologia

Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto è giunto nelle collezioni dell'Università di Trieste a seguito dell'Esposizione Nazionale di pittura indetta dallo stesso Ateneo nel 1953. In *Marina del Sud*, veduta marina con molo e barca, la gamma cromatica si riduce a pochissimi colori: il blu intenso del mare e l'azzurro del cielo, il rosso della costruzione in cima al molo e il bianco lucente dell'imbarcazione, oltre a varie tonalità di bruno, il tutto illuminato da una viva luce solare. Caglini, in questo caso, utilizza la gamma cromatica 'inventata' da Carlo Carrà per le sue marine. Qui l'artista, sottolinea Decio Gioseffi (1953), "Ha posto l'accento sul fatto emozionale". Camillo Caglini aveva iniziato la propria attività artistica pubblicando vignette umoristiche sulla carta stampata. Nei dipinti della sua prima produzione si accosta allo stile di Novecento. A partire dagli anni Cinquanta egli focalizza l'attenzione su una ristretta gamma cromatica: sul colore rosso, in particolare, steso in differenti tonalità. A partire dagli anni Settanta, Caglini sperimenta nuove tecniche e nuovi materiali, come le lamiere d'acciaio, il plexiglass e il legno.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 73; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 213; M. Pinzani, *Camillo Caglini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 58-59; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Caterina Ratzenbeck



Giuseppe Canali
(Ripatransone 1906 – Roma 1997)

Le Bagnanti

olio su tela, cm 100x70

datato in basso a destra "1953"

il dipinto è attualmente disperso

Il dipinto, acquistato dall'Università di Trieste dopo la sua presenza all'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea, indetta dallo stesso Ateneo nel 1953, e dato in deposito al Dipartimento di Medicina, è attualmente disperso. Giuseppe Canali, già dall'età di 16 anni, si dedica alla pittura, apprendendo anche la tecnica dell'affresco. Trasferitosi a Roma, viene a contatto con la nuova generazione romana di pittori; frequenta i luoghi ove questi artisti sono soliti ritrovarsi, come scuole e locali, e condivide con loro intenti innovatori. Conosce e frequenta, così, Mafai, Ziveri, Guttuso, Dorazio, Cascella, Severini, i futuristi romani, il conterraneo Pericle Fazzini. All'inizio degli anni '40 entra in sodalizio umano ed artistico con Mario Tozzi, rientrato da Parigi per eseguire alcuni affreschi. Quest'ultima esperienza lascia un segno sull'arte di Canali, che ha reso pittorico l'affresco, cercando di avvicinarsi ad esso con le sue tele dipinte. Numerose le sue partecipazioni alle più importanti mostre di pittura nazionali e all'estero. Presente diverse volte alla Quadriennale di Roma (dalla II del 1935 alla IX del 1965-66), vi fu premiato alla VII edizione del 1955-56, e alla XXII Biennale di Venezia. Sue opere

sono state acquistate dalla Galleria d'Arte Moderna di Roma, da altre Istituzioni pubbliche, ed è presente in numerose raccolte private italiane e di collezionisti in Europa.

Giuseppe Canali non si è omologato entro alcun linguaggio, non ha seguito gli amici dall'Espressionismo al più scoperto tonalismo, ma ha mantenuto una sua coerenza, senza mai rinnegare, tuttavia, l'originaria passione per i colori puri e per l'affresco. È stato vicino a Ferruccio Ferrazzi, affiancandolo alla cattedra di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha eseguito affreschi in varie parti d'Italia, anche al Palazzo di Giustizia di Milano, insieme a Tozzi; ha lavorato nel Santuario di Santa Maria a Mare, nel Fermano, lasciandovi un ciclo di affreschi.

All'interno del percorso pittorico di Giuseppe Canali una categoria va richiamata: quella dell'immagine come "mito", come sintesi narrativa di una personale tessitura cromatica della finzione, che si affida al volto e al corpo umano. Recuperati nella loro valenza poetica, il volto e il corpo umano non generano sgomento e angoscia, ma vengono visti come elementi di una narrazione che vuole invitare a riappropriarsi di un'originarietà, di un modo di essere più autentico, avvalendosi dello stupore della composizione e dell'immagine.

esposizioni

Trieste, *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 12; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Leonida M. Patuzzi Editore, Milano, 1962, p. 326; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 99; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 175

Caterina Ratzenbeck



Vanni Cantà (Rovigo 1955)

Senza luogo

tecnica mista su carta, cm 80x80

firmato e datato in basso a destra "Cantà 2013"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera in esame è stata donata dall'artista all'Ateneo in occasione della mostra personale allestita presso la Sala degli Atti del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti" aperta nel novembre del 2013.

Nella sua ultima produzione Cantà tende a rendere esplicita la dimensione narrativa del dato segnico, raccogliendolo intorno a gruppi ben definiti di 'coaguli' che rendono intellegibile la trama scandendo una sorta di 'mappatura' del foglio. A questo microcosmo rimanda anche *Senza luogo*, che sin dal titolo pare espressione di una lettura tutt'altro che consolatoria della realtà che ci circonda, segnata da quella desertificazione dell'animo - un "nonluogo" nel senso dato al termine da Marc Augé - con cui l'artista sembra a tratti voler dialogare cercando nel contempo di ovviare ai suoi esiti nefasti. Per Cantà questa meditata sequenza di segni, graffiante, tormentati e sempre più spesso eloquenti, diventa un'autentica finestra sul mondo, uno spazio dove incanalare la propria ansia di verità.

Il fare pittorico di Cantà è solo apparentemente simile a una scrittura automatica di matrice surrealista, potrebbe essere meglio definito come una sorta di epifania del segno, che assume di volta in volta una valenza diversa e sempre nuova. Sul piano stilistico, al suggestivo accostamento alle *Periferie* di Sironi a suo tempo prospettato da Sileno Salvagnini per i paesaggi 'archeologici' degli anni novanta, si può forse aggiungere un più compiuto riferimento all'universo segnico di protagonisti dell'espressionismo astratto statunitense come Marc Tobey, ma anche alle ineffabili *Amalante* di Osvaldo Licini, cui l'artista aveva dedicato la propria tesi di laurea e che hanno segnato in modo indelebile il suo

orizzonte visivo. Il percorso di Cantà di questi ultimi anni sembra però essersi indirizzato su di un orizzonte ancor più marcatamente intimistico, a un'analisi più circostanziata e meditata dei dati sensoriali: Si spiega così anche la quasi totale assenza di colore dalle sue composizioni, un dato che racconta una riflessione sempre più circospetta sull'universo che ci circonda.

esposizioni

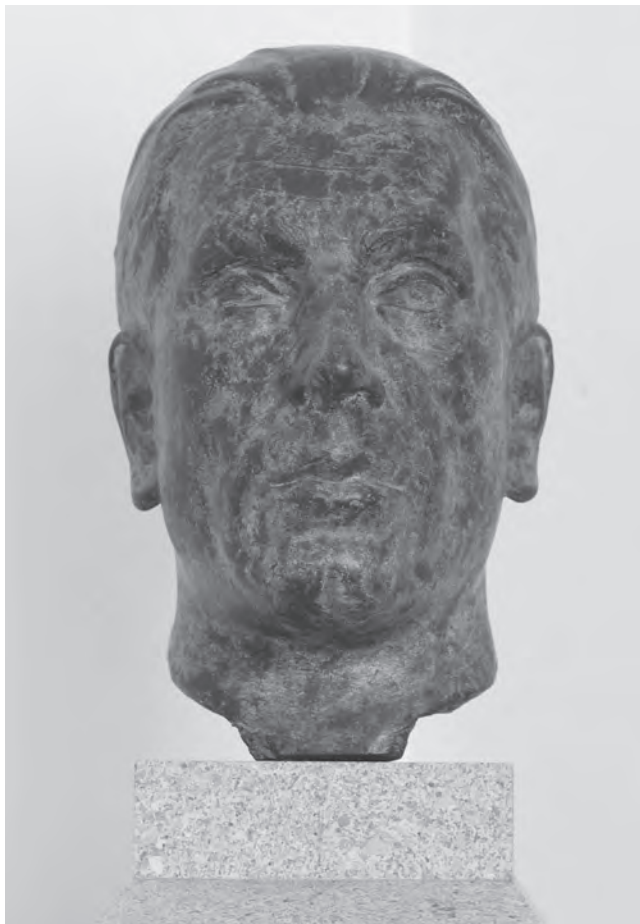
Trieste, *L'eloquenza del segno*, 2013-14

bibliografia

M. De Grassi, *L'eloquenza del segno*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti", 13 novembre 2013 – 4 aprile 2014

Massimo De Grassi

16



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Testa di Umberto Nordio

bronzo, cm 30x18,5x23

inv. 12263

firmato in basso a destra: "Ugo Carà"

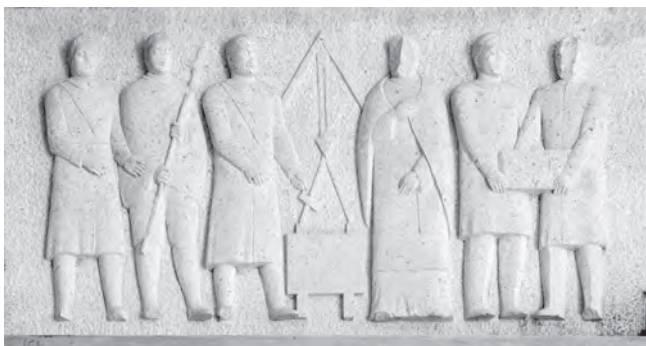
Edificio Centrale, Rettorato

La scultura è stata donata all'Ateneo nel luglio del 1974 dalla vedova dell'architetto Umberto Nordio (1891-1971), che con Raffaello Fagnoni era stato il principale progettista della nuova sede universitaria. Eseguita da Ugo Carà nel 1938, l'immagine dell'architetto avrà per molto tempo una fruizione esclusivamente privata: non risulta infatti che sia stata presentata a nessuna esposizione ufficiale. Su di un piano squisitamente stilistico l'opera, pur somigliantissima, si inserisce nel recupero della tradizione ritrattistica della Roma repubblicana posta in atto alla metà degli anni trenta da artisti come Francesco Messina; in questo caso, vista la destinazione privata dell'opera, Carà stempera la severa spigolosità che caratterizza alcune realizzazioni di questo momento, che pure gli avevano regalato una certa notorietà, in favore di un "respiro dolce e sereno, talora una gracilità lirica come qualcosa di sopravvissuto che va gradatamente scomparendo [...] partito da un realismo quasi brutale [...] è andato eliminando il superfluo, sveltendo la tecnica e accentuando la sintesi, sino a cogliere una particolare linearità" (U. Apollonio, *Ritratti di Ugo Carà*, "Domus", 146, febbraio 1940, s.n.). La testa poggia su di un alto basamento in pietra d'aurisina disegnato appositamente da Antonio Guacci.

bibliografia

G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 257, 264; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Massimo De Grassi



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

La fondazione dell'Università

I mestieri (firmato in basso a sinistra "Ugo")

Allegoria delle attività umane

L'uomo fascista

pietra d'Aurisina, ciascuno cm 60x130x30 ca.

Edificio Centrale, Atrio destro

I quattro pannelli costituiscono quanto rimane di un più ampio ciclo decorativo commissionato alla fine degli anni trenta dagli architetti dell'Edificio Centrale, Raffaello Fagnoni e Umberto Nordio, a Ugo Carà, cui già era stata affidata la realizzazione dei cartoni per i mosaici pavimentali dell'atrio destro. Allo scultore erano stati richiesti dodici pannelli in pietra destinati a ornare i balconcini posti tra le volte che si affacciano sull'atrio destro: lavori che però non saranno mai messi in opera, causa probabilmente delle difficoltà incontrate dal cantiere per la carenza di fondi.

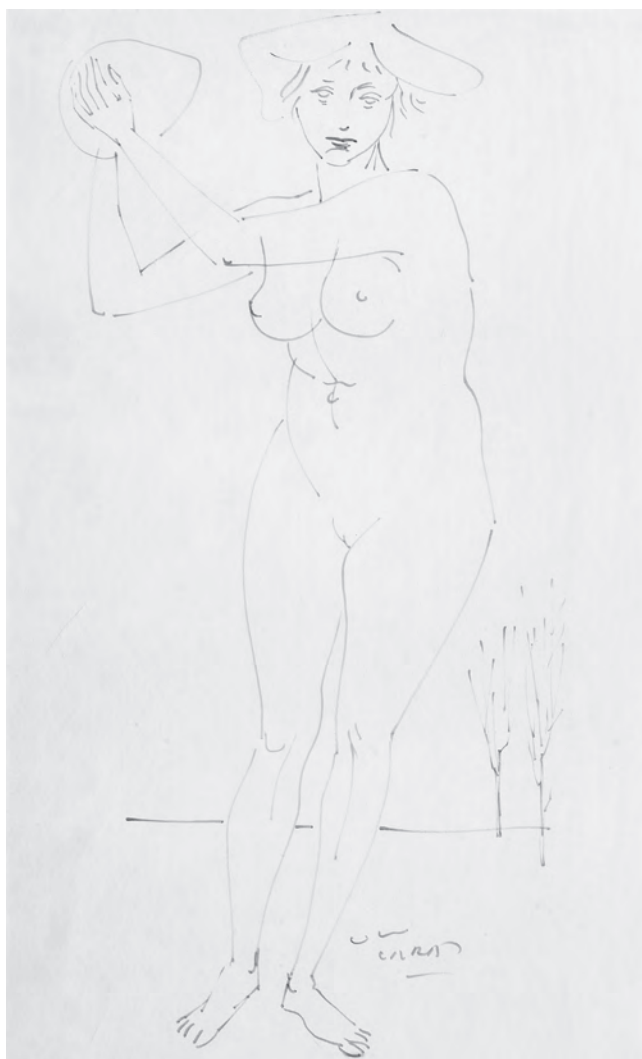
Una volta riscoperto il piano originale nell'archivio Fagnoni, i pannelli sono stati negli ultimi anni posizionati finalmente al loro posto. Di questi però solo quattro presentano dei rilievi leggibili, parte di un programma illustrativo sicuramente più vasto e comunque facente riferimento, com'è ovvio, alla più scontata iconografia di regime. Nel pannello che si può identificare come principale è schematicamente raccontata la posa della prima pietra della nuova sede dell'Ateneo da parte di Mussolini (la figura centrale con in mano la cazzuola) alla presenza del Rettore e delle Autorità. In un altro rilievo si riconoscono, da sinistra a destra, uno sciatore, un letterato, un pittore, un soldato, una casalinga e un contadino. In un terzo pannello si scorgono figure paludate all'antica che alludono probabilmente alle discipline insegnate all'Università: medicina, navigazione (o ingegneria navale), commercio nelle vesti di Mercurio, la Giustizia e la Geografia. Nel quarto pannello si riconoscono gruppi di figure che possono essere interpretati come allusivi delle attività fasciste: l'atleta e il soldato, il matrimonio, le adunate.

Come in altre occasioni (cfr. M. De Grassi, *Arte e committenza pubblica: il caso di Arsia*, "Quaderni Giuliani di Storia", XXXII (2011), 1, pp. 139-151), Carà utilizza per opere commissionate dal regime un linguaggio volutamente semplificato, che esula da certe raffinate ricerche stilistiche che si possono riscontrare, per esempio, nella coeva produzione ritrattistica. Nel caso delle opere in esame occorre poi tener conto dello stato di conservazione non ottimale, visto che i blocchi sono rimasti a lungo esposti alle intemperie, all'incuria e ad atti di vandalismo che hanno infierito soprattutto su alcuni volti.

bibliografia

S. Bertorelle, *L'Archivio Storico dell'Università di Trieste*, in V. Fagnoni, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 146-147; V. Fagnoni, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 50-52

Massimo De Grassi



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Gioco di donna

penna su carta bianca, mm 480x290

inv. 157735

firmato in basso al centro: "Carà"

Edificio Centrale, Rettorato

Il disegno è giunto nelle collezioni dell'ateneo in occasione dell'*Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, allestita nell'Aula Magna dell'ateneo nel 1953. In quel frangente la commissione organizzatrice aveva stabilito di richiedere agli scultori prove di grafica. Ugo Carà aderirà entusiasticamente alla proposta del Rettore Rodolfo Ambrosino, proponendo anche ulteriori nominativi per estendere la presenza triestina alla mostra, tra questi Gianni Brumatti, Ramiro Meng, Nicola Sponza e i più giovani Livio Rosignano, Gianni Russian e Carlo Walcher (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*).

La fanciulla è tratteggiata nel disegno con notevole precisione di tratto e ben definita nei volumi, e anche per il particolare copricapo si avvicina molto ai bronzetti di figure femminili approntate agli inizi degli anni cinquanta, caratterizzati da una marcata sintesi compositiva non immemore della coeva lezione di

Emilio Greco. In particolare contatti piuttosto precisi si possono almeno idealmente proporre con la *Donna con cappellino* delle collezioni del Comune di Muggia (cfr *Ugo Carà: arte architettura, design 1926-1963*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 2004, a cura di M. Masau Dan, L. Michelli, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2003, p. 63). In un momento per lui consacrato alle grandi imprese decorative per le navi da crociera, lo scultore ripropone una sorta di idilliaca meditazione sulla figura femminile che tanto lo aveva affascinato nella seconda metà degli anni trenta con attente meditazioni sulla statuaria classica.

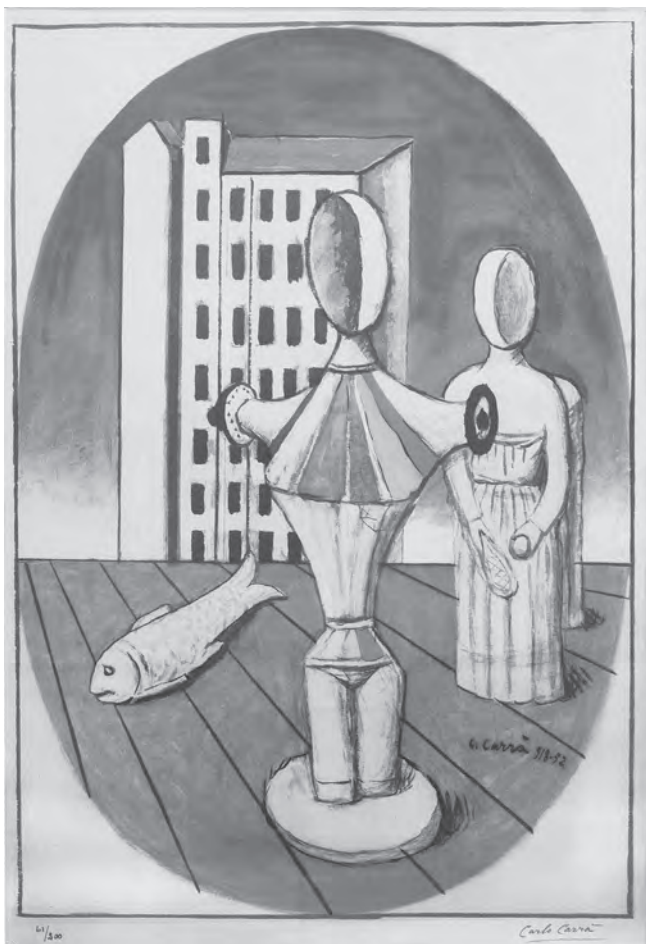
esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 121-122; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 191-192; M. Pinzani, *Ugo Carà*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 76-77; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi



19.1
Carlo Carrà, *L'ovale delle apparizioni*
1918, olio su tela, cm 92x60, Roma,
Galleria d'Arte Moderna

Carlo Carrà (Quargnento 1881 – Milano 1966)

L'Ovale delle apparizioni

litografia a sei colori su zinco, cm 68x46,8

firmato su lastra, in basso a destra "C. Carrà 918-52"

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del
Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

L'ovale delle apparizioni è una litografia che riprende un disegno del 1916 e l'omonimo dipinto del 1918 conservato alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Nel secondo dopoguerra, Carrà ormai settantunenne, dopo il suo intenso percorso artistico vive un momento di riflessione sul proprio trascorso. Non è una nostalgica ripetizione di motivi passati ma una vera e propria rimeditazione e approfondimento che coinvolge soprattutto la sua opera grafica. La litografia in oggetto risale al 1952 ed è stata tirata in 200 esemplari oltre a 10 prove dalle Edizioni del cavallino di Venezia nel 1950; la lastra è stata successivamente cancellata. L'opera è ripresa dalla fase metafisica del pittore. È presente tutto l'armamentario attinente: il pesce di rame (che secondo suggestioni paleocristiane rimanda al significato di Cristo), la statua-tennista congelata nell'attimo prima di colpire una pallina ma soprattutto l'eroe della poetica metafisica, il manichino, raffigurato in primo piano in tutta la sua solidità e "misura". La forma ovale accentua la suggestione di questa ambigua evocazione. Nella scena è calato il silenzio ma alla sconcertante desolazione di De Chirico, Carrà sostituisce un'accurata umanità. Il

vivace colorismo è frutto di un'accurata ricerca di Carrà in questa direzione. Il pittore per la prima volta sperimenta il colore nelle incisioni ricercando trasparenze più delicate quasi da acquarello. Nella versione litografica, ci sono numerose variazioni rispetto al dipinto: manca il veliero all'orizzonte e il telegrafo a fili piramidali ed il manichino è più semplificato. Tutto appare più sgombro, spoglio e desolato. Forte è la tendenza alla semplificazione, alla riduzione degli elementi compositivi. La litografia riscopre il valore del silenzio, l'esigenza di fermare il gioco della vita per cercarne il senso, come sospesa è la partita della statua-tennista. *L'ovale delle apparizioni* dimostra come l'opera grafica di Carrà si intreccia profondamente con l'opera pittorica e non si tratta di una componente secondaria ma di un'importante mezzo di sperimentazione e di uno strumento utilissimo per diffondere il linguaggio dell'arte ed educare ed elevare il gusto della popolazione proprio perché è agile ed economico. Essa riveste quindi un importante ruolo didattico e sociale: «Che la stampa artistica – scrive – assai più del quadro sia di facile divulgazione e quindi assai più dei dipinti propagatrice del gusto, è cosa certa; [...] Sono convinto che appunto per la sua dote divulgatrice, l'acquaforte e tutte le altre forme d'incisione-silografia, litografia, ecc. – sono le forze che meglio possono servire a rialzare il gusto della gente, ahimè, quanto mai incerto ed arretrato. Se non svilupperemo prima l'amore al bianco e nero, è difficile poter preparare quel rinnovamento del gusto collettivo che oggi tutti gli artisti dicono di avere a cuore» (C. Carrà, *Bianco e nero* di Fattai, "L'Ambrosiano", Milano, 7 novembre 1928 riportato in *I miei ricordi*:

l'opera grafica 1922-1964, catalogo della mostra di Milano, 25 marzo-29 maggio 2004, a cura di E. Pontiggia, Milano 2004, p. 10) Il pittore ha imparato l'arte dell'incisione da Giuseppe Guidi che aveva aperto un laboratorio calcografico proprio nella casa milanese in cui viveva Carrà. Il pittore, quasi pioniere dell'incisione negli anni '20, riprende questo mezzo espressivo dopo il '44, quando ormai era oggetto di attenzione da parte del pubblico e dei collezionisti. Carrà ha proseguito, quindi, incessantemente, la sua ricerca sulle potenzialità espressive e liriche dell'incisione rispolverando anche tutto l'armamentario metafisico. Del resto lui stesso lo diceva: «Forse che gli oggetti da disegno, i manichini, i pesci di rame, i biscotti, le carte geografiche sono meno degne di studio delle mele, delle bottiglie e delle pipe che hanno reso grande il pittore Paul Cézanne? » (Carrà, *Tutti gli scritti*, citato in *Carlo Carrà (1881-1966)*, catalogo della mostra di Roma, 15 dicembre 1994- 28 febbraio 1995, a cura di A. Monferini, Milano 1994, p. 87).

esposizioni

Udine, *Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà: acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, 1991; Milano, *Carlo Carrà: i miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, 2004

bibliografia

Carlo Carrà, Opera grafica (1922-1964), a cura di M. Carrà, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, p. 44, n. 93, tav. 93; *Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà: acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, catalogo della mostra di Udine, 31 maggio-14 luglio 1991, a cura di F. De Santi, Udine, Casamassima, 1991; *Carlo Carrà: i miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra (Milano, 25 marzo-29 maggio 2004) a cura di Elena Pontiggia, Milano, Mazzotti, 2004

Amanda Russo



Pino Casarini (Verona 1892-1972)

Ritratto di signora E.C.

olio su tela, 78,5 x 98 cm.

firmato in alto a sinistra "Pino Casarini"

Edificio Centrale, Rettorato

Già alla Biennale veneziana del 1940, il pittore veronese Pino Casarini presentò un ritratto dell'amata moglie *Elide in rosso*, sempre pervasa da quella particolare cifra stilistica petrosa e memore del ritorno ad una pittura dugentesca e quattrocentesca propugnata dal gruppo sarfattiano di "Novecento". In realtà, l'artista veronese era soprattutto un talentuoso frescante, motivo che lo portò sin da giovane tra il Veneto ed il Friuli occidentale a decorare grandiosi spazi sacri e, di conseguenza, a trattare la pittura ad olio come fosse la tecnica dell'affresco. Tale è pure il trattamento riservato al *Ritratto della signora E.C.* (Elide Casarini) presentato all'Esposizione Nazionale di Pittura italiana contemporanea del 1953 che arrivava dopo una proficua stagione caratterizzata da cicli ad affresco. Una pittura che la critica non mancava di annotare "discutibile, ma vera e coerente, da grande artista" che portò Casarini ad una cifra stilistica facilmente distinguibile. In tal senso pare suggestivo mettere a dialogare, idealmente, il presente ritratto con quello di Umberto Saba fatto da Carlo Levi, pure conservato presso le collezioni d'arte dell'Università; il taglio e la posa del soggetto sono infatti molto prossimi, ma la resa pittorica non potrebbe essere più distante. Quanto Casarini persegue un'idea di classicismo e di spazi conchiusi quasi di ordine metafisico, tanto Levi appone pennellate pastose e fluenti per descrivere l'amico poeta. Va segnalato che il pittore in quell'occasione non godeva di buona salute, tanto che si scusò con il rettore Ambrosino per essere dovuto rientrare a Verona poco dopo l'inaugurazione.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 12; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 80; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 150; M. Pinzani, *Pino Casarini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 34-35; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio

L'opera è stata acquisita agli inizi degli anni settanta in occasione dell'apertura del Centro di Fisica Teorica di Miramare, come ricorda anche il talloncino apposto sul verso dallo stesso artista. Tra i molteplici campi dell'inesausta ricerca di Cernigoj su tecniche e materiali, un ruolo tutt'altro che secondario spetta proprio alla tarsia lignea, sperimentata per la prima volta all'inizio degli anni trenta in alcuni pannelli decorativi per la motonave *Victoria* e più volte riprodotti sulle pagine dei giornali specializzati (cfr. S. Vatta, *Le gallerie galleggianti. Cernigoj decoratore*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 19 dicembre 1998 – 28 febbraio 1999, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste, Lint, 1998, pp. 83-87). L'artista riprenderà la sperimentazione in tal senso negli anni sessanta, grazie alla collaborazione della pittrice triestina Emanuela Marassi, specialista nel campo della tarsia lignea, che tradurrà con grande efficacia i bozzetti del maestro, tra tutti quelli per i grandi pannelli per il nuovo edificio del Teatro Sloveno. Oltre alle grandi scene narrative, Cernigoj esprimerà anche composizioni astratte di dimensioni più ridotte, come quella in esame, o *Spaziale*, del 1966 conservato presso la collezione del Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia, che può essergli accostato per tematica, fornendo anche un possibile aggancio cronologico per la sua datazione.

Non risulta che *Forme – spazio* sia mai stato presentato al pubblico.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

21



August Černigoj (Trieste 1898 – Sežana 1985)

Forme – spazio

tarsia, cm 62x84,8

inv. 547

sul retro cartoncino autografo dell'autore: "Concorso per l'acquisizione di Opere d'arte per la sede Centro Internazionale di Fisica Teorica in Trieste – Miramare. Prof. Augusto Cernigoj titolo *Forme -spazio* tecnica Tarsia prezzo 600.000"

Centro Internazionale di Fisica Teorica



Paolo Cervi Kervischer (Trieste 1951)

Corpi vaganti vacanti

acrilico su tela, cm 95x30

firmato e datato sul verso "Corpi vaganti vacanti 2006 Cervi Kervischer"

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici

Il dipinto, composto di due tele accostate, è stato donato all'ateneo in occasione della mostra personale dell'artista allestita nella sala atti della sede dell'allora facoltà di Lettere e Filosofia, oggi Dipartimento di Studi Umanistici. Le tele erano state in precedenza esposte al Teatro Stabile Sloveno del capoluogo giuliano in occasione di una rassegna intitolata proprio *Corpi vaganti vacanti*. Il presupposto dialettico cui si rifà la composizione, un corpo evanescente nella parte alta e un provocante nudo femminile in basso, è quanto mai eloquente nel fissare le polarità di ogni possibile argomentazione: "il corpo e la ragione, il loro incontrarsi e scontrarsi reciproco e infinito, sono infatti i termini di confronto di oltre un secolo di attività artistica in quell'area mitteleuropea di cui Trieste è parte fondante e imprescindibile. Le sagome incerte di queste tele si muovono su questo orizzonte: il corpo nero, maschile, negato e inconoscibile se non nei suoi indefiniti contorni, è anche la memoria volutamente oscurata di quei momenti, il simbolo della negazione di un'appartenenza storica e culturale, oltre naturalmente a rappresentare, in chiave psicoanalitica, la supremazia dell'inconscio e tutto ciò che vi è sotteso. Il corpo nudo femminile, esibito, provocante, grondante di colore, ripaga invece – o meglio, tenta di ripagare – i debiti di una tradizione troppo a lungo dimenticata, si riappropria di qualcosa che è suo e lo è sempre stato, alludendo ancora una volta alla multipolarità delle proprie fonti pittoriche: da Tiziano a Vedova, da Klimt a Kokoschka" (De Grassi 2007). Freudianamente l'eros è l'occasione, la spinta di questa parte dell'operare artistico di Paolo Cervi Kervischer: un eros oscurato, alluso, allegoria dell'esistenza individuale in una società che fa dell'individualismo un precetto fondante ma nel contempo ne disarticola i presupposti fino a negarli, mistificandone i contenuti. Nella pittura di Paolo Cervi Kervischer si sovrappongono così registri stilistici solo apparentemente contraddittori, in bilico come sono tra la sensualità del tonalismo veneto e la concitazione espressionistica di molta della cultura figurativa austriaca a partire da Schiele e Kokoschka: i corpi diventano così i corpi e i volti di un intero secolo di pittura e non solo. Paolo Cervi Kervischer racconta infatti della memoria storico-artistica troppo spesso tradita della sua città, e a questa tradizione l'artista prova da sempre a riallacciarsi, superando di slancio un secolo di oblio e recuperandone le radici profonde.

esposizioni

Trieste, *Corpi Vaganti Vacanti*, 2006; Trieste, *Mostra personale di Cervi Kervischer*, 2007

bibliografia

M. De Grassi, "*Trieste, tu difendi la pittura*", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Lettere e Filosofia, 28 giugno – 20 ottobre 2007

Massimo De Grassi



Arnaldo Ciarrocchi (Civitanova Marche 1916-2004)

Ragazza con gatto (Ragazza col gatto bianco)

litografia, cm 69x56

firmato e datato in basso a destra "Arnaldo Ciarrocchi 1953"

Inv. B 609

Edificio Centrale, Rettorato

Acquistata per la cifra di ventimila lire dall'Università di Trieste a seguito dell'Esposizione Nazionale di pittura e scultura italiana indetta dallo stesso Ateneo nel 1953 (*Elenco di opere esposte alla Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea e acquistate dall'Università degli Studi di Trieste*, n. 20, Archivio dell'Università di Trieste; *Lettera di Giacomina Lapenna ad Arnaldo Ciarrocchi*, 10 dicembre 1953, Archivio dell'Università di Trieste) la litografia venne successivamente presentata in diverse mostre volte a monitorare le più recenti produzioni nel campo dell'incisione. L'opera raffigura una ragazza che, accomodata su una sedia dalla prospettiva ribaltata, con gli occhi chiusi e le labbra serrate in un accenno di compiaciuto sorriso, stringe sulle ginocchia un gatto paffuto e dalla buffa espressione. Il blu cobalto dello sfondo, percorso da segni sottili e nervosi, permette alla scena di balzare in primo piano con maggiore evidenza grazie anche al contrasto cromatico proveniente dall'alternanza del marroncino dell'abito e della sedia con il bianco luminoso e quasi abbagliante che costituisce l'incarnato della fanciulla e la pelliccia dell'animale, espandendosi in una fitta costellazione

di punti luminosi su tutta la figura. L'opera può essere messa in relazione con le acqueforti di Ciarrocchi dello stesso periodo come *Delia col dito ferito* (Appella 2009, pp. 92 – 93, cat. 324) in cui la posa della donna e la gestualità morbida e tondeggiante con cui è stata costruita rispecchiano la *Ragazza con gatto*. A prescindere da tale confronto, la pienezza di costruzione che caratterizza il lavoro in esame lo distingue dalla coeva produzione dell'autore marchigiano che verso la fine degli anni Quaranta affina il proprio stile abbandonando il compiaciuto virtuosismo tecnico tipico dei suoi esordi. È questo l'aspetto del lavoro di Ciarrocchi messo in luce nella nota anonima comparsa su "Il Selvaggio" del 15 novembre 1938 e facilmente attribuibile a Mino Maccari (Appella 2009, p. 11), artista cui l'incisore era legato da uno stretto rapporto di stima e d'amicizia testimoniato dal fatto che Ciarrocchi inviò una lettera al Rettore Ambrosino per suggerirgli di invitare alla rassegna triestina lo stesso Maccari, nome che (anche a giudizio di Pallucchini) non sarebbe dovuto mancare nella sezione della mostra riservata ai disegnatori (*Lettera di Arnaldo Ciarrocchi a Rodolfo Ambrosino*, Archivio dell'Università di Trieste, s.d.; *Suggerimenti dei pittori. Suggerimenti dei critici*, elenco dattiloscritto, Archivio dell'Università di Trieste, s. d.). Prontamente accolta dagli organizzatori (*Lettera di Giacomina Lapenna ad Arnaldo Ciarrocchi*, Archivio dell'Università di Trieste, 9 settembre 1953), la sollecitazione andò a perfezionare la già entusiastica adesione dell'autore (*Lettera di Arnaldo Ciarrocchi al Rettore Rodolfo Ambrosino*, s.d., Archivio dell'Università di Trieste) che, pur non riuscendo a presenziare all'inaugurazione dell'esposizione triestina (*Lettera di Arnaldo Ciarrocchi*, Archivio dell'Università di Trieste, 4. XII. 53) interpretò l'iniziativa come un'occasione per acquisire maggiore visibilità su una piazza ancora sconosciuta. A pochi mesi di distanza, infatti, nel maggio del 1954 Ciarrocchi tornò nel capoluogo giuliano per partecipare alla *Mostra di pittura in formato minore di artisti italiani contemporanei* allestita nella Galleria del Circolo della Cultura e delle Arti a fianco di artisti come Afro, Campigli, De Pisis, Vedova e Morandi (Appella 2009, p. 314). Alle salde figurazioni di quest'ultimo vennero spesso paragonate le incisioni dell'artista marchigiano che, dopo aver frequentato la Scuola del libro di Urbino (dove ebbe come maestro Leonardo Castellani) nel 1938 si trasferì a Roma trovando rapidamente impiego presso la Calcografia Nazionale. La conoscenza dell'arte di Scipione convinse l'autore ad abbandonare la tessitura minuta e contrastata che caratterizzava la sua prima produzione per abbracciare un segno più lieve e sviluppare la propensione alla narrazione finora trattenuta dai frequenti riferimenti ai maestri del passato. La "maniera nera" degli esordi viene lentamente sostituita da quella "bianca" fino alle "stampe a maglia larga o a rete" in cui vengono realizzati i paesaggi e le scene di intimità domestica degli anni Cinquanta, periodo in cui l'autore intensifica la sua produzione di acquerelli riuscendo anche in questo caso a conseguire un'eleganza derivante dalla perfetta fusione fra gli elementi tratti dalla realtà e la loro trasfigurazione fantastica. Premiato per l'incisione alla I Biennale di San Paolo del Brasile del 1950, alla IV Quadriennale di Roma dell'anno seguente e alla I Mostra dell'incisione Italiana Contemporanea di Venezia del 1955 (dove ottenne il primo premio), dal 1955 al 1980 Ciarrocchi fu titolare della cattedra di tecniche dell'incisione all'Accademia di Belle Arti di Palermo, Napoli e Roma.

esposizioni

Sassari, *IV Mostra di Incisioni Italiane*, 1953; Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Modena, *Stampe di Arnaldo Ciarrocchi alla Saletta*, 1954; Roma, *Il Mostra degli Artisti Marchigiani*, 1954; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

Elenco di opere esposte alla Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea e acquistate dall'Università degli Studi di Trieste, Archivio dell'Università di Trieste, s. d., n. 20, s. p.; "Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 32; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 125; G. Appella, *Arnaldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa. 1932 – 2002*, Roma, De Luca editori d'arte, 2009, p. 314; Rossella Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di Giuliano Bon, Elisa Plesnicar, Elena Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 195; M. Pinzani, *Arnaldo Ciarrocchi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 82-82; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Eliana Mogorovich



Francesco Coccia (Roma, 1902-1982)

Studio per un nudo

china su carta bianca, mm 430x320

firmato e datato in basso a destra "F. Coccia/1952"

Edificio Centrale, Rettorato

Studio di un nudo è tra i disegni presentati all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea del 1953 e in quell'occasione fu acquistato dall'Università. Da una lettera del 14 novembre 1954, conservata presso l'archivio dell'Ateneo, si apprende che l'opera fu poi destinata all'arredamento dell'Istituto di meccanica il cui direttore era il prof. Luigi Sobrero. Sempre nello stesso archivio è presente un nutrito carteggio che percorre le fasi di preparazione della mostra triestina da cui si evince che Coccia ha avuto un ruolo importante proprio nell'organizzazione dell'Esposizione Nazionale di pittura del 1953, alla quale, visto l'incarico rivestito, partecipa con il disegno fuori concorso. Francesco Coccia era una personalità molto influente nell'intenso clima culturale romano del dopoguerra. Nel 1948 è nominato commissario della Quadriennale di Roma. Di professione scultore, è stato molto attivo nel campo della decorazione monumentale. Ha fatto parte dell'equipe di artisti e architetti che hanno realizzato il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine. È al lavoro anche nel cantiere della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, nel quartiere dell'EUR dove realizza delle decorazioni a motivi geometrici simbolici nelle pareti dei nicchioni e nelle cappelle interne e due altorilievi marmorei raffiguranti gli evangelisti *Luca* e *Marco*.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 127; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 197; M. Pinzani, *Francesco Coccia*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 86-87; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Amanda Russo

25



Vincenzo Colucci (Ischia 1898 – Lacco Ameno 1970)

Paesaggio lunigiano

olio su tela, cm 76,5x86,5

firmato in basso a sinistra "Colucci"

Edificio Centrale, Rettorato

Paesaggio lunigiano di Vincenzo Colucci ha preso parte all'Esposizione nazionale di Pittura contemporanea del 1953 e successivamente è stato acquisito dall'Ateneo triestino. Il dipinto, ora ospitato presso il Rettorato, si trovava precedentemente presso il Centro di Fisica Teorica di Trieste.

Il quadro presenta una doppia firma, segnale che la tela risale ad un ventennio prima ed stata riutilizzata per questa esposizione. Conferma tale ipotesi la data affissa dietro la tela "1933". Con pennellate fresche e vivaci, il paesaggista tratteggia il tratto di costa tutto giostrato tra i toni verdi, ocra, la delicatezza del rosa e sapienti colpi di bianco, gioca sulle morbidezze tonali e sulle variazioni di luce.

Vincenzo Colucci è stato un eccentrico cosmopolita, un raffinato dandy napoletano disinvolto e soprattutto un instancabile girovago. Così viene descritto da Fernando Porfiri «passa indifferentemente dai marciapiedi di via del Babuino e dai cortili di via Margutta (sua caratteristica è sempre un fiore di piazza di Spagna o una foglia di malvasia dei paesi esotici all'occhiello) ai boulevards di Parigi o alle "stazze" del Tamigi. Sempre svagato e un po' dinoccolato, arsiccio e magro con una colorazione di mattone bruciato sul volto» (F. Porfiri, *Vincenzo Colucci*, Roma, Edizioni Porfiri per gli artisti e scrittori del Babuino, s.d., p. 19). Nella sua villa ad Ischia, da lui ideata sfruttando i diversi livelli di una collina di tufo, si batteva bandiera (un Orsa Maggiore in campo rosso). La sua abitazione era un via vai di artisti, scrittori e uomini di cultura. La sua prima personale è stata organizzata a Napoli nel 1929. Agli inizi degli anni Trenta è stato inviato dal regime in Tripolitania insieme ad altri artisti per raffigurare quei luoghi e nel 1934 espose una quarantina di opere alla Seconda mostra internazionale d'arte coloniale a Napoli. Ha partecipato a numerose esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1938 New York gli ha dedicato una personale alle *Reinhardt Galleries*, nella *Fifth avenue*. Il *New York Times* lo ricorda: "With the paintings of Vincenzo Colucci, native of Ischia and resident of Rome, the Reinhardt Galleries present the work of a highly effervescent impressionist. Colucci has a good feeling for the difficult art of keeping the whole picture of a single piece, whether he creates a light iridescent marine or an occasional solidly worked still life. He is nowhere more brilliant than in the sparkling sketches of the Piazza san Marco" (F. Porfiri, *Vincenzo Colucci... cit.*, p. 21)

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana*

contemporanea, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 116; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 186-187; M. Pinzani, *Vincenzo Colucci*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 26-27; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Amanda Russo

26



Carlo Dalla Zorza (Venezia 1903-1977)

Burano 1950

olio su tela, cm 70x100

firmato al centro "CDZ"

Edificio Centrale, Rettorato

Tra gli artisti invitati alla XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1952, Carlo Dalla Zorza presentò, tra le altre opere, pure *Burano 1950*. Un tema caro al pittore che lo aveva portato, nel 1946, a vincere il Primo Premio Burano per le riconosciute doti di paesaggista apprezzate pure dal brillante storico dell'arte, nonché Segretario Generale della epocale Biennale veneziana del 1948, Rodolfo Pallucchini. Il Premio Burano gli diede un risalto di caratura internazionale, oltre a consegnargli l'ideale titolo di autentico capofila della seconda generazione della "Scuola di Burano". Artista quindi dei più rinomati nel 1953 dell'area veneziana, allorquando venne invitato all'Esposizione Nazionale di Pittura Italiana Contemporanea e prese parte con la *Burano 1950*, che entrò successivamente nelle collezioni dell'Università di Trieste.

La tela, di notevoli dimensioni, tende ad un'astrazione, tanto la scioltezza del colore si mescola ad un'idea segnica in Dalla Zorza da sempre pregnante (ricordiamo che fu, tra gli anni '20 e

'30, protagonista alle Biennali veneziane con disegni ed incisioni amate dalla critica), con variazioni sul tema del verde e del grigio che ci consegnano una folgorante atmosfera lagunare non senza rimandi alla pittura d'un fauve come Raoul Dufy, alle prese con temi marinisti popolati da vegetali acquatici e flessuosi, che proprio in quel 1953 si spegneva e veniva finalmente acclamato anche nel suolo italiano: l'anno prima, ovvero quando Dalla Zorza espose la *Burano 1950*, il grande pittore francese riceveva il Premio alla Biennale veneziana.

esposizioni

Venezia, *XXVI Biennale di Venezia*, 1952; Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1952, p. 76; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 76; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p.146; M. Pinzani, *Carlo Dalla Zorza*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 28-29; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio



27.1.
Romeo Daneo, *Spaventacchio n. 2*
1952, Collezione privata

Romeo Daneo (Trieste 1901-1979)

Spaventacchio n. 2

tempera su tela, cm 137,5x75

firmato e datato in basso a destra "Romeo 53"

inv. 602

Edificio Centrale, Rettorato

Creato per l'Esposizione Nazionale di Pittura Italiana Contemporanea, che ebbe luogo presso l'Università di Trieste nel 1953, lo *Spaventacchio n. 2* è uno dei curiosi personaggi d'invenzione che Romeo Daneo (fratello maggiore di Renato, anch'egli pittore) concepisce. Attraverso una semplificazione della forma ed una bidimensionalità delle superfici pittoriche, egli crea una creatura antropomorfa che è quasi un emblema dell'artista, di cui, oltre a questa, esistono altre versioni. Nella tela tarsie di colori freddi – bianchi e grigi – e pochi tocchi di rosso, si articolano su un astratto fondo azzurro, a comporre una figura priva di rilievo plastico che sembra essere stata montata pezzo per pezzo, e che Decio Gioseffi definì "un magico Meccano". "Spaventacchio" tipo spaventapasseri, quindi: personaggio

astratizzante, appartenente ad un mondo fantastico e specchio delle inquietudini moderne, che si muove in un paesaggio notturno, con la luna sullo sfondo.

Artista a partire dagli anni Trenta, Romeo Daneo nasce a Trieste nel 1901. La sua attività espositiva ha inizio nel 1934 con la partecipazione a rassegne collettive in ambito locale, come, ad esempio, la "Mostra del ritratto" (Trieste 1947), dove vince il I premio del ritratto con una pittura a "tarsie" di colori puri, dotata però di una grande evidenza icastica. Tale successo gli apre la strada alla Quadriennale romana del 1948 e alle Biennali veneziane del '48 e del '50. Benché la prima produzione di Romeo Daneo sia quasi del tutto dispersa, essa era composta da opere figurative caratterizzate da un cromatismo acceso, vicino ai modi espressionistici. Nel 1953, a ridosso dell'Esposizione all'Università, Romeo Daneo è presente anche alla I Mostra Artisti Giuliani e Dalmati, alla X Biennale d'Arte Triveneta di Padova e alla II Mostra di Artisti Triestini come lui stesso specifica in una lettera indirizzata all'Ufficio Iniziative Culturali dell'Università, a cui chiede una proroga per la consegna del suo dipinto (Arch. Generale Università degli Studi di Trieste). Appena nel '57

accetta di allestire una personale (Roma, Galleria Odyssea). Da ricordare l'attività di illustratore editoriale ed il ruolo avuto a Trieste dal 1955 quale presidente del locale Sindacato Artisti Pittori e Scultori. Le sue ricerche intorno alla "magia del colore" lo porteranno, dagli anni Cinquanta, a cambiare le proprie composizioni "a tarsie" dapprima in senso astrattista – decorativo, quindi in senso fantastico, o se si vuole, in senso surrealistico. I colori ricchi di trasparenze, la preziosità dei materiali adoperati, l'aurea fiabesca e la dimensione di astratto surrealismo, rievocanti la raffinatezza delle icone bizantine, gli consentirono di essere uno tra gli artisti più aperti all'innovazione a Trieste nella seconda metà del secolo concluso. L'ultima fase di attività dell'artista, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, è segnata dalla svolta verso la pittura Informale, con i collages (creati utilizzando i materiali più diversi, come tela, carta, giornali, fotografie) e le incisioni, caratterizzate da una notevole raffinatezza d'esecuzione. Del dipinto esiste anche un'altra redazione pressoché identica in collezione privata, intitolata *Spaventacchio n. 2* e datata 1952 (cfr. R. Da Nova, *Romeo Daneo*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, p. 136).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di critica della pittura italiana contemporanea a Trieste*, "Il punto nelle lettere e nelle arti", II, dicembre 1953, p. 55; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; D. Gioseffi, *Alcuni profili I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 23; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 116; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 186-187; M. Pinzani, *Romeo Daneo*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 74-75; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Caterina Ratzenbeck



Renato Daneo (Trieste 1908-1978)

Proiezione di un geode nello spazio

olio su tela, cm 102,6x75,7

firmato in basso a destra "Daneo"

Centro di Fisica Teorica

Iscrizione sul verso "Concorso per l'acquisizione di opere d'arte

per la sede del Centro Internazionale di Fisica Teorica – Trieste

Miramare Pittore Renato Daneo "Proiezione di un geode nello spazio"

Inv. Economato 548

Centro di Fisica Teorica

Con *Proiezione di un geode nello spazio* Renato Daneo (fratello minore di Romeo, anch'egli pittore) ha partecipato al Concorso per l'acquisizione di opere d'arte per la sede del Centro Internazionale di Fisica Teorica di Trieste. Sia la meccanica che l'elettrotecnica appassionano il giovane studente Daneo: questo suo amore per la macchina lascerà in seguito, difatti, una traccia nella costruzione di alcuni suoi quadri: l'opera in esame ne è un esempio. Tuttavia egli non si è mai allontanato dalla natura, anzi tutta la sua pittura si è rivolta a rintracciarne le radici più profonde. La realtà rimane, per Romeo Daneo, l'insostituibile punto di partenza e di arrivo di ogni opera dell'uomo. I titoli dei suoi quadri, come quello in oggetto, infatti, alludono a una natura che fermenta tutta entro la pellicola dei materiali e delle forme che egli impiega.

Nato a Trieste nel 1908, si trasferisce nel '34 a Parigi, che si rivelerà per lui città feconda di risultati. Esordisce a Trieste nel 1938, alla mostra collettiva della XVI Mostra del Sindacato di Belle Arti. In seguito partecipa a tutte le Sindacali e alle più

importanti mostre locali e regionali, conseguendo numerosi premi e riconoscimenti nazionali ed internazionali. La sua prima mostra personale risale al 1964. Renato Daneo è un artista rigoroso, che ha assorbito la cultura francese e quella mitteleuropea. Le sue opere oscillano tra un impressionismo di scuola transalpina e un espressionismo di tipo nordico. Questa dicotomia caratterizza la sua opera, consentendogli di elaborare, nell'ultimo periodo, e dopo un attento studio di Kandinskij, un valido naturalismo astratto. L'utilizzo delle tecniche più svariate, quasi sempre risultato di un'elaborazione personale, e l'arricchimento materico dell'opera saranno tappe successive del suo divenire pittorico. Molto importante per l'artista sarà l'incontro con Felice Casorati, che nel 1942 apprezzerà i suoi quadri, dandone un lusinghiero giudizio critico. Silvio Benco parlerà di Renato Daneo come di "una magnifica promessa della pittura triestina". Queste esortazioni così preziose lo spingeranno ad indirizzare con maggiore sicurezza la propria opera creativa, pur considerandosi un genuino autodidatta. Giorgio Romano così si esprime sulle colonne di "Israel", (giugno 1978): "Io che vivo in Israele mi sono trovato – nel contemplare i suoi quadri – a rammaricarmi che Re Daneo non abbia conosciuto le pietre e le gioie del deserto del Negev e della Giudea, o le spiagge del Mar Rosso e gli antri marini presso Eilat, poiché sarebbero stati per lui fonte d'ispirazione, particolarmente consona a quel suo fuoco interiore che dalla materia più tormentata e sofferta traeva slancio creativo e forza vitale sempre nuova".

La sua pittura è una sorta di poesia, il colore è ricco di toni preziosi, di impasti delicati, di morbide velature. La materia vive sulla tela attraverso la plasticità, la profondità, la perfezione delle forme e la finezza grafica. Ketty Daneo: "vedevo nei tuoi quadri tutta una successione di immagini liriche... nei profondi silenzi delle tue opere c'era la grande arte delle composizioni astratte, creavi il tuo mondo al di là del tempo. Tu, come scolpito dentro la tua opera".

bibliografia

inedito

Caterina Ratzenbeck



Enrico De Cillia (Treppo Carnico 1910 – Udine 1993)

Carso e Timavo

tempera su tavola, cm 70,4x104

firmato in basso a destra "de Cillia"

Edificio Centrale, Rettorato

La tempera su tavola dal titolo *Carso e Timavo* venne presentata con successo al pubblico tra il settembre e il novembre del 1957 alla XII Biennale d'Arte Triveneta di Padova.

Il pittore aveva scelto l'opera come la più rappresentativa da esporre, tanto da affiancarle solo altri due lavori come *La cava* e *Composizione*, ovvero corollari al dipinto entrato poi nelle collezioni d'arte dell'Università di Trieste. Evidentemente pure la commissione – guidata da un Giuseppe Marchiori apertamente polemico, tanto da far scrivere nel verbale d'ammissione "ha deprecato l'atteggiamento ostile degli artisti veneziani, i quali hanno male interpretato la decisione della commissione" e lo scultore Marcello Mascherini – giudicò il lavoro di De Cillia d'elevata qualità, tanto da riprodurlo nel catalogo illustrato dell'esposizione.

Un dipinto che spicca, dunque, nella vasta produzione del pittore friulano, rispetto ad altre prove "carsiche" e che, fra le numerose opere presenti nella pinacoteca di Treppo Carnico paese natio del pittore e intitolata a suo nome, ricoprirebbe un ruolo centrale. È un paesaggio scarno il Carso descritto da De Cillia, non privo di raggiungimenti inquietanti come le anse del fiume, tenebrose e abissali, contrapposte alle colline brulle, dove l'unico silente indizio d'una presenza umana è la costruzione geometricamente elementare sulla sinistra, contraddistinta dalla nota di rosso.

esposizioni

Padova, XII Biennale d'Arte Triveneta, 1957

bibliografia

XII Biennale d'Arte Triveneta, catalogo della mostra di Padova, Sala della Ragione, ottobre 1957, Padova, S.A.G.A., 1957, p. 66 (tav. VIII)

Matteo Gardonio



Edoardo Devetta (Trieste 1912-1993)

Il circo

olio su tela, cm 43x50

firmato in basso a destra "devetta"

Inv. 1013 Fisica Teorica

Edificio Centrale, Rettorato

Non si sa quando e in quale circostanza l'opera sia entrata a far parte delle collezioni dell'Università degli Studi di Trieste. È attribuibile alla prima produzione pittorica di Edoardo Devetta. Da un buono di carico del 30 gennaio 1973 dell'Università sappiamo che l'opera, assicurata per il valore di 40.000 lire, venne portata presso l'Istituto di Fisica Teorica e poi trasferita presso la sede principale dell'Università. Il dipinto, inedito, è per certi aspetti molto vicino all'illustrazione di un tela presentata nel 1945 alla Galleria del Corso a Trieste raffigurante anch'essa un *Circo* (*Nove artisti. Anzil Bergagna Daneo Romeo De Cillia Devetta Fantoni Mascherini Righi Turrin alla Galleria Al Corso, Trieste 25 ottobre-8 novembre 1945*). Artista intimo e delicato Devetta tende verso una vibrazione costante delle tonalità, impreziosite da passaggi luministici assai brillanti. L'opera si caratterizza per la grumosità della superficie pittorica. Il paesaggio, tema prediletto della prima produzione pittorica dell'artista, presenta il tendone del circo al centro della composizione. Il tutto risulta arricchito di dati cromatici innaturali quali alberi blu, cielo rosso e abbozzi di animali gialli.

bibliografia

inedito

Beatrice Malusà



Edoardo Devetta (Trieste 1912-1993)

Il giardino

olio su tela, cm 55,5 x 68,5

firmato in alto a destra "devetta"

Inv. 1189

Edificio Centrale, Rettorato

Temendo forti polemiche sulla scelta degli artisti triestini da invitare all'Esposizione, il docente di storia dell'arte Gian Luigi Coletti in una lettera del 7 luglio 1953 inviata al Rettore Ambrosino scriveva: "la questione è molto delicata data la suscettibilità degli artisti... In sostanza tutti i pittori del tuo elenco sono nel mio. Insisterei per l'invito di tutti: critiche ci saranno ad ogni modo; ma altresì sarà un vespaio. [...] Devetta è un buon amico e perciò lo vedrei volentieri, ma mi pare forse ancora in via di formazione... è bene chiedere a Civiletti". Edoardo Devetta aveva infatti cominciato a esporre nel 1942, alla XVI Esposizione del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti di Trieste. L'anno successivo si fa conoscere a Venezia partecipando a due mostre ed è del 1944 la sua prima mostra personale recensita sulle pagine del *Piccolo* nel maggio da Silvio Benco. Grazie all'amicizia di Francesco Tomea, conosciuto a Udine nel 1940, ha la possibilità di meditare sui valori compositivi e strutturali di Cézanne, sui valori plastici monumentali di Sironi e inizia da autodidatta una carriera artistica estremamente prolifica. All'inizio l'interesse per il paesaggio fu un motivo fondamentale della sua pittura. Il colore, il protagonista assoluto delle sue opere, è uno strumento per fissare il mutevole vedere. Inizialmente legato a delle tonalità basse e severe nel timbro si accosterà a scelte cromatiche ben più luministiche che risentirono dell'attenzione cromatica rivolta alle opere di Gino Rossi. Negli anni Cinquanta Devetta si dedica principalmente alle rappresentazioni di paesaggi, assai raramente urbani. Osservatore della natura, pur partendo da motivi reali, Devetta li rielabora. Giunge a una raffigurazione dal cromatismo gioioso e incantato con richiami *fauve* basati sulla semplificazione delle forme, sull'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, sull'uso di colori vivaci e innaturali, sull'uso incisivo del colore puro. Il tema della casa viene messo a confronto con il dato naturale dando luogo a

un piacevolissimo dialogo tra una salda struttura compositiva di ascendenza postcubista ed un cromatismo vivace. L'aspetto affascinante de *Il giardino* è la capacità dell'autore di proporre uno squarcio di quotidianità con un linguaggio volutamente semplice, quasi elementare e ingenuo. *Il giardino* ci trasmette un'atmosfera da fiaba in cui ogni singolo dettaglio è perfettamente chiaro e leggibile. Si osservi il tavolo imbandito con sobrietà sopra al quale sono posti un cesto con la frutta e un piatto con altri semplici quanto invitanti prodotti della campagna, l'ombrello appoggiato, le finestre e le tende aperte indici di accoglienza. Non mancano i tipici vasi di fiori policromi di Devetta posizionati sul prato verde del giardino. Un dettaglio ironico e divertente è rappresentato dalla particolare collocazione della firma dell'autore apposta in posizione alquanto insolita, in bella evidenza sull'intonaco della casa a sostituire la più comune targhetta del campanello. Il dipinto piacque anche agli artisti provenienti dalle altre regioni. Nel proclamare il vincitore del premio previsto per l'artista giuliano, gli espositori dell'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea scelsero Nino Perizi con il suo *Omaggio a Garcia Lorca*, il secondo per preferenze risultò Edoardo Devetta seguito dalle *Casa di Parigi* di Federico Righi.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, in "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 92; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 162; M. Pinzani, *Edoardo Devetta*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 46-47; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Beatrice Malusà



Antonio Donghi (Roma, 1897-1963)

Ricordo di Sinigallia (Periferia) o Via di Paese, 1947
firmato e datato in basso a destra "Antonio Donghi 47"
olio su faesite, cm 44,5x44,5
Edificio Centrale, Rettorato

Nel catalogo dell'opera di Antonio Donghi firmato, nel 1990, da Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Valerio Rivosecchi, del *Ricordo di Sinigallia* si pubblica una fotografia appartenente all'Archivio privato dell'artista; l'opera presenta il titolo di *Via di Paese*, è datata 1952 e reca l'indicazione "ubicazione ignota" (cat. 211, p. 229). Stupisce la mancata individuazione dell'opera, giacché nel regesto che racchiude la biografia donghiana, i principali passaggi ad esposizioni, una ricognizione critica ed alcuni dati documentali (i carteggi, per esempio), è ricordato l'invito ricevuto dall'artista da parte dell'Università di Trieste nel luglio del 1953 (Fagiolo Dell'Arco-Rivosecchi 1990, p. 117). Stupisce a maggior ragione perché, nella bibliografia che chiude la monografia, viene citato *Pittori e critici d'Italia nella sede dell'Università di Trieste*, panoramica sullo stato delle arti comparsa ne "Il Giornale di Trieste" il 26 novembre del 1953, a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra.

Il *Ricordo di Sinigallia* conservato presso il Rettorato presenta, accanto alla firma dell'artista, la datazione al 1947; sicuramente del 1952 è, invece *Il giardiniere*, al 1990 individuato in collezione privata romana, che vede l'artista – al solito incline a giustapporre, piuttosto che a integrare, fondere – inserire nel medesimo paesaggio una figura umana, in primo piano, innesto rivelatore dell'attenzione donghiana nei confronti dei costumi romani dell'Ottocento.

Il formato – quadrato – e le piccole dimensioni, attorno al mezzo metro, sono ricorrenti nella pittura di Donghi soprattutto per quel che attiene ai paesaggi, urbani e non, ed alle nature morte, fin dagli esordi della sua attività, ai primi anni Venti.

Il *Ricordo di Senigallia* è solo un'impressione dei viaggi in Italia dell'artista; degli stessi anni, per esempio, sono gli scorci di Castelfranco Veneto, Pavullo, Stazzema. Impressioni, quelle di Donghi, solo in un primo tempo catturate *en plein air*, e molto spesso rifinite in studio, con un senso del mestiere appreso nella Roma degli anni del ritorno all'ordine e irrobustito da studi di pittura moderna italiana ed europea che il velo di *naïveté* o, per dirla con le parole di Decio Gioseffi nel primo scritto dedicato alla Mostra Universitaria e centrato sulla sezione dei "tradizionalisti" ("Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953), di neo-primitivismo, non riesce sempre a dissimulare. Tale ingenuità popolare è stata apprezzata soprattutto negli ambienti più conservatori, antimodernisti della Roma degli anni Cinquanta; si leggano, per esempio, i testi di Alfredo Mezio centrati sulla pittura donghiana comparsi ne "Il Mondo", su tutti lo scritto *L'accademico sonnolento*, scritto che è possibile leggere nel numero del 6 di agosto del 1963, a pochi giorni dalla scomparsa dell'artista. Le suggestioni di viaggio donghiane non sono fermate solo sulla tela, ma anche sul quaderno, tra le carte dell'artista e raccolte, qualche anno più tardi, da Leonardo Sinigalli in *Pittori che scrivono* (Milano, Edizioni della Meridiana 1954). Questi documenti sono emblematici per chi voglia mettere a fuoco la figura di un pittore che, oltre che riportare sulla tela gli ultimi istanti di vita di un'Italia rurale, tenacemente ottocentesca, non mancava, nei suoi itinerari, di andare alla ricerca delle trattorie più tipiche, della buona cucina della tradizione. Tra le strade di un'Italia di provincia, aliena dalla modernizzazione e dalla speculazione edilizia degli anni Cinquanta, Donghi cancella anche la figura umana. Nella sua nitida, calligrafica inquadratura di Senigallia, case spopolate, vicoli dominati dalla solitudine: un incanto che è anche un'attesa, molto spesso amara e, come aveva scritto sempre Sinigalli agli inizi degli anni Quaranta a proposito dei paesaggi dell'artista, l'incarnazione di "un regno che sta prossimo al sogno, alla stasi, alla morte" (*Antonio Donghi*, Milano, Hoepli, 1942).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 10, 17; L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", Udine, 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", Napoli, 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953; M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Donghi. Vita e opere*, Torino, Allemandi, 1990, p. 229; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura*

Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 89; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidovz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 159; M. Pinzani, *Antonio Donghi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 48-49; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Lorenzo Nuovo

33



Aldo Famà (Trieste 1939)

Canto dell'anima

olio su tela, cm 80x100

firmato e datato in basso a destra "Famà 2001"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Il dipinto è stato donato all'ateneo triestino dall'artista dopo la mostra personale allestita dall'artista nella sala atti della facoltà di economia tra il 13 ottobre 2006 e il 26 gennaio 2007, la prima di una serie di esposizioni che hanno visto nella sede accademica numerosi artisti, tutti presenti con loro lavori nelle collezioni dell'ateneo.

L'opera in esame, firmata e datata 2001, è tra le più rappresentative degli ultimi anni del percorso dell'artista triestino, che ha progressivamente ridotto gli elementi formali dei suoi

dipinti per approdare a una efficacissima sintesi visiva e a una "grande pulizia formale nella quale le campiture di colore puro fanno da piano di raccolta per colori altrettanto puri ai quali l'artista si affida in contrappunto reso possibile dall'accostamento di toni caldi e freddi alternati in perfetto equilibrio" (Martelli, *L'essenziale e poetica astrazione di Aldo Famà*, "Trieste Arte & Cultura", IV, 9, ottobre 2001, p. 16). Una convergenza che trova puntuale riscontro in *Canto dell'anima*, frutto come di consueto di una lunga elaborazione formale e materiale.

Apparentemente fredda e rigorosa, la pittura di Famà è infatti la risultante di un processo che vive di intuizioni successive, prima rapidamente schizzate, poi strutturate dal punto di vista cromatico, quindi ancora provate in scala ridotta su piccole tele, e infine proposte nel grande formato. Nei dipinti di questi anni gli inserti in rilievo che punteggiano le composizioni diventano costanti imprescindibili: nell'opera in esame sono costituiti da sezioni di cerchio realizzate con lo stesso colore a olio utilizzato normalmente, che viene steso a spatola, ripreso e lavorato a più riprese prima che si secchi. Queste aree vengono quindi incise e screziate da altre e contrastanti tinte. Le campiture geometriche di colore puro che le circondano vengono quindi opacizzate con metodiche tamponature di diluente fino a raggiungere l'equilibrio voluto. In questo apparentemente gratuito accanimento c'è senz'altro mestiere, applicazione e studio ma c'è anche e soprattutto sensibilità, sentimento e ricerca di interne armonie. In questo modo Famà individua un sistema di segni che gli consente di ricomporre i tasselli di un itinerario poetico che trova origine nei tratti di penna con cui immagina le sue tele e si sedimenta progressivamente con la pazienza certosina con cui studia, progetta e realizza, alimentando nel frattempo impressioni che ci vengono restituite con puntualità nei titoli dei suoi lavori: un'elaborazione che gli costa quasi altrettanta fatica.

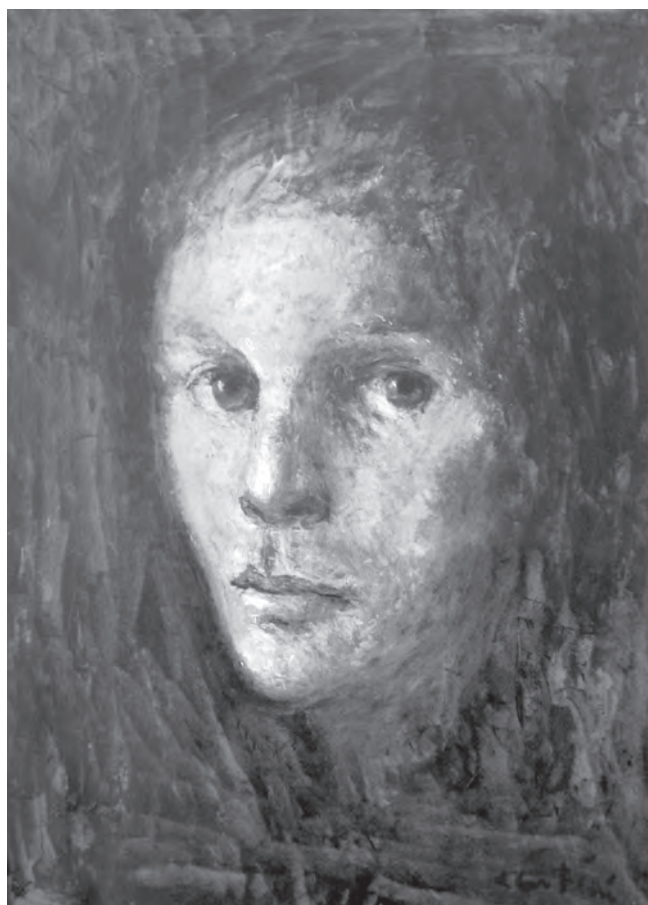
esposizioni

Trieste, *Aldo Famà*, 2001; Gorizia, *Aldo Famà*, 2002; Trieste, *Aldo Famà*, 2003; Trieste, *Aldo Famà gli imprevisti dell'astratto*, 2006

bibliografia

M. De Grassi, *Aldo Famà gli imprevisti dell'astratto*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli Atti, Facoltà di Economia 13 ottobre 2006-26 gennaio 2007

Massimo De Grassi



Leonor Fini (Buenos Aires 1908 – Parigi 1996)

Viso

olio su tavola, cm 70x45

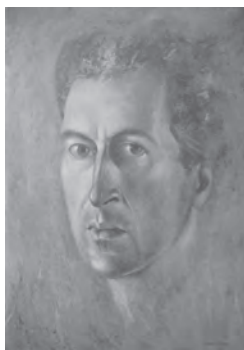
firmato e datato in basso a destra "Leonor Fini"

inv. 4300

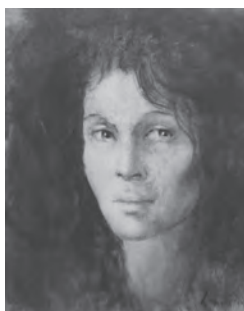
Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto è stato acquistato per le collezioni dell'ateneo dopo l'*L'esposizione nazionale di Pittura Italiana contemporanea* del 1953, "Egregio signore ricevo la sua lettera. Grazie. Consento il prezzo di 100.000 lire e prego di versare questa somma a mia madre [...] mi fa piacere sapere quel quadro all'Università di Trieste", con questo laconico messaggio Leonor Fini acconsentiva a una sostanziosa diminuzione del valore prefissato in una lettera del due agosto, doveva notificava al rettore Ambrosino la volontà di mandare alla mostra triestina "un'opera recente, una grande testa a olio. Il prezzo è di L. 300.00", aggiungendo che "ho dato istruzioni alla galleria "La Bussola" di Torino d'inviarle uno dei miei quadri entro il 30 settembre 1953"; cosa avvenuta anche se con un certo ritardo. Nella lettera appena citata la Fini proponeva anche i nomi di Bernard Berenson, Carlo Barbieri e del pittore e architetto Fabrizio Clerici (di cui la Fini aveva realizzato nell'anno precedente un magnifico ritratto) come possibili protagonisti dell'auspicato corso di critica.

Tra i pochi commenti della critica dell'epoca, affilato e molto centrato pare il giudizio di Gioseffi, senz'altro il più analitico tra quelli proposti sull'opera in esame e che coglieva con efficacia



34.1
Leonor Fini, **Ritratto di Fabrizio Clerici**
1952, collezione privata



34.2.
Leonor Fini, **Volto di donna**
1952-53, collezione privata

Le caratteristiche peculiari di quel momento della produzione della pittrice, ben documentata anche da tele come il coevo *Volto di donna*: "la «testa» della Fini non è una delle sue cose più notevoli: ciò che è sempre suo è quell'aspetto come di fantasma, di apparizione, di ectoplasma che sta materializzandosi, proprio di molta sua pittura, e l'espressione inconfondibile degli occhi, torbidi, ambigui e dolci. Occhi che sembrano guardarci dall'aldilà" (Gioseffi 1953); e ancora, nella breve ma significativa annotazione di Luigi Carluccio, il dipinto diventava "una figura che riporta con una scrittura sottile e fluida l'immagine consueta e antica dell'autoritratto" (Carluccio 1953). Di certo molto alto sarà invece il gradimento del pubblico, documentato dall'Istituto di Statistica dell'Università e poi pubblicato sul Bollettino della Doxa, che sconvolgerà di fatto il giudizio della critica segnalando l'opera di Leonor Fini come l'opera di gran lunga più gradevole tra quelle esposte in mostra.

esposizioni

Trieste, *L'esposizione nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, 2008; Gorizia, *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*,

"Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 268; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 95-96; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 165-166; M. Pinzani, *Leonor Fini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 44-45; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi

35



Daniela Frausin (Muggia 1954)

Improvvisazione

acquerello su carta, cm 30x40
2009

in basso a destra "D. Frausin"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'acquerello è giunto nelle collezioni dell'ateneo in occasione della mostra *Danza evanescente* allestita presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il 24 giugno e il 12 novembre del 2011. Si trattava di una rassegna incentrata sul duplice interesse dell'artista per la danza e per l'acquerello. Per la prima si trattava di un suo sogno irrealizzato che ispira sottotraccia molte delle sue composizioni sin dagli esordi e affiora anche nei lavori apparentemente più astratti come quello donato all'ateneo triestino. L'acquerello, invece, è indubbiamente la tecnica più amata da Daniela Frausin, quella che meglio le permette di esprimersi con fluidità, lontana dalla severa disciplina imposta dalla grafica, che pure rimane tra i mezzi d'espressione preferiti, o ancora dalla complessità tecnica della pittura più tradizionale.

Il termine *Improvvisazione* usato per il titolo risulta particolarmente adatto per descrivere l'opera in esame, ed evoca anche un immaginario, quello della musica afroamericana, particolarmente adatto per commentare le apparizioni fluttuanti suggerite dalle pennellate delicate e al tempo stesso impetuose che creano con linee morbide e sinuose vere e proprie figure danzanti. Si tratta di apparizioni che non poggiano su un piano preciso e sono solo in parte percettibili nella luce e nelle velature. Prendono forma e si dissolvono nel nulla e poi ricompaiono attraverso lontane trasparenze, come se fossero trascinate in un sogno lontano dai conflitti, dalle tensioni.

In questa come nelle altre opere presenti alla mostra dell'ateneo triestino: «il colore acquisisce finalità poetiche, si dilata, si materializza e svanisce; mentre nella luce risiede un potere evocativo: L'artista utilizza luce e colore per dare libero sfogo ai sentimenti e alla tensione drammatica come fossero un eco di complesse scenografie, "intensificatori" dell'espressività» (G. Jercog, *Danza evanescente*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 24 giugno – 12 novembre 2011).

esposizioni

Trieste, *Danza evanescente*, 2011

bibliografia

G. Jercog, *Danza evanescente*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 24 giugno – 12 novembre 2011

Massimo De Grassi



Giovanni Furlani (Trieste 1984)

Senza titolo

acrilico e vernice su tela, cm 30x40

2010

in basso a destra "Furlani"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Il dipinto è giunto nelle collezioni dell'ateneo in occasione della mostra *Finestre sulla realtà* allestita presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il 17 gennaio e il 31 maggio 2012.

Come le altre opere selezionate per la personale triestina, quella in esame mostra gli elementi oggi dominanti nella ricerca pittorica di Giovanni Furlani, da tempo avviata verso un'attenta rilettura degli stimoli visivi dell'espressionismo astratto americano e in particolare della gestualità a tratti violenta di artisti come Franz Kline e Jackson Pollock. Per Furlani segno e gestualità sono infatti «armi per comunicare al prossimo la propria interiorità e la propria esperienza di vita», dove è stata «fondamentale per la sua crescita umana e soprattutto per la sua formazione artistica [...] l'esperienza brasiliana con il maestro spagnolo Kiko Argüello. Da questo incontro deriva la ricerca, tutta interiore, del bello e del vero, frutto dell'unione tra estetica visiva ed estetica spirituale» (Caterina Ratzenbeck, *Finestre sulla realtà*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 17 gennaio – 31 maggio 2012). Nella tela dell'ateneo triestino l'artista mostra con chiarezza, anche in un contesto dimensionalmente contenuto, come la sua poetica si esprima tramite un segno deciso ma tutt'altro che casuale, una gestualità resa ancora più evidente da una materia cromatica molto diluita, quasi evanescente.

esposizioni

Cervignano, *Giovanni Furlani*, 2011; Trieste, *Finestre sulla realtà*, 2012

bibliografia

C. Ratzenbeck, *Finestre sulla realtà*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 17 gennaio – 31 maggio 2012

Massimo De Grassi



Emmanuel-Jean Nepomucène de Ghendt
(1738 Saint Nicolas nelle Fiandre- 1815 Parigi)

incisore

Nicolaes Pietersz Berchem (Haarlem 1620 – Amsterdam 1683)

inventore

Ritorno al villaggio

acquaforte, al foglio mm 303x391

in basso a sinistra "Berchem pinx"; in basso a destra "E. de Ghendt Sculp"

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

L'inventore di questa stampa è il fiammingo Nicolas Berchem, figlio di un famoso pittore di nature morte, attivo fin dalla giovinezza sia come pittore che come incisore, prima in patria, alla bottega di Jan van Goyen (1596-1656) e Nicolas Moeyaert (1590/91-1655) e, di seguito, probabilmente anche in Italia dove – come ipotizzano alcuni studiosi – potrebbe aver soggiornato alla metà del secolo realizzando alcuni dipinti raffiguranti paesaggi idilliaci con rovine antiche, spesso popolati da pastori e animali domestici, genere nel quale l'artista si era specializzato (cfr. P. Biesboer, *Nicolaes Pietersz Berchem, master painter of Harleem*, in *Nicolaes Berchem: in the light of Italy*, catalogo della mostra (Haarlem, Frans Hals Museum; Zurigo, Schwerin), Gent, Ludion Publishers, 2006, pp. 11-35). In realtà, mancando una precisa documentazione a testimonianza di un suo soggiorno in Italia, si può ipotizzare che la propensione per le scene pastorali possa essere stata mediata dall'influsso dell'opera di altri artisti come Pieter van Laer detto il Bamboccio che, dopo aver soggiornato in Italia, sono tornati ad Haarlem con un bagaglio iconografico rinnovato e moderno. A partire dalla metà del Seicento l'attività di Berchem entra in una fase nuova caratterizzata da paesaggi ampi e idilliaci, mutuati dalla campagna romana, "evocatori di miti ma abitati, innanzitutto, da pastori vicini alla natura" (*Nicolaes Berchem* 1981, p. 14). Questa formula artistica, desunta dallo studio delle opere degli artisti coevi, come gli olandesi attivi in Italia Jan Both e Jan Asselijn, Berchem continua a riproporla con successo anche nei decenni seguenti: si data infatti 1661 una tela raffigurante *Pastori nei pressi di rovine romane* (Royal Picture

Gallery, Mauritshuis, The Hague) che presenta una composizione e uno stile molto simili al dipinto dai cui deriva la stampa qui presa in esame (Seelig, in *Nicolas Berchem* 2006, pp. 66-67). Nel corso del XVIII secolo, la fama che l'artista ha conquistato in vita, grazie alla sua vastissima produzione pittorica e grafica, si fa sempre più ampia in tutta Europa, tanto che molte sono le derivazioni realizzate da incisori settecenteschi dai dipinti dell'olandese, come testimonia la produzione di Giuseppe Wagner che, nella sua officina calcografica, ha realizzato e diffuso alcune incisioni tratte dai dipinti Berchem, determinando anche un interessante influsso sulla produzione pittorica dei paesaggisti veneti come Francesco Zuccarelli e Marco Ricci (*Nicolaes Berchem incisore e inventore, 1620-1683. Stampe dalla collezione Remondini*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Museo Civico, a cura di G. Dillon, Bassano del Grappa, Vicenzi, 1981, p. 11). Tra i suoi traduttori a stampa si ricorda anche il fiammingo Emmanuel-Jean Nepomucène de Ghendt (Saint-Nicolas 1738 – Parigi 1815) che si allontana presto dalla città natale per recarsi a Parigi, dove si dedica alla pratica dell'incisione realizzando più di duecento soggetti e numerosi frontespizi e vignette per le principali edizioni figurate edite nella seconda metà del XVIII secolo e gli inizi del secolo seguente. Sarà proprio questo artista, come segnala Charles Le Blanc alla metà dell'800, a realizzare le due incisioni dai dipinti en pendant di Nicolaes Berchem, datate 1764, intitolate *Les Plaisirs de village* e *Le Retour au village* (Ch. Le Blanc 1855, p. 287, cat. 54-55; Meyer 1885, III, pp. 573 ss.; F. W. H. Hollstein, *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Amsterdam, M. Hertzberger, 1949, I, pp. 269 ss.), due scene in cui i protagonisti sono gli animali: un mondo di mucche, pecore, caprette, cani, asini e cavalli. Si tratta di due scene bucoliche in cui, una coppia di pastorelli viene descritta in diversi momenti della giornata: nella prima, attornati da cani, da capre e mucche, i due giovani si riposano all'ombra di un antro roccioso dalle fatiche del lavoro, il pastore suonando il flauto mentre la fanciulla, intenta ad accompagnare gli animali a guardare il corso d'acqua, solleva la gonna e cammina cautamente tra le pietre del ruscello per non bagnarsi; nella seconda viene raccontato il momento in cui, alla fine della giornata i due fanno rientro al villaggio, le cui torri si scorgono in lontananza sulla sinistra, facendo nuovamente attraversare il ruscello ai loro animali, con la donna, ormai stanca, in groppa ad un mulo. A queste composizioni possono essere accostati inoltre due fogli conservati al Louvre, probabilmente preparatori per scene di ambientazione simile (cfr. Paris, Louvre, Département des Arts graphiques: N. P. Berchem, *Paysage avec un troupeau et deux paysans*, inv. 22444 recto; *Le passage du gué*, inv. RF 640, recto). I due dipinti da cui sono tratte le stampe, andati perduti, appartenevano alla raccolta Chevalier de Damery (1723-1803), dell'ordine militare di San Luigi, venduta a Parigi l'anno della morte del collezionista, come si legge dall'iscrizione in francese posta in basso nella scena pastorale intitolata *Le Retour au village* ("Ce tableau est au Cabinet de Monsieur Damery Chevalier, de l'Ordre Royal Militaire de St. Louis") e che qui è stata presumibilmente tagliata. Il collezionista era un cultore dell'arte fiamminga, come ricorda Dezallier d'Argenville nel 1765 nel suo *Voyage Pittoresque de Paris* "forme un cabinet curieux. Son goût pour la Peinture y a rassemblé des ouvrages des plus grands Maîtres que la Hollande, la Flandre et la France aient produit" (Dezallier

d'Argenville, *Voyage Pittoresque des environs de Paris*, Paris, Chez De Bure l'aîné libraire quai des Augustins, 1765 p. 371), e animato da una cultura e da un gusto raffinato, come sottolinea alla fine del secolo seguente Edmond de Goncourt nel 1881, che ricorda Chevalier de Damery come "possesseur d'une collection considérable de tableaux et de dessins, fut un homme d'un goût sûr, un *Choisisseur* délicate et raffiné" (E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, p. 96).

bibliografia

Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, P. Jannet, Libraire, Successeur de Silvestre, 1855, II, p. 287; E. De Busscher, *Emmanuel De Ghendt*, in *Biographie Nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant-Christophe & Cie, Imprimeurs-Éditeurs, 1876, vol. V, col. 95-99; V. Meyer, *Das "Cabinet gravé" des Chevalier Louis-Antoine le Vaillant de Damery*, in *Druckgraphik, zwischen Reproduktion und Invention*, a cura di M. A. Castor, J. Kettner, C. Melzer, C. Schnitzer, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 331

Claudia Crosera



Amalia Glanzmann (Trieste 1884-1976)

Giardin Pubblico; Via Rossetti; Sacchetta; Largo Pitteri; Teatro Romano; Piazza Trauner; Chiesa di San Silvestro; Tor Cucherna
litografia, ciascuna mm 350x450

firmate in basso a destra "A Glanzmann"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"



Grazie ad alcune donazioni della Cassa di Risparmio di Trieste, avvenute in tempi diversi, sono giunte nelle collezioni dell'università otto litografie di Amalia Glanzmann raffiguranti diversi scorci di Trieste: la Sacchetta, piazza Trauner, il Teatro romano, la Tor Cucherna, la chiesa di San Silvestro, largo Pitteri e altre due vedute della città nuova, via Rossetti e il Giardino Pubblico.

Quello delle vedute cittadine è un filone molto frequentato dalla pittrice triestina che con i mezzi più disparati (dalle tempere agli acquarelli, dai pastelli alle incisioni), non perde occasione di rappresentare scorci pittoreschi, dedicando un'attenzione particolare alla Città Vecchia. L'artista ha vissuto con profonda sofferenza i lavori di sventramento della parte antica della città che negli anni Trenta hanno spazzato via a colpi di piccone l'aspetto più antico di Trieste. La Glanzmann si è impegnata, quindi, a tramandare le vedute più caratteristiche di una città in piena trasformazione. Nelle incisioni dell'Ateneo triestino troviamo soggetti ricorrenti nella produzione della pittrice: vedute della Tor Cucherna, della chiesa di san Silvestro, di piazza Trauner, la piazza del Ghetto vecchio con l'inconfondibile casa con la bifora veneziana, sono contenute anche nel volume *La nostra vecchia Trieste* che nel 1942 viene dato alle stampe sotto gli auspici di Silvio Benco. Sono venticinque tavole a tempera estremamente gradevoli che rappresentano numerosi scorci cittadini. Il Civico Museo Revoltella di Trieste conserva, inoltre, una ventina di incisioni, alcune donate dalla stessa autrice.

Amalia Glanzmann ha la grande capacità di rielaborare la veduta reale conferendole un'atmosfera pittoresca ed incantata. Sono immagini appassionate e di alto valore poetico che trasmettono l'amore della pittrice nei confronti della sua città.

Ha scritto Silvio Benco: «per quante fotografie sieno raccolte dell'ultima ora di quella Trieste distrutta e di ogni particolare e quasi di ogni pietra e frammento delle sconvolte sue calli, non v'è nulla che possa farla rivivere nell'anima dei posteri al pari della visione di un'artista, in cui s'è trasmessa l'atmosfera che avvolgeva le cose insieme col sentimento commosso che le avvinceva allo spirito» (*La nostra vecchia di Trieste: vedute di Amalia Glanzmann*, introduzione di Silvio Benco, Udine, Del Bianco, 1951, p. 5).

La formazione di Amalia Glanzmann nasce sotto il segno di Eugenio Scomparini e passa attraverso due preziosissimi soggiorni a Monaco e a Parigi che la mettono in contatto con le novità dell'arte contemporanea. Amalia, tuttavia, in un'epoca intensa, percorsa da molteplici orientamenti, trovò una sua personalissima strada, in sintonia con la sua delicata anima squisitamente femminile, accanto ad una volontà ferma e ad un piglio determinato. Un'altra affascinante figura di donna-pittrice di cui il panorama triestino è ricco, basti pensare ad Elena Germounig, Nidia Lonza e Leonor Fini.

bibliografia

inedito

Amanda Russo



Wilhelm Friedrich Gmelin (Badenweiler 1760 – Roma 1820)
incisore e disegnatore

Claude Lorrain (Chamagne 1600 – Roma 1682)
inventore

Il Molino

acquaforte, mm 710 x 950 (foglio); mm 557x678 (impronta)

in basso a sinistra "Gemälde von Claude Lorrain"; in basso a

destra "gezeichnet und gestochen in Rom von W. F. Gmelin 1804";

in basso "nach dem Original – Gemälde gennant Il molino di

Claudio im palast Doria zu Rom länge 9 palm höhe 6 palm Roma
presso la calcografia comunale"

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del
Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

L'incisione è una stampa di traduzione del dipinto *Paesaggio con figure danzanti* che Claude Gellée, più noto con il nome di Claude Lorrain, dipinge a Roma attorno agli anni 1648-1649 per il principe Camillo Pamphili, e che ora si conserva a Roma, alla Galleria Doria Pamphili (Roethlisberger 1961, II, pp. 282-285, cat. L.V. 113.2, fig. 197; Cecchi 1975, p. 109, cat. 181) che appartiene alla serie di tele di tematica pastorale con figure danzanti tipica della produzione dell'artista attorno alla metà del secolo. Del dipinto esiste anche un'altra versione coeva, simile per qualità, soggetto e dimensioni, intitolata *Paesaggio con il matrimonio di Isacco e Rebecca* e conservata alla National Gallery di Londra (Roethlisberger 1961, vol. II, pp. 279-282, cat. L.V. 113.1, fig. 196; Cecchi 1975, p. 109, cat. 180); entrambe sono riferite ad un disegno che reca l'iscrizione "quadro faict per l'excellentissimo sig. principe Pamphil Claudio IV Roma".

Evidenti sono gli influssi dell'arte degli altri importanti paesaggisti del tempo come Domenichino – soprattutto per la composizione delle scene –, e della prima attività di Poussin, come si evince dalla presenza, in primo piano sulla destra, di eleganti vasi e recipienti (Cecchi 1975, p. 109, cat. 180).

Altri incisori, prima di Wilhelm Friedrich Gmelin trassero delle stampe di traduzione da questo dipinto identificato fin dalla critica antica come "il Molino", come ad esempio James Mason nel 1704 e François Vivarès nel 1776 (Cecchi 1975), anch'essi attenti a definire la serie di gioiose figure danzanti all'interno di un modo incontaminato, dove la natura, gli uomini e gli animali vivevano in una dimensione di perfetta armonia, come in una sorta di virgiliana età dell'oro.

Giuseppe Antonio Guattani nel 1806 ricorda come "il rinomato Sig. *Guglielmo Federico Gmelin*, dopo i 3 già noti, ha compito recentemente l'ultimo de' 4 superbi quadri del poco fa mentovato *Claudio Lorenese* [...] Gli altri due Claudj sono quadri esistenti in Roma. Uno di essi sta nella Galleria Doria, ed è soprannominato per antonomasia *Il Molino*, a causa di una tal macchina postavi dall'Autore. Ricca e deliziosissima è la vista di questa scena campestre, popolatissima avanti di figure pastorali, che vi presentano una specie di bacchanale. Vi sono bellissimi gruppi d'alberi. Il di lui principal soggetto consiste in una copiosa cascata d'acqua che dall'alto del monte scende, e si dilata in largo fiume. Vi si vede in distanza un bel ponte di molti archi che unisce ambedue le rive. Ma la cosa più sorprendente, per confessione dell'egregio artista medesimo, è una via lunghissima che trae il suo principio dal basso della tela; quindi salendo a sinistra passa al di là del molino, e va per tortuosi e intricati sentieri ad imboccare il detto ponte; da dove poi ripiglia sull'altra riva, e con diverse riprese, ora occulte, ora apparenti, va torcendo con mirabile artificio fino che termina in mettere ad un vasto fabbricato, che ha l'apparenza di un grosso villaggio".

All'Istituto Nazionale della Grafica si conservano alcuni esemplari dell'incisione di Gmelin del 1804 stampati presso la Calcografia Camerale (ING inv. CL2175/105; ING inv. FC69064) e la matrice calcografica (ING inv. 463, mm 559 x 684) che appartiene alla serie che la Calcografia aveva acquistato, dopo la sua morte, dalla vedova dell'incisore Diomira Solieri, quei 23 rami "incisi dal medesimo taluni tratti da disegni originali di lui [...], altri tratti da rinomati motivi di Claudio Gellée (sic) di Lorena (E. Ovidi, *La calcografia romana e l'arte dell'incisione in Italia*, Roma, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1905, p. 53).

Wilhelm Friedrich Gmelin, incisore di origini tedesche, nasce a Badenweiler nel 1760 e si specializza alla bottega di Christian von Mechel (Basilea 1737- Berlino 1817), soprattutto nella traduzione di vedute da alcuni dei più illustri paesaggisti del Seicento come Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet, come si evince dalla critica coeva (Tozzi 1994, p. 253), dove grande spazio viene lasciato alla natura, che diventa per la prima volta protagonista assoluta della scena, mentre le figure, di piccole dimensioni, vengono relegate a occupare uno spazio più esiguo e sicuramente secondario (G. Gori, Gandellini, *Notizie degli intagliatori...*, X, Siena, Porri, 1812, p. 174; Le Blanc 1855, II, pp. 302-303; Noack 1921, vol. XIV, pp. 273-274; S. Tozzi, *Wilhelm Friedrich Gmelin, in Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra a cura di P. Chiarini, (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, Artemide Ed., 1994, pp. 253-272; Stolzenburg 2007, pp. 273-276). Dal 1786 si trasferisce a Roma e, di lì a poco, grazie ai legami con Jacob Philipp Hackert, si reca a Napoli per tradurre in incisioni le sue vedute (Cavazzi Palladini 1976, pp. 45-46), risiede in Germania tra gli anni tra 1798, e nel 1802 torna a Roma dove, dal 1814, diventa accademico di San Luca, fino alla morte nel 1820. Come sottolinea Le Blanc la sua produzione si caratterizza principalmente per la creazione di ritratti, rilievi di monumenti e vedute della campagna romana e laziale, e una grande quantità di paesaggi desunti principalmente da tele di Claude Lorrain, tra i quali si ricorda questa incisione, indicata dalle fonti come "Le Moulin del Claude". Oltre alle stampe di traduzione, con paesaggi arcadici e bucolici da Poussin e Lorrain, l'incisore dà vita anche a una serie di vedute di invenzione in cui è già chiaro il suo spirito innovativo che, in qualche modo, tende ad allontanarsi dalla

tradizione del paesaggismo settecentesco per approdare a un linguaggio che prelude alla drammaticità di una interpretazione già pienamente romantica della natura.

bibliografia

G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, I, Roma, Mordacchini, 1806, vol. I, pp. 71-73; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation. ... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, Paris, P. Jannet Libraire, Successeur de Silvestre, 1855, II, p. 303, nn. 50-51; F. Noack, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Allegemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1921, XIV, p. p. 273; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953, La libreria dello Stato, n. 463, p. 68; M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the paintings*, New Haven, Yale University Press, 1961, II, pp. 282-283, L.V.113; D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 109, cat. 181; L. Cavazzi Palladini, *Disegni e incisioni di G. F. Gmelin nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, "Bollettino dei musei comunali di Roma", XXIII, 1976, 1-4, p. 52, nn. 23-24; A. Stolzenburg, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 56, München-Leipzig, G. K. Saur, 2007, p. 274; T. Hinterholz, scheda in *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik, 1500-1830*, catalogo della mostra (Lussemburgo, Musée National d'histoire et d'art Luxembourg) a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 138-139

Claudia Crosera



Pietro Grassi (Umago 1922 – Trieste 2008)

Paesaggio

olio su compensato, cm 60,5x70,3

inv. Ist. Dir. Priv. 116

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

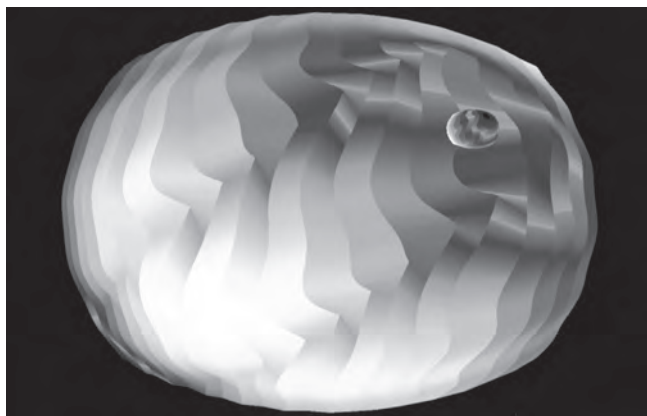
L'opera in esame spetta a Pietro Grassi, un pittore che a partire dagli anni Cinquanta, nella Trieste di Mascherini e Federico Righi, ha percorso un cammino assolutamente personale, un po' più defilato, lontano dalle luci della ribalta e della mondanità. Si tratta di una veduta dell'altipiano carsico immersa in una densa foschia, sospesa in un'atmosfera incantata, percorsa da brevi squarci di luce. Le casupole ingabbiate in strutture grafiche risultano semplificate e trasfigurate al limite dell'astrazione. Una pittura intensa e vissuta che gioca su impasti cromatici brillanti e preziosi ed è alla ricerca di suggestivi effetti luministici. Grassi, squisito colorista, si sofferma sul trascolorare della nebbia sulle colline all'orizzonte e con vibranti colpi di spatola crea suggestive stesure di colore. Un linguaggio tipico della sua produzione degli anni Sessanta che certo raccoglie gli stimoli della pittura contemporanea, in particolar modo dell'arte informale, ma sarebbe improprio inquadralo all'interno di classificazioni. Pietro Grassi amava dipingere a modo suo, seguendo le proprie inclinazioni, anche quelle dettate dal momento. Non è infatti una ricerca lineare, la sua; anche nei momenti in cui, con le sue continue sperimentazioni, è approdato ad esiti originali, al limite dell'astrazione, in contemporanea ritornava alle sue amate marine dell'Istria e di Trieste, capisaldi della sua produzione. Dopo gli studi classici a Capodistria la guerra vede Grassi arruolato e con l'8 settembre imprigionato dai tedeschi; liberato al termine del conflitto, ritorna in Istria che dovrà però successivamente lasciare come profugo. Ecco che approda a Trieste che diventerà la sua patria d'adozione e dove eserciterà la professione di maresciallo maggiore nella squadra investigativa della polizia del Territorio Libero di Trieste per poi entrare, in seguito all'annessione all'Italia, nel corpo

di Polizia dello Stato. Accanto alla suo lavoro Grassi coltiva da autodidatta la sua grande passione per la pittura. Il suo esordio ufficiale avviene nel 1959 quando il poeta Carolus Cergoly Serini lo invita all'inaugurazione della Galleria dei Rettori dove è presente anche il direttore dei Civici Musei Silvio Rutteri che l'anno seguente lo inviterà ad esporre nella Sala Comunale d'Arte di piazza Unità d'Italia. In quell'occasione scrive su di lui Decio Gioseffi che da quel momento diventerà il suo più grande sostenitore: "Quanto alla mostra di Pietro Grassi che abbiamo visto alla galleria dei Rettori in anteprima, convien dire che, benché autodidatta e pittore non professionale, Grassi si presenta con le carte eccezionalmente in regola, dopo sei anni che lavora in silenzio ed umiltà, cercando di apprendere da amici e pittori, studiando anche su riproduzioni con i maestri che più gli sono riusciti congeniali [...] molti dei giovani leoni dell'ultima ora potrebbero, in verità, andare a scuola di modestia da lui" ("Il Piccolo", 12 maggio 1959). Pietro Grassi è stato in continua sperimentazione ed incredibilmente prolifico: scorrendo l'ampia documentazione archivistica conservata accuratamente dalla figlia Serena colpisce l'incalzante successione di mostre a cui l'artista partecipa. Nel 2012 il Comune di Trieste ha dedicato al pittore una personale a palazzo Costanzi (cfr. *Pietro Grassi. Pescatore di luce*, catalogo della mostra (Trieste, 6-28 ottobre 2012) a cura di Anna Krekic, Trieste 2012).

bibliografia

inedito

Amanda Russo



Matjaž Hmeljak (Trieste 1941)

281p510 Temni Otok

stampa digitale, cm 60x90

firmato e datato in basso a destra "Matiaz Hmeljak 18/01/08"
Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche,
Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera in esame è giunta nelle collezioni dell'ateneo grazie a una donazione dell'artista dopo che nella sala atti della facoltà di economia era stata allestita tra il 15 marzo e il 20 luglio del 2007 una sua personale dal titolo *Matjaž Hmeljak Proposta 51*. In quell'occasione Hmeljak, allora docente di Fondamenti di informatica ed Elementi di grafica digitale alla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Trieste, aveva presentato una serie di elaborazioni algoritmiche stampate con procedimento digitale su supporti rigidi, rinunciando alle potenzialità visive dell'immagine video ma allo stesso tempo rendendole immediatamente fruibili. Hmeljak infatti aveva iniziato a dedicarsi all'arte intorno al 1970 collaborando con Edward Zajec, uno dei pionieri della computer-art in Italia, e realizzando progetti che sfruttavano le funzioni algoritmiche dei processori per ottenere rappresentazioni grafiche. Dopo aver concluso intorno al 1984 questo percorso, l'artista ha iniziato a lavorare alla scrittura di programmi per la creazione di strutture visive per arrivare progressivamente all'animazione delle immagini stesse. Per quanto tutta la sua produzione sia frutto di algoritmi elaborati al computer, rimane evidente che ogni sua creazione derivi da una serie di 'errori' indotti dall'operatore e sia frutto di una selezione finale che spetta a lui e a lui soltanto. Hmeljak è diventato così uno degli interpreti più significativi di un orientamento dell'arte digitale che si può definire con buona approssimazione espressionismo geometrico astratto. Per questo suo procedere Matjaž Hmeljak può essere definito algorista, colui cioè che utilizza gli algoritmi generati da un elaboratore elettronico per creare le proprie opere. Dal punto di vista strettamente linguistico si tratta di una crasi tra algoritmo e artista, ma è anche una sintesi tra le capacità operative della macchina e quelle dell'uomo, oppure tra due sistemi possibili, entrambi con infinite possibilità. Algorista è lo stesso appellativo che molti studiosi, anche se con accezione diversa, attribuiscono al matematico pisano Leonardo Fibonacci: la sequenza numerica che porta il suo nome, dove ogni elemento è uguale alla somma dei due precedenti, aveva affascinato Mario Merz tanto da dedicarle installazioni che risalgono all'inizio degli



41.1.

Matjaž Hmeljak, **281p510 Temni Otok**

2006, collezione privata

anni settanta: gli stessi anni in cui Hmeljak si affacciava sul palcoscenico dell'arte digitale. Sembrerebbe paradossale pensare che un'operazione algebrica possa avere una qualche valenza artistica ma basta spostare il fuoco sulla musica e sulla sua continua interazione con i processi matematici per comprendere subito come sia possibile una tale commistione. Il risultato, per quanto riguarda l'opera in esame, è un caleidoscopio cromatico che può effettivamente ricordare l'isola suggerita dal titolo, un'isola che cambia natura a seconda della paletta di colori che viene proposta dall'elaboratore, diventando via via *Otok (Island)*, *Otok Otroških Sanj (Child Dream's Island)*, o *Temni Otok (Dark Island)*, variando progressivamente anche la matrice numerica che contraddistingue ogni suo "progetto". Dare una forma grafica al libero fluire di dati è forse il principale punto di partenza dell'arte di Hmeljak: "più che di un processo di manipolazione del segnale elettronico, si tratta della progettazione e della creazione di nuove strutture visive, in buona sostanza, della restituzione ottica di flussi di energia piegati e ricondotti alla propria interna musicalità. Si disegna così un'inquieta parabola delle relazioni interne tra percezione e sogno, una coscienza che è altro dalla nostra. Ambiguità spaziale e senso di instabilità si coniugano nel procedere verso quella che potremmo definire una razionalità allargata e moltiplicata, un confronto tra la nostra interiorità e il caotico dispiegarsi di forme piegato alle esigenze del processore, uomo o macchina che sia" (De Grassi 2007).

esposizioni

Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007

bibliografia

M. De Grassi, *Macchine visuali o emozioni algoritmiche?*, in *Matjaž Hmeljak proposta 51*, pieghevole della mostra di Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007

Massimo De Grassi



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Paesaggio del Carso

olio su cartone, cm 35,8x48,5

1955

firmato in basso a sinistra "M. LANNES"

Sul verso "Basovizza"

Inv. Economato 1484

Edificio C, via Weiss

Il dipinto rappresenta una raccolta veduta del Carso, ambiente facilmente riconoscibile grazie ai muretti che percorrono orizzontalmente la composizione contribuendo alla definizione prospettica dell'opera. Chiusa in una sorta di finestra con il davanzale di pietre in primo piano delimitato dalle chiome degli alberi ai lati, la scena si articola attorno a un paesetto dominato dallo sveltante campanile che mette in contatto la pianura con le montagne e il cielo sullo sfondo. Sono i colori freddi di questi ultimi elementi assieme alle tonalità bruciate delle fronde sull'estrema destra che suggeriscono l'incipiente stagione autunnale, allusa anche dal giallo diffuso che circonda il piccolo centro abitato parlando dell'ormai conclusa arsura estiva. Come nella *Marina* di proprietà dell'Università di Trieste (cfr. scheda 44), anche in questo caso Lannes opta per una trama di linee utili a ordinare la composizione. Tuttavia, rispetto all'opera accennata, risultano palesi differenze, evidenti soprattutto nella maggiore pacatezza cromatica e nella cauta alternanza di zone uniformemente chiare con altre a prevalenza scura. La scelta di un più blando postimpressionismo deve essere certo ricondotta al soggetto trattato: se per suggerire l'affollata vita del porto e le turbolenze del mare Lannes era stato costretto a utilizzare cromie fragranti e una luminosità diffusa, per alludere alla rilassata morigeratezza del Carso l'artista deve preferire toni meno artificiali e accostamenti cromatici capaci di evocare una quotidianità scandita dai richiami delle campane. Analogamente le forme si mantengono solide e compatte e i colori si sovrappongono ad esse senza trasfigurarle in modo da garantire una chiara leggibilità dell'immagine in cui quindi il tocco pittorico conserva la propria consistenza. Compiuta la sua prima formazione sotto la guida di Carlo Wostry presso la Scuola per Capi d'Arte dell'Istituto tecnico "Volta" di Trieste, Mario Lannes

frequenta contemporaneamente l'Accademia di Brera e quella di Venezia dove ha come maestro Augusto Sezanne. Tornato nella città natale, l'artista comincia a esporre nella seconda metà degli anni Venti prendendo parte a tutte le Esposizioni del Sindacato Regionale fascista di Belle Arti (mancherà solo all'edizione del 1937). Pur accostandosi in vari momenti a una pittura iperrealista o affine alla lucida visione novecentista (che conoscono i loro momenti migliori rispettivamente ne *L'automobile infernale* e nell'*Autoritratto* di proprietà dei Musei Provinciali di Gorizia) Lannes rimarrà sostanzialmente fedele a un approccio impressionista a cui si affianca, in questo *Paesaggio carsico*, un atteggiamento intimista di marca ottocentesca.

esposizioni

Trieste, *Mostra natalizia*, 1954; Trieste, *Mostra d'arte degli artisti della regione*, 1969-1970

bibliografia

Mostra natalizia, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, Trieste dicembre 1954, cat. 20, p. 12 ; *Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969, cat. 32, s. p.

Eliana Mogorovich



Mario Lannes (Trieste 1900 – 1983)

Paesaggio del Carso

olio su tavola, cm 60,4 x 70,4

1954

firmato in basso a destra "Lannes"

Inv. Dises 49

Edificio D, stanza 212

Il dipinto raffigura un breve scorcio del Carso dominato dalla policromia autunnale della vegetazione arborea e dal cangiamento cromatico che accomuna i monti e il cielo sullo sfondo. Nascoste fra le chiome degli alberi si intravedono due abitazioni, compatte come solidi geometrici che immettono ulteriori note luminose nel paesaggio. Affine a un secondo *Paesaggio del Carso* facente anch'esso parte delle collezioni dell'ateneo triestino (verranno distribuiti, insieme ai dipinti che erano stati acquistati alla mostra organizzata dall'ateneo nel 1953, tra i docenti che avevano fatto richiesta: cfr. AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza: Lettera di Libero Fonda ai Direttori degli Istituti dell'Università di Trieste. Assegnazione dei quadri*, Archivio dell'Università di Trieste, 23 novembre 1954, nn. 13/14) (cfr. scheda 42), il dipinto in esame ne condivide l'atmosfera di silenziosa sospensione motivata dal desiderio dell'artista di fotografare l'avvicinarsi delle stagioni e la pace di un luogo in cui la presenza umana è allusa dai manufatti che timidamente lo costellano. Se dal punto di vista compositivo il senso di quiete è trasmesso da una costruzione organizzata per linee parallele che accompagnano lo sguardo fino all'orizzonte, sotto il profilo della condotta pittorica si nota l'alternanza dei tocchi in punta di pennello usati per definire la vegetazione e una pennellata estremamente più corposa e ampia nelle restanti parti della scena, interpretabile come una poetica istantanea con rari contrasti chiaroscurali. La luce che si irradia dal dipinto e le tinte a tratti irreali che lo connotano permettono di affiancarlo alla *Marina* della stessa collezione universitaria (cfr. scheda 44) con cui condivide le tonalità violacee e i tocchi verdi diffusi sulle montagne e da qui profusi nel cielo. Pur essendosi a più riprese dedicato alla pittura di figura, all'arte sacra, alla decorazione navale e di edifici pubblici (in cui ha sperimentato pure l'antica tecnica dell'encausto), Mario Lannes trova essenzialmente nel paesaggio il suo genere più congeniale tornando anche in più occasioni sui medesimi scorci. È nel paesaggio infatti che l'artista può dare libero sfogo alla passione per la luce e il colore tipica del suo modo prevalentemente postimpressionista di concepire la pittura. Nonostante la tangenza con le istanze del Novecento manifestata soprattutto nelle due versioni dell'*Autoritratto* rispettivamente conservate al Civico Museo Revoltella di Trieste e ai Musei Provinciali di Gorizia, Lannes si mantiene fedele a una maniera cromaticamente ricca, luminosamente fastosa e dalla pennellata corposa, capace di costruire volumi o alluderli senza bisogno di ricorrere al disegno. L'adattabilità del suo stile al soggetto trattato fu forse tra le cause dell'oblio in cui cadde l'autore, isolato dal mondo artistico del secondo dopoguerra certo anche a seguito della sua assiduità alle mostre sindacali e dei riconoscimenti che gli vennero tributati nel periodo fascista come la medaglia d'argento del Ministero dell'Educazione Nazionale (1934) e il Premio del Capo del Governo assegnatogli nel 1938. Avvilto da tale situazione, l'artista decise di abbandonare l'arte nonostante i successi incontrati in simposi come le mostre di arte sacra di Milano (1951), di San Paolo del Brasile (1957) e Bologna dove, nel 1960, ottenne il secondo premio.

esposizioni

Trieste, *Mostra natalizia*, 1954; Trieste, *Mostra d'arte degli artisti della regione*, 1969-1970

bibliografia

Mostra natalizia, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, Trieste dicembre 1954, cat. 20, p. 12 ; *Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969, cat. 32, s. p.

Eliana Mogorovich

44



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Marina

olio su tela, cm 41x51

firmato in basso a sinistra "Lannes"

Inv. Energetica 213

Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto raffigura uno scorcio portuale in cui le rigogliose cromie e la vigorosa, costruttiva pennellata adottate dall'artista vengono tenute a freno da una sapiente scansione prospettica. Fulcro della composizione è l'esile banchina che, allungandosi nel bacino d'acqua al centro dell'opera, lo divide nettamente in due parti fungendo da fondamentale anello di congiunzione fra il primo piano e l'orizzonte. Alla sezione mediana della tela si giunge infatti seguendo la verticale degli alberi che si ergono dalla coppia di natanti dell'angolo sinistro i quali, con il loro potente oggetto, consentono all'osservatore un'immediata partecipazione alla scena. Dal canto loro, le barche che fiancheggiano il molo centrale conducono con rapidità lo sguardo verso la linea dell'orizzonte, rigidamente serrato da una sequenza di edifici su cui svetta il faro a strisce bianche e blu. La trama che scandisce il dipinto se da un lato contribuisce all'ordine della sua struttura suggerendo la scalatura dei piani prospettici, d'altro canto non riesce a sovrastare quello che è l'interesse principale dell'autore: restituire la vivacità della vita portuale e la serenità che può offrire uno

scorcio marino attraverso l'evocazione del suo movimento. La staticità di ciò che viene rappresentato rivela infatti la sua illusorietà nel movimento della materia pittorica, estremamente pastosa nelle porzioni di mare e cielo che si fronteggiano e acquisiscono un dinamismo più vibrante nei tocchi di colore da cui sono percorsi. La veemenza della pennellata che connota gli elementi naturali finisce per decostruire le forme degli oggetti paratatticamente disposti sulla tela giungendo a una sorta di allusione cromatica nelle costruzioni sullo sfondo, mentre una più compiuta (ma pur sempre parziale) definizione contraddistingue le imbarcazioni del primo piano, concepite quasi come una sintesi complessiva della tavolozza adottata. La pennellata corposa, l'assenza di disegno e la diffusa luminosità dell'opera sono palesi indizi del postimpressionismo perseguito da Lannes in particolare nelle vedute e nei paesaggi che costituiscono la parte più cospicua della sua produzione. Il dipinto in esame manifesta tuttavia un cromatismo più acceso e una rapidità di tocco inedite: le sgargianti tonalità cromatiche qui proposte si ravvisano anche nel *Porto di Trieste* (collezione privata, riprodotto in *Marine, Carso e dipinti di montagna nella pittura triestina*, Trieste, Assicurazioni Generali, 1997, p. 97) opera peraltro estremamente diversa perché improntata a un senso di ordine compositivo e di pulizia formale che richiamano l'interesse di Lannes nei confronti della poetica novecentista. "Il colorismo folto e succoso di Renoir" (S. Molesì, *Catalogo della Galleria d'arte moderna del Civico museo Revoltella*, a cura di F. Firmiani, S. Molesì, Trieste, Ente Provinciale per il Turismo, 1970, pp. 88-89) è invece il perno attorno a cui ruota la presente *Marina* che si pone dunque come il *trait d'union* fra i dipinti degli anni Quaranta e la successiva produzione dell'autore triestino, sempre più orientato verso una pittura sensibile ai dati materici e coloristici che lo conducono alla contemporanea evanescenza delle forme.

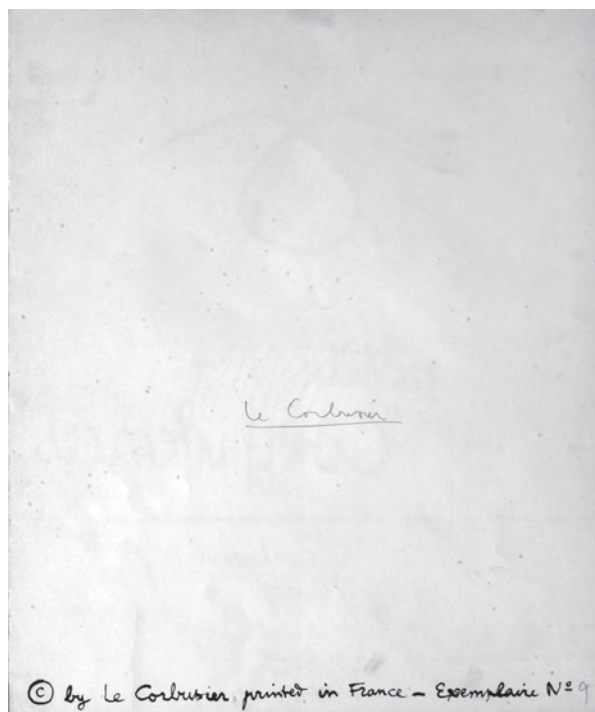
bibliografia inedito

Eliana Mogorovich

table

pl.		1957
1	La licorne passa...	3 août
2	Deux musiciennes	4 août
3	couchée...	4 août
4	1920: premiers tableaux ^{objets} ^{architecture} ^{urbanisme}	5 août
5	...apparue devant la porte	6 août
6	cosmogonie	18 août
7	"Suzanne et le Pacifique"	—
8	une biche	19 août
9	...autrement que sur terre	20 août
10	autant couché que debout	21 août

Ces dix compositions ont été gravées par
Le Corbusier
à Cap Martin l'été 1957 et imprimées
par Mourlot à Paris en 1960
tirage limité à 125 exemplaires numérotés.



Le Corbusier (Charles-Edouard Janneret)

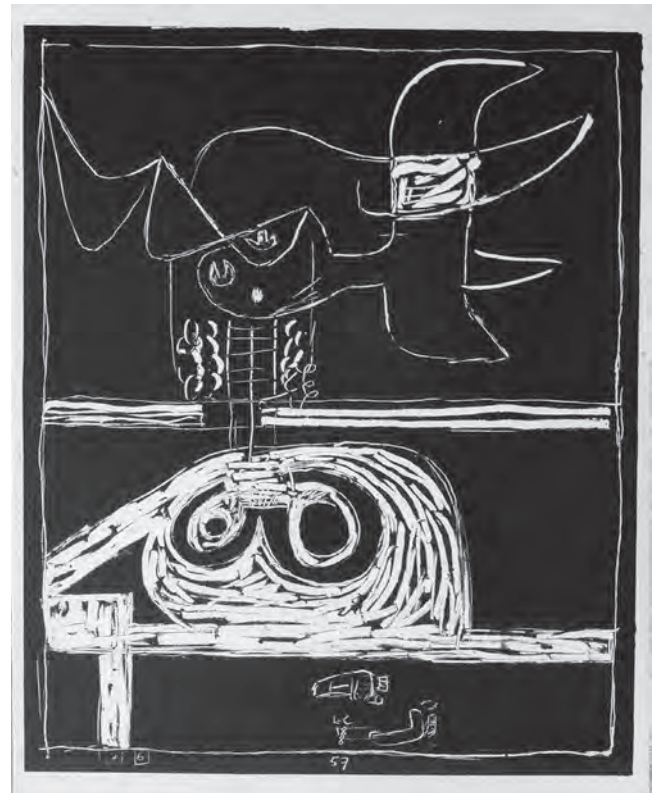
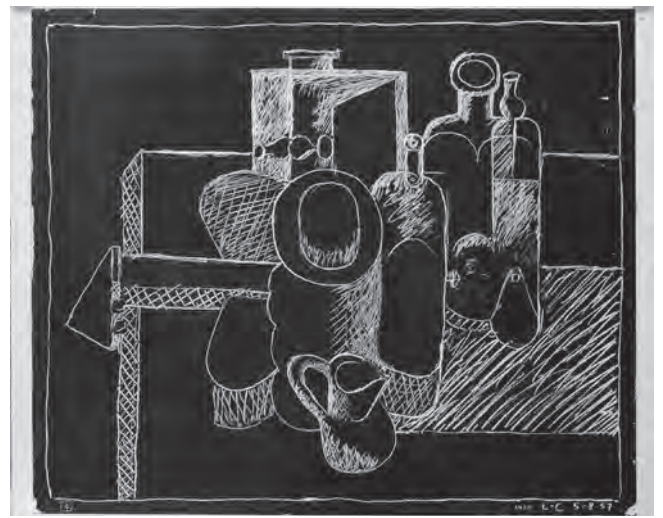
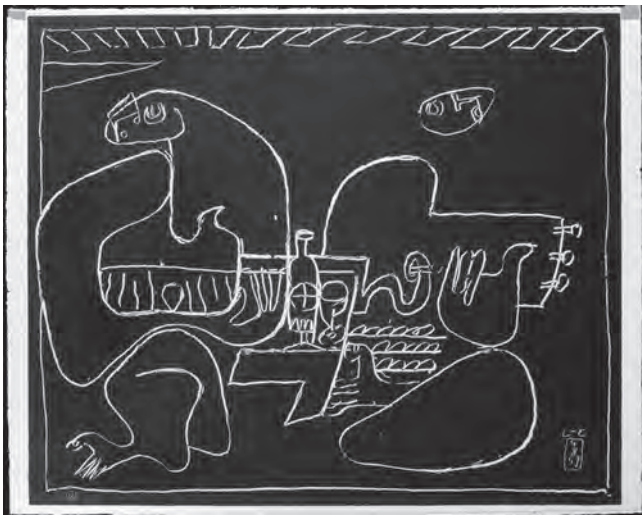
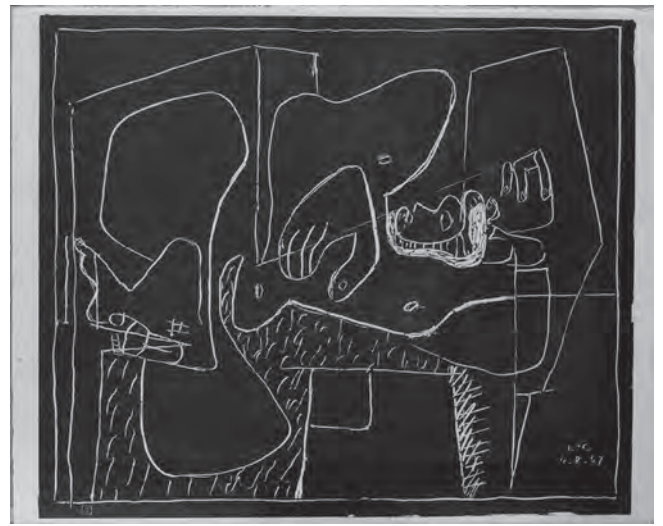
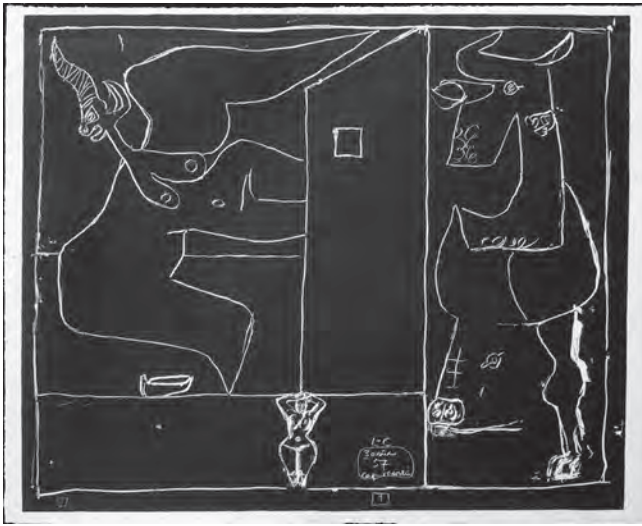
(La Chaux-de-Fonds 1887 – Cap Martin 1965)

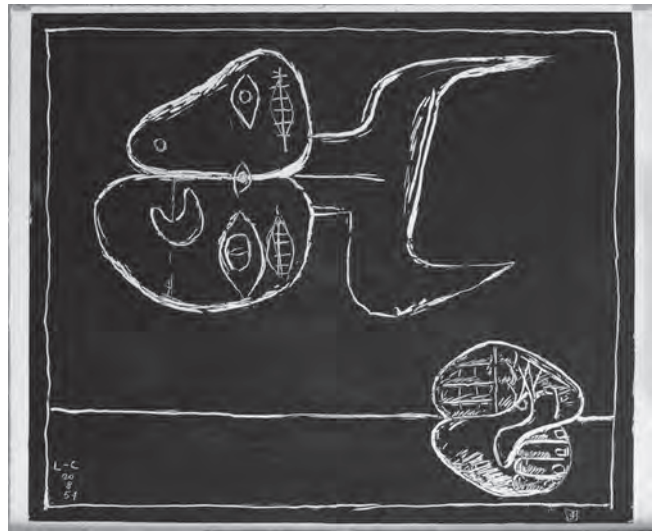
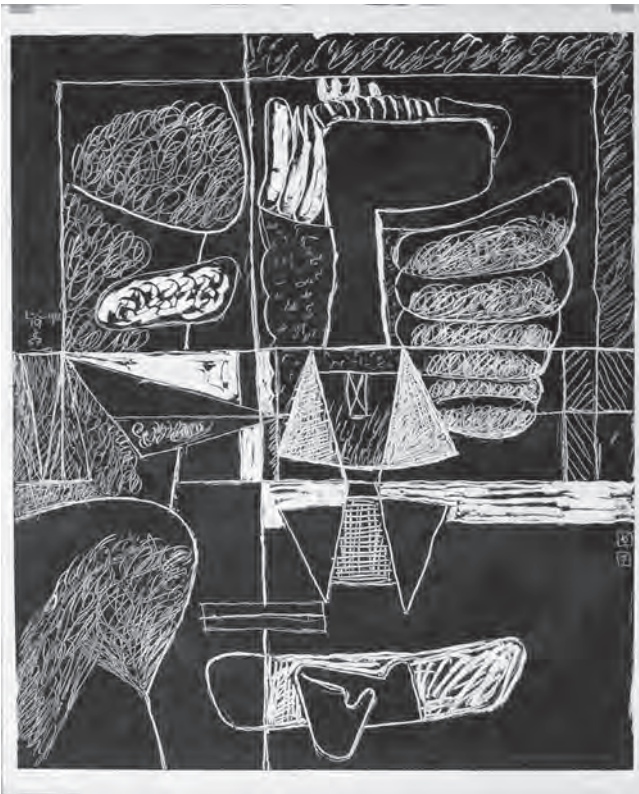
Petite «Confidence»; 1. **La licorne passa...** (3 août 1957); 2. **deux musiciennes** (4 août 1957); 3. **couchée...** (4 août 1957); 4. **1920: premiers tableaux / objets architecture urbanisme** (5 août 1957); 5. **...apparue devant la porte** (6 août 1957); 6. **cosmogonie** (18 août 1957); 7. **"Suzanne et le Pacifique"** (//); 8. **une biche** (19 août 1957); 9. **...autrement que sur terre** (20 août 1957); 10. **autant couché que debout** (21 août 1957)

cartella di litografia, mm 565x455

esemplare n. 9/125 firmato a matita "Le Corbusier"

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura





Queste dieci composizioni, raccolte in una cartella comprensiva di un titolo in bianco e nero, una tavola su fondo colorato che elenca i titoli delle incisioni e dieci tavole bianco e nero (tiratura limitata a 125 esemplari numerati), sono state incise da Le Corbusier a Cap Martin nell'estate del 1957 e stampate da Mourlot a Parigi nel 1960. Le opere furono realizzate con una particolare tecnica sviluppata da Le Corbusier: la stampa Rhodoid che consiste in una sottile pellicola di acetato tinta di colore nero. Dopo aver inciso le forme prescelte su questa superficie il folio è pronto per essere stampato. Fu Heidi Weber, che divenne l'editore dell'opera grafica di Le Corbusier, a suggerirgli di incentivare la produzione di litografie poiché l'architetto aveva numerosissimi giovani ammiratori che non potevano permettersi sue opere mentre avrebbero potuto collezionare le sue incisioni (*Heidi Weber 50 Jahre Botschafterin für Le Corbusier*, 1958-2008, Heidi Weber Museum, Center Le Corbusier Zurich, 2009, p. 25). Le prime sperimentazioni litografiche dell'artista risalgono al 1917 ma non riscosero alcun successo di vendita, per cui la produzione vera e propria riprese soltanto dalla seconda metà del '900. In particolare, queste opere grafiche sono strettamente legate ai disegni per arazzi della quale Heidi Weber si garantì i diritti di produzione sulla base dei disegni di Le Corbusier.

Sembra che inizialmente l'autore preferisse litografie in bianco e nero mentre la successiva scelta del colore va attribuita ad un consiglio della stessa Heidi Weber.

Le dieci litografie di *Petite «Confidence»* appartengono al periodo appena precedente l'introduzione delle note cromatiche. È significativo che l'intera raccolta compaia nel libro illustrato del 1967, curato da Heidi Weber, *Œvre Litographique Le Corbusier* (Centre Le Corbusier, Zurich, 1967), all'interno del quale è inserita un'altra raccolta molto simile, *Panurge*, datata 1961, comprensiva di cinque stampe. Entrambe rappresentano una sorta di nucleo iniziale di questa feconda fase produttiva incisoria che presenta una continuità singolare con i suoi esordi di pittore, quando, nel 1918, tramite August Perret, fu presentato a Amédée Ozenfant. I due artisti fondarono la corrente del *Purisme* e con un saggio-manifesto – *Après le Cubisme* (1918) – e una rivista – *L'Esprit nouveau* (1920) – inaugurarono una sorta di cubismo minimalista e geometrizzato. Nel 1928 Le Corbusier abbracciò l'architettura e le figure che si ritrovano negli acquerelli e nei disegni del 1927-28 ricompariranno soltanto più tardi, nel 1931, ma con una *ratio* generativa nuova. La definizione di Le Corbusier del progetto grafico "purista" era cristallina: «Le dessin présente à première vue un graphisme très serré, sorte de veto opposé au laisser-aller, à la facilité – maîtrise de la forme par un trait précis et fin: l'utilisation d'objets définis aux contours nets, répertoire fixé d'avance afin de ne pas avoir de surprise dans l'expression mais simplement destiné à exprimer la sensibilité de l'espace dans l'arrangement des object entre eux, leur "symphonie", leur distances et leurs rapports, tel est le principe même du dessin puriste» (cit. in *Le Corbusier – le dessin comme outil*, musée des beaux-arts de Nancy, octobre 2006 – janvier 2007, Nancy, 2007, p. 43). Ma successivamente ebbe modo di rivedere queste posizioni, tanto che utilizzò anche i disegni che nascevano spontaneamente, in punta di matita, nel corso di una conversazione telefonica o mentre si ascoltava distrattamente una conferenza (M. Jardot, *Le Corbusier – Dessins*, Paris, 1955). Era il metodo autogenerativo delle forme, presentato al grande pubblico da Picasso nel documentario del 1956 *Le mystère Picasso*, (Henri George Cluzot,

1956) e che Malraux esaltò nel *Cranio di ossidiana*. Non si tratta quindi di un grafismo lucido e pianificato ma di uno sviluppo casuale e quasi inconsapevole, tanto che le linee sembrano sgorgare automaticamente sul foglio. Se il *Purismo* aveva respinto questi azzardi, in questa fase Le Corbusier impone una svolta, guidando il disegno non attraverso formule o schemi fissi ma favorendo l'istinto grafico. Da questo punto di vista, nell'ambito pittorico, egli svolge parallelamente il cambiamento che avvenne nella sua attività progettuale che si realizza in maniera evidente nel confronto fra la *Villa Savoye* (1929) e la cappella di Ronchamp (1950): dal *Modulor*, sistema metrico astratto, a una crescita organica delle forme.

Nelle incisioni, comunque, non tutto è così immediato e casuale come potrebbe sembrare; le immagini della raccolta in parte rielaborano forme e figure già presenti nella produzione pittorica dell'artista: nel caso dell'incisione intitolata *...autrement que sur terre* – possiamo addirittura rintracciarne l'archetipo: la prima tavola della serie *des Taureaux* del 1952, e il dipinto *Taureau VIII* (olio su tavola, firmato e datato 25 aprile 1954, cfr. N. Jornod – J. P. Jornod, *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, Paris, Skira, 2007, p. 909) la cui parte superiore viene ripresa per la tavola 9 della serie *Petite «Confidence»*. La raccolta testimonia perfettamente l'ultima fase produttiva di Le Corbusier, non più rigidamente temperata dalle soluzioni cartesiane ideate dal *Purismo* ma nate per gioco, con l'unica regola rintracciabile nel piacere quasi compulsivo di creare: «L'œuvre d'art est un jeu. On crée soi-même la règle de son propre jeu. Encore faut-il que cette règle apparaisse à ceux qui eux aussi cherchent à jouer. Le dessin, lui, est le témoin. Témoin impartial et moteur des œuvres du créateur. Témoin aussi d'une terrible bataille: celle de la peinture...» (Le Corbusier, 1965, cit. in *Le Corbusier – le dessin...*, p. 75).

bibliografia

H. Weber, *Œvre Litographique Le Corbusier*, Centre Le Corbusier, Zurich, 1967; Heidi Weber *50 Jahre Botschafterin für Le Corbusier*, 1958-2008, Zurich, Heidi Weber Museum, Center Le Corbusier, 2009, pp. 140-141; N. Jornod – J. P. Jornod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I, Paris, Skira, 2007, pp. 18-19

Maurizio Lorber



Noël le Mire (Rouen 1724-Parigi 1801)

incisore

Renier Brakenburg (Haarlem 1650-1702)

inventore

La curiosità o la Lanterna magica

acquaforte, mm 309 x 387 (foglio)

in basso a sinistra "Renier Brakenburg pinxit 1660"; in basso a

destra "Noël le Mire sculpsit"

inv. Ist. Dir. Pub. 278

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del
Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

Nel cortile di una casa della campagna fiamminga, un imbonitore mostra a un gruppo di paesani le meraviglie dell'*optique*, la scatola ottica dotata di lente biconvessa e di uno specchio che nei paesi tedeschi prende il nome di *guckkasten* per indicare, come si evince dalla radice stessa del verbo "gucken" (sbirciare), l'atteggiamento curioso dello spettatore che si avvicina alla scatola e, scrutando nel piccolo foro, scopre con stupore immagini reali o fantastiche, nuovi mondi e raffigurazioni magiche e suggestive di luoghi lontani e immaginari (Pesenti Compagnoni, in *Vedute del "mondo novo". Vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*, a cura di D. Pesenti Compagnoni, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 2000, pp. 17-22). Si tratta dell'invenzione descritta con il medesimo entusiasmo anche un secolo più tardi da Carlo Goldoni nel *Mondo Novo* (1760 circa) come "...industriosa machinetta,/ Che mostra all'occhio meraviglie tante,/ Ed in virtù degli ottici Cristalli,/ Anche le mosche fa parer Cavalli./ Di tai lavori ne veggiam sovente/ Moltiplicar dagli inventori in Piazza,/ E in specie il Carnoval corre la gente/ Ad essi intorno, e per vederli impazza". La vista di questa innovativa scatola dei sogni, strumento destinato all'intrattenimento popolare, suscita emozioni e sentimenti molteplici come meraviglia e curiosità e talvolta anche ingiustificato timore, come si nota nel ritrarsi spaventato della bimba, che provoca l'ilarità degli astanti tra cui si riconoscono altri fanciulli, un anziano appoggiato al bastone e delle contadine. In lontananza compaiono alcuni *topoi* delle scene di genere

fiamminghe come il paesano salace che accarezza una giovane donna e un vecchio ubriaco che cerca di entrare dalla porta che si apre nel muro di cinta per avvicinarsi a godersi lo spettacolo. La stampa è stata rifulata nel lato inferiore perdendo, in questo modo, l'iscrizione con il titolo e la dedica. Nell'originale (mm 303x387) si poteva infatti leggere, in basso a sinistra: *Renier Brakenburg Pinxit 1660* – a destra: *Noël le Mire Sculpsit* – al centro del margine inferiore compariva inoltre lo stemma del conte Claude-Alexandre de Vence che divideva in due parti la seguente iscrizione: *LA CURIOSITÉ./ Dédiée à Monsieur le Comte de Vence, Maréchal de Camp des Armées du Ry, Colonel Lieutenant du Régiment Royal Infanterie Italienne Course/Par son très-humble et très-obeissant serviteur, N. Le Mire/ Gravé d'après le Tableau Original du Cabinet de M^r le C^{te} de Vence./ Se vend à Paris, rue St Jacques, au Soleil d'Or, vis-à-vis le Plessis chez l'Auteur* (Hédou [1875], ed. 1968, pp. 43-44). Da questa iscrizione si apprende che l'incisore aveva tratto l'immagine da un dipinto realizzato nel 1660 da Renier Brakenburg (Harlem 1650-1702), artista fiammingo formatosi alla scuola del paesaggista Mommers e seguace degli insegnamenti di Adriaen Van Ostade la cui produzione si caratterizza per la creazione di opere di piccolo formato raffiguranti scene di genere modulate mediante un colorismo vigoroso e naturale (cfr. F. G. Meijer, *Brakenburg (Brackenburgh) Richard*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 13, München-Leipzig, K. G. Saur, 1996, p. 566).

L'incisore è il francese Noël Le Mire (Rouen 1724 – Parigi 1801), che, dopo aver frequentato la scuola di disegno nella città natale, entra all'accademia sotto la guida di Jean Baptiste Descamps: arriva a Parigi attorno al 1745 ed entra nel celebre studio di Jacques Philippe Lebas, diventando uno dei suoi migliori allievi (G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, II, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1771; Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin lithographie et composition musicale. Orné de vignettes gravées par M. Deschamps*, Paris, Vergne, 1831, p. 435; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 8, Paris, Gründ, 1999, p. 494). Gori Gandellini (1771, II, p. 296) ricorda che il giovane francese "intagliò molti pezzi da varj professori" come testimoniano le stampe di traduzione da dipinti dei maggiori esponenti del classicismo bolognese del Seicento come i Carracci e Guido Reni e dei fiamminghi come David Teniers e Nicolas Berchem, oltre ad un'interessante attività per il mondo dell'editoria, incidendo vignette per le edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio, dei testi di Boccaccio, e le favole di La Fontaine. Ha già raggiunto una fama considerevole quando realizza questa incisione, probabilmente in occasione della vendita pubblica che determina la dispersione della collezione del conte de Vence nel 1761. Lo testimonia lo stesso Descamps nel terzo tomo de *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, dedicata al conte de Vence e stampata a Parigi tra 1753 e 1760 in cui si ricorda come si potesse vedere a Parigi, nella collezione del conte "un tableau représentant un savoyard qui montre la Curiosité..." (III, p. 255), notizia desunta dal catalogo che lo stesso collezionista aveva fatto redigere in vita nel 1759 e che, alla sua morte avvenuta l'anno successivo, Pierre Remy aveva aggiornato in occasione della vendita della collezione avvenuta nel febbraio del 1761 (P. Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes du cabinet du Comte de Vence*, Paris, chez

Prault, 1760; P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 232-233). Qui infatti Le Mire dà prova di una raggiunta maturazione stilistica, come si evince dall'armonia della composizione e soprattutto dalla grande raffinatezza esecutiva, caratteristica della sua produzione degli anni '70, il momento di massimo splendore della sua carriera artistica.

bibliografia

J. B. Descamps, *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, Paris, Jumbert, 1760, III, p. 255; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, Bouillon, 1874, p. 530, cat. 29; J. Hédou, *Noël Le Mire et son oeuvre gravé. Suivi du catalogue de l'oeuvre gravé de Louis Le Mire*, [Paris 1875], ed. Amsterdam, Hissink, 1968, pp. 43-44, cat. 12; Lemire Noël, *ad vocem*, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1929, vol. XXIII, p. 27; R. Balzer, *Peepshows: a visual history*, New York, Abrams, 1998, p. 23, cat. 19

Claudia Crosera

47



Carlo Levi (Torino 1902 – Roma 1975)

Ritratto di Umberto Saba

olio su tela, cm 71 x 90

firmato in basso a destra "C Levi"

inv. Economato 617

Edificio Centrale, Rettorato



47.1.

Carlo Levi, Ritratto di Umberto Saba

1950ca, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Anche considerati disegni, incisioni e il clamoroso caso di *Lucania '61*, opera che fu inviata a rappresentare la Basilicata alla Mostra delle Regioni allestita a Torino in occasione del centenario dell'Unità d'Italia e nella quale l'artista sistemò (tra la folla intenta ad ascoltare un discorso di Rocco Scotellaro) tanto sé stesso, quanto il poeta triestino, due sono i più noti ritratti di Umberto Saba realizzati da Carlo Levi: il riferimento corre alla tela conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma portata a termine attorno al 1950 e quella, di dimensioni leggermente maggiori, presentata a Trieste alla mostra del 1953. L'attenzione di Levi nei confronti di Saba va letta secondo due chiavi interpretative: da un lato c'è l'amicizia personale tra due artisti – sarebbe forse il caso di dire che l'amicizia fu a tre, contando anche Linuccia, la figlia di Umberto, cui Carlo è stato sentimentalmente legato: il carteggio tra Carlo e Linuccia è stato pubblicato nel 1994 per la cura di Sergio D'Amaro – incontratisi per la prima volta alla metà degli anni Venti, quando Saba aveva già dato alle stampe la prima edizione del *Canzoniere*, e di nuovo vicini a Firenze, nel 1943, quando entrambi trovarono riparo dalla persecuzione fascista presso Anna Maria Ichino. Dall'altro, l'incontro tra i due va letto nella più ampia prospettiva della ricerca di contatti nazionali, di un aggiornamento culturale dal respiro europeo di molta della migliore intellettualità giuliana insoddisfatta dagli orizzonti prospettati, a Trieste, dalla rotta politica e culturale dei liberalnazionali; tale vocazione è confermata dalla formazione fiorentina di molti giuliani a partire dai primi del Novecento e dalla stagione de "La Voce", questione messa a fuoco, per esempio, nell'ambito della ben concertata mostra documentaria *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)* del 1983. Dentro questo discorso, che qui non è possibile approfondire, si spiegano anche le ragioni per le quali Levi, nel 1941, abbia lavorato al ritratto di Bobi Bazlen (opera per la quale si rimanda a *Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, catalogo della mostra di Matera, a cura di Paolo Venturoli, Roma 2005, cat. 114, p. 226).

Nel ritratto conservato presso il rettore triestino, "uno dei più notevoli esempi di introspezione psicologica che Levi ci abbia dato" (Gioseffi, "Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953; la lettura psicologica è stata la più battuta, anche fuori della rassegna stampa dell'esposizione: lo attesta il fatto che, per ragioni perlopiù connesse col mito letterario della città di Edoardo

Weiss messo a fuoco, per esempio, da Giorgio Voghera nel celebre volume *Gli anni della psicanalisi*, la tela sia stata esposta nel contesto della mostra del 2004 *Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, la figura di Saba emerge su un paesaggio brullo, secco, spogliato di presenze umane, sotto un cielo livido. Fatta eccezione per le spoglie arcate di un viadotto, o un acquedotto riconoscibile al di sopra della spalla destra della figura del poeta, e di una costruzione visibile alla sinistra della sua testa, sono azzerati anche gli elementi architettonici. Un paesaggio che, come suggerisce anche Lucia Tranquilli sulle colonne del "Popolo nuovo" di Torino (6 dicembre 1953), si è indotti a credere carsico; un paesaggio, tuttavia, disumanato, seccato, i cui pochi edifici sono puliti da un filtro antistorico, tutto mentale; una triestinità portata fuori dal tempo, con una operazione che, per esempio, il poeta Virgilio Giotti, anch'egli, come Saba, tra i giuliani a Firenze (o, meglio e significativamente, a San Felice a Ema, lontano dai circuiti cittadini e dagli ambienti vociani), aveva imposto al proprio dialetto, al proprio linguaggio poetico. Lievemente china, dolente, la figura del poeta pare evitare di sostenere lo sguardo dello spettatore; sembra, piuttosto, suggerire risposnde con un paesaggio diretta filiazione di uno stato d'animo di profonda prostrazione. Le stesse pieghe del camiciotto, nervose, segnate con vigore, espressionisticamente, così come quelle che solcano il collo gonfio paiono, assieme alla presa incerta, fiaccata, impressa sul bastone dalla mano sinistra di Saba, concretarne i pensieri angosciosi, tortuosi, gli affanni esistenziali. Non estranea alla concezione del dipinto deve essere stata la preoccupazione con la quale Levi, in quei mesi, si teneva a giorno circa le condizioni di salute del poeta, affetto da una depressione venuta aggravandosi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

esposizioni

Trieste, *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, 2004; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Soli, *Cronache d'arte. La manifestazione nazionale organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", novembre-dicembre 1953, p. 484; D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il Punto nelle Lettere e nelle Arti", dicembre 1953, p. 54; L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, pp. 10, 25; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale libraria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste:*

L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; S. Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari 2002, p. 358; *Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2004, p. 15; *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2009, p. 257; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 96; S. Gregorat, *Leonor Fini e Carlo Levi*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 256-257; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 166; M. Pinzani, *Carlo Levi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 42-43; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo



Mino Maccari (Siena 1898 – Roma 1989)

Il tafferuglio

china acquerellata su carta, mm 330x340

firmato in basso a destra "Maccari"

sul retro talloncino "Biennale de Venise Exposition d'art Moderne Italien à Stockholm et dans le Nord de l'Europe"

inv. 603

Edificio Centrale, Rettorato

Nell'introduzione alla *Guida rapida alla pinacoteca* dell'Università di Trieste, Nicoletta Zanni afferma come probabile sia che il soggetto dei *Tafferugli* (in realtà il titolo riportato sul talloncino è *Il tafferuglio*) di Maccari rimandi alla violenta soppressione – ordinata alla polizia civile dal Governo alleato – di alcune manifestazioni patriottiche che, circa un mese prima, a Trieste, aveva portato alla morte di sei giovani. Se stimolante è credere che, per l'esposizione del 1953, Maccari avesse scelto proprio un'opera raffigurante uno scontro di piazza, siamo certi che, ad essere presentato, non sia l'episodio accaduto a Trieste. Da un lato, il fatto che l'opera sia passata per la mostra dell'arte italiana organizzata a Stoccolma dalla Biennale veneziana nella primavera del 1953 fornisce una solida prova di una datazione sicuramente anteriore agli episodi di violenza verificatisi a Trieste. Dall'altro, l'opera presentata alla mostra triestina e, prima, a Stoccolma è riprodotta nel numero del 6 febbraio del 1952 de "Il Mondo" di Mario Pannunzio (Maccari, assieme ad Amerigo Bartoli, è stato autore delle vignette che hanno accompagnato la rivista a partire dall'anno della fondazione) e accompagnata dalla didascalia: "Studenti fascisti dell'Università di Roma hanno aggredito l'on. Calosso durante le sue lezioni" (Calosso, socialista, era stato anche membro della Costituente). Inoltre, sulla scorta di un gusto che, dagli anni del "Selvaggio", Maccari aveva trapiantato alla prima età repubblicana, accanto alla didascalia compare il motto "Bastonatelo! Saremo bocciati, ma riavremo l'Impero". Vero è che la questione di Trieste era bene impressa non solo nella mente degli autori delle pagine politiche de "Il Mondo", ma anche in quella di Maccari che, il 26 ottobre del 1954, sulla medesima rivista avrebbe pubblicato un disegno raffigurante un'altra rissa, stavolta verificatasi alla Camera proprio nell'ambito di una

discussione sul destino della città giuliana.

La comparsa – a stampa – de *I tafferugli* su "Il Mondo" e, contestualmente, la possibilità di individuare l'opera originale nella china conservata presso il Rettorato, costituisce un'eccezione per un artista che, appunto, dagli anni de "Il Selvaggio" fino al secondo dopoguerra non si è mai curato di organizzare la conservazione degli originali. Per uno sguardo complessivo sull'opera di Maccari, che Federico Zeri ha definito "uno dei più straordinari grafici del nostro secolo" (tale definizione, del 1985, è riportata in *Mino Maccari*, Torino, Edizioni d'arte Sant'Agostino, 1988), restano riferimenti ineludibili: per le incisioni, il *Catalogo ragionato* a cura di Francesco Meloni (Milano, Electa, 1979); per i dipinti, i volumi appartenenti alla serie di *Maccari a dispense* (Firenze, dal 1984); manca, tuttora, anche per le difficoltà cui si è fatto riferimento più sopra un'opera sistematica sui *Disegni*. Emerge, nitida, la figura di un artista che, come ha scritto provocatoriamente Alessandro Parronchi (*Mino Maccari*, Focette, Galleria d'arte moderna Falsetti, 1974), chi è nato dopo il 1910 comprende con difficoltà: tenacemente conservatore, fedele ad una provincia che, pure nutrita di cultura italiana ed europea (Roberto Longhi ne ha parlato come di un "selvaggio tanto avvisato che è quanto dir tutto salvato") fosse carica di moralità – a tratti, moralismo –, "rettamente intesa" (lo sottolinea Paolo Rizzi in *Antologia alla Galleria d'arte Sagittaria*, Pordenone, GEAP, 1970) ed esprimesse significati "traducibili in parole", nella seconda metà del secolo Maccari resta orgogliosamente estraneo ai nuovi formalismi astratti o a tentazioni espressionistiche.

Scarsi, dopo le sale concesse alla Biennale del 1938 ed alla Quadriennale del 1939, i riconoscimenti concessi a Maccari dalla critica e dal sistema delle arti in Italia. È Carlo Ludovico Ragghianti, col suo *Il Selvaggio di Mino Maccari* (Venezia, Neri Pozza, 1955), a riportare all'attenzione dell'Italia repubblicana il particolare profilo dell'artista e, più in generale, il significato della cultura di fronda e delle battaglie di Strapaese, favorendo il superamento del *cliché* arte del Ventennio-arte fascista. Si torni, infine, sulla Biennale del 1952, attorno alla quale resta viva una suggestione. In una curiosa analogia tematica – e in altrettanto evidente difformità stilistica e storica – i *Tafferugli* di Maccari erano presenti all'esposizione veneziana assieme ad un altro celebre scontro di piazza, questo però tutto milanese e collocabile nei pressi della Galleria Vittorio Emanuele: *La rissa in Galleria* di Umberto Boccioni, opera sistemata nella sezione del Divisionismo in Italia, sezione presentata nel catalogo della mostra (p. 390 e sgg.) da Marco Valsecchi.

esposizioni

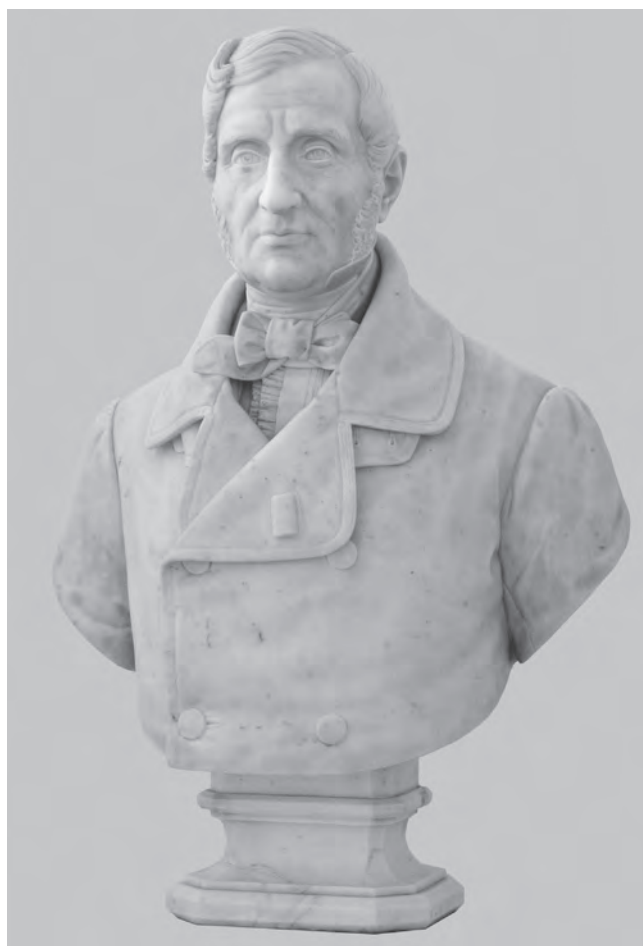
Stoccolma, *Nutida italienks konst*, 1953; Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

Nutida italienks konst. utställningen organiserad av pa uppdrag av La biennale di Venezia de italienka utrokes-och undervisnings-ministerna och i samarbete med utställningens svenska kommitte, catalogo della mostra di Stoccolma, Liljevalchs konsthall 6 marzo – 12 aprile 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento*

all'Università di San Giusto. *Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; "Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 2; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 121; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di Giuliano Bon, Elisa Plesnicar, Elena Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 191; M. Pinzani, *Mino Maccari*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo



Pietro Magni (Milano 1816-1877)

Busto di Pasquale Revoltella

marmo di Carrara, cm 87x61x30

firmato dietro la base: "P. Magni/ di/ Milano"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Il busto di Pietro Magni è probabilmente il più efficace tra i molti ritratti, pittorici e scultorei, di Pasquale Revoltella: con quest'immagine lo scultore dava ancora una volta prova della sua capacità di compendiare efficacemente la tradizionale ritrattistica borghese con quel naturalismo che alla metà del secolo caratterizzava con molta efficacia la nuova scuola milanese, destinata di lì a pochi anni a monopolizzare la scena italiana. Si tratta con tutta evidenza di una replica autografa del busto-ritratto realizzato dallo scultore nel 1859, in occasione della solenne apertura del nuovo palazzo voluto dall'imprenditore, per il quale lo scultore aveva realizzato e realizzerà alcune delle sue prove più convincenti, come *la Ninfa Aurisina* e *l'Allegoria del taglio dell'Istmo di Suez*. Il modello in gesso del ritratto, lo stesso utilizzato anche per scolpire l'opera in esame, sarà acquistato dal Museo Revoltella nel 1883, dopo essere stato presentato nel 1870, l'anno successivo alla morte dell'imprenditore-barone, alla prima mostra triestina della Società di Belle Arti (cfr. M. De Grassi, *Committenti di Pietro Magni a Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20, 2000, pp. 166-168). Con tutta probabilità l'esemplare

in esame, del tutto identico alla redazione del Museo, anche nella scelta di una marmo di primissima qualità, era destinato alla Scuola commerciale che Revoltella intendeva far sorgere a Trieste e che idealmente costituisce il primo nucleo di quella che alcuni decenni più tardi diventerà la Regia Università degli Studi Economici e Commerciali di Trieste (cfr. G. Cervani, *Pasquale Revoltella, il 'fondatore'*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 55-64). Il busto campeggia infatti nelle foto dello studio del primo Rettore, Giulio Morpurgo, alla fine degli anni venti nell'allora sede dell'ateneo, sita in palazzo Dubbane, al civico 7 di quella che diventerà via dell'Università. Al momento della costruzione del nuovo complesso, il busto verrà traslato nella nuova Facoltà di Economia e Commercio, dove tutt'ora è conservato.

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 83

Massimo De Grassi

50



Tranquillo Marangoni (Pozzuolo del Friuli 1912 – Ronco Scrivia 1992)

Oblò

xilografia su carta, 55 x 65 cm.

Firmata a matita in basso a destra "Tmarangoni", titolata a matita in basso a sinistra "Oblò", numerata a matita in basso al centro 6/XXX e datata nell'incisione 1953

Inv. B604

Edificio Centrale, Rettorato

Tra le xilografie più famose nella produzione di Tranquillo Marangoni, che ben merita il titolo di capolavoro, *Oblò* fu presentata nella sezione Bianco e Nero all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea nel 1953 e in seguito acquistata dall'Università degli Studi di Trieste. Articolata, complessa e colma di particolari, venne pubblicata nel numero speciale della rivista "Umana" dedicato all'avvenimento, per poi suscitare unanime ammirazione nella storiografia artistica successiva; come segnalato di recente da Franca Marri, essa appartiene al tema dei "lavoratori del mare" che Marangoni affronta in quegli anni per illustrare il romanzo di Victor Hugo con ben 104 xilografie, mentre pare suggestivo e condivisibile l'accostamento fatto da Paolo Benedetti che vede in *Oblò* "...l'attività fisica dell'intaglio della matrice che simboleggia il legame ideale dell'artista con il lavoro dei carpentieri e dei metallurgici dei cantieri navali...". A ben guardare, in termini prettamente formali, l'incisione va inserita nell'immediato passato di Marangoni e non nel futuro; accostata, infatti, alla serie del 1952 dedicata alla lavorazione delle rotaie ferroviarie, l'intaglio che caratterizza gli operai dell'*Oblò* è il medesimo dello *Zappatore* o dello *Stringibulloni*, con quelle stilizzazioni muscolari che fanno di Marangoni uno xilografo ben riconoscibile, che troverà nell'*Autoritratto* del 1954 il proprio raggiungimento estetico in una sorta di manifesto artistico del grande incisore friulano. Da quel momento egli abbandonerà le forme nette e volumetriche in favore di un *horror vacui* asfissiante e una descrizione della figura umana più ideale che neorealista.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

"Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 2; P. Benedetti, *scheda*, in *Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003; F. Marri, *Tranquillo Marangoni. Riflessioni attorno ad un maestro della xilografia*, "Il Territorio. Semestrale di storia, memoria, cultura, fotografia, ambiente", 19 (gennaio 2003), pp. 55-59; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 121; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di Giuliano Bon, Elisa Plesnicar, Elena Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 191; M. Pinzani, *Tranquillo Marangoni*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Anello degli Argonauti

gesso, ø 1160

Firmato e datato "M. Mascherini 1950"

Edificio A, Aula Magna

Per la città di Trieste il completamento del corpo centrale dell'Università per mano di Umberto Nordio e Vittorio Frandoli ha nel dopoguerra una valenza particolare: l'edificio doveva infatti interpretare "la necessità che la cultura italiana di Trieste avesse una palese affermazione ai confini della patria, incorporandosi in un'opera che dominasse per mole e proporzioni tutto il panorama, che si ergesse quale pilone d'ingresso della città sulla via proveniente dal confine" (FAGNONI, NORDIO 1950, p. 5). Per la decorazione del soffitto dell'aula Magna Nordio scelse un lavoro di Marcello Mascherini pensato per il soffitto della veranda di prima classe della ristrutturata nave *Conte Biancamano*, oggi ricomposta al Museo della Scienza e della tecnica di Milano, il grande anello in gesso che raccontava con una sequenza di bassorilievi il mito di Giasone.

Narrando del viaggio degli Argonauti lo scultore faceva emergere "il sentimento della separazione e dell'incertezza sul proprio destino, che trova nel mito di fondazione dei propri territori una possibile origine comune tra popoli diversi, capace di unire invece che dividere. Ma nell'ultimo episodio [...] Giasone muore schiacciato dalla carena della sua stessa nave mentre dormiva, conferendo all'opera un ulteriore significato simbolico. Può Trieste evitare di rimanere travolta dalla storia? Può Trieste trovare una catarsi nel sacrificio dei suoi territori per ritornare all'Italia? Il *Biancamano* risorto dalle ceneri della guerra, come una nuova Argo in viaggio per impadronirsi del Vello d'oro, parte per la conquista dell'italianità della città giuliana" (M. Mucci, *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato*, in *La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste a cura di S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste 2004, p. 121). Significati che giocoforza tornavano amplificati anche nel secondo esemplare della gigantesca opera, destinato appunto a quella sede universitaria che si ergeva ora a difesa di un patrimonio culturale

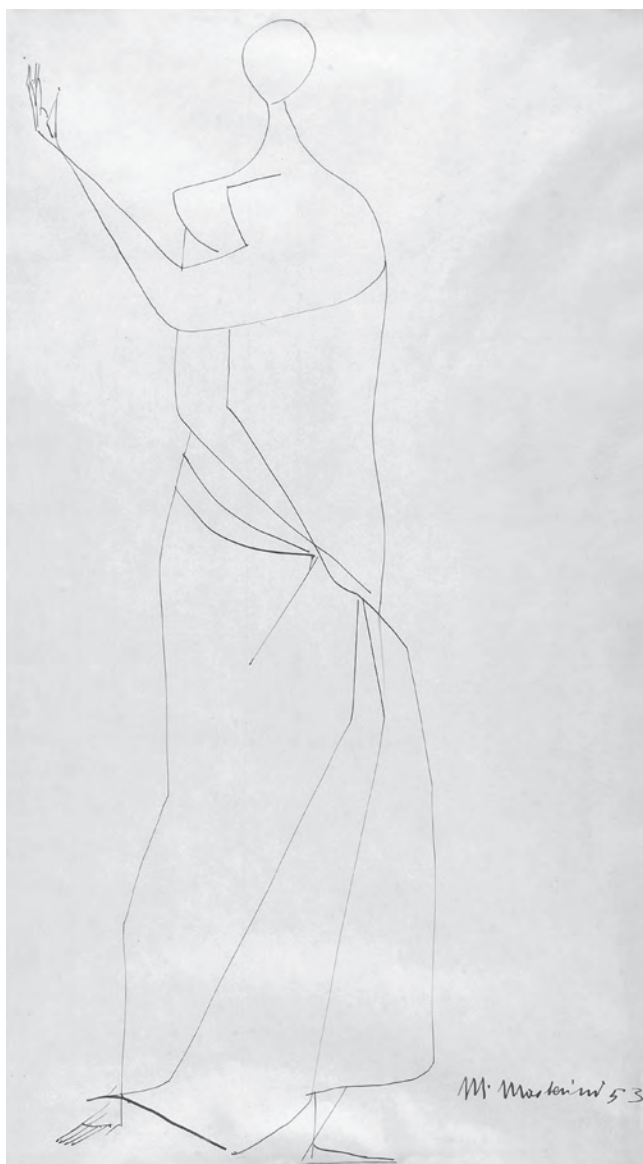
minacciato dopo essere stata concepita nell'anteguerra come sprezzante bandiera di un malinteso senso di italianità (M. De Sabbata, *Università, in Trieste 1918-1954 guida all'architettura*, a cura di P. Nicoloso, F. Rovello, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 227-234).

Al di là di ogni lettura 'politica' del rilievo, l'*Anello degli Argonauti* costituisce un episodio importante nel percorso stilistico di Mascherini: "a partire da esso l'artista si orienta verso quella sintesi puristica dei corpi che caratterizzerà la sua produzione degli anni cinquanta. Gli arti allungati, tenderanno ad assottigliarsi alle estremità, piedi e mani appariranno sottodimensionati, in un processo di consapevole allontanamento dalla pesante eredità stilistica novecentista [...] La tipologia così particolare dell'opera (un rilievo circolare sospeso al muro, visto dal basso, con una spiccata vocazione narrativa) ne ha certamente condizionato lo stile. Ma un ruolo non meno importante per le peculiari scelte di sintesi formale lo ebbero i modelli iconografici che Mascherini fece suoi" (Pezzetta 2007, p. 182). Si trattava *in primis* del Picasso di *Guernica*, e quindi, vista la tematica affrontata, una vasta gamma di fonti archeologiche già messe puntualmente in luce da Emanuela Pezzetta, tutti materiali che risultarono preziosi per lo sviluppo del linguaggio dell'artista, che proprio negli anni cinquanta conobbe il suo momento migliore.

bibliografia

R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste, "Tecnica italiana"*, n.s., V, 1950, pp. 443-444; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; M. Mascherini, *Risponde Marcello Mascherini. L'artista nel contesto urbano*, "Le Arti", XVIII, 12, 1968, p. 48; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 265-266; A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 244, n. 296; E. Dolci, *Marcello Mascherini*, in *X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, sedi varie 29 luglio -29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2000, p. 198; G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio - 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, p. 147; R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005, p. 156; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 135; E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti ex Pescheria Centrale, 28 luglio - 14 ottobre 2007, Milano, Electa, 2007, pp. 178-193; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 52, 97; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Figura femminile

china su carta bianca, mm. 650x360

firmato e datato in basso a destra "M. Mascherini 53"

Edificio centrale, Rettorato

Il disegno è giunto nelle collezioni dell'ateneo in occasione dell'*Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, allestita nell'Aula Magna dell'ateneo nel 1953. In quel frangente la commissione organizzatrice, viste le difficoltà organizzative che l'esposizione di opere plastiche poteva portare, aveva stabilito di richiedere agli scultori prove di grafica. Mascherini, come pochi altri colleghi, aderirà entusiasticamente alla proposta del Rettore presentando questa semplice tavola realizzata a tratto e senza chiaroscuro, che dal punto di vista compositivo si presenta perfettamente allineata ai ritmi e alle cadenze compositive delle sue migliori opere scultoree di quegli anni: anche se ripresa in controparte, la fanciulla tratteggiata nel disegno è infatti pressoché identica alla *Saffo* realizzata



52.1.

Marcello Mascherini, **Saffo**

1952, collezione privata

in bronzo l'anno precedente; una scultura, quest'ultima (cfr. A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 247, n. 366), cui l'artista aveva dato grande importanza, visto che la presenterà alla personale parigina del 1953, alla Biennale di Anversa dello stesso anno e a quella di Venezia dell'anno successivo, oltre che in altre occasioni.

In un momento per lui particolarmente felice sul piano compositivo, lo scultore ripropone così, in una dinamica quasi seriale, una sua meditazione sulla figura femminile drappeggiata: un tema che lo affascinerà lungo tutti gli anni cinquanta.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Soli, *La minifestazione nazionale d'arte organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", dicembre 1953, p. 481; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 123-124; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 193-194; M. Pinzani, *Marcello Mascherini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 78-79; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Minerva

travertino, h 450

1956

Edificio Centrale, scalone d'accesso

Le vicende relative all'acquisizione da parte dell'ateneo della grande *Minerva* in travertino sono piuttosto lunghe e complesse e molto devono all'azione dell'allora rettore Rodolfo Ambrosino che vincerà le rimostranze di una parte non trascurabile del senato accademico. In questo senso uno stralcio del verbale della seduta del 21 gennaio 1957 (AUT, busta 433, fasc. *Marcello Mascherini realizzazione Minerva*), di poco successivo alla messa in opera della scultura, offre alcuni chiarimenti importanti, vi si legge infatti che "il Preside Prof. Luzzatto Fegiz, riferendosi alla statua di Minerva di recente collocata sul piazzale antistante l'edificio principale dell'Università, chiede come mai si sia giunti alla scelta di una statua a suo parere così brutta. Il Prof. Citanna dichiara di condividere il suo parere"; la risposta del rettore sarà fermissima anche se non priva di reticenze, visto che era stato lui il principale sostenitore della scelta: "il Presidente spiega che l'incarico allo scultore Mascherini di fare la statua non fu dato da



53.1.
Marcello Mascherini, *Minerva*
bronzo, 1954, collezione privata



53.2.
La prima collocazione della Minerva nel piazzale antistante
l'Edificio Centrale, 1956

lui, ma fu previsto in sede di progettazione [...] Egli non pensa che si possa chiedere al Senato Accademico, in ragione della sua stessa composizione, un giudizio che non è in grado di esprimere e che coinvolga tutta l'arte moderna: due cose però sono certa o tranquillizzanti e cioè: 1°) che lo scultore gode di eccellente fama, che ha risonanza internazionale; 2°) che non fu trascurato il parere dell'unico organo nazionale che ha competenza, almeno statale, a esprimere pareri in simile materia", chiudendo con un'osservazione alquanto piccata "queste considerazioni non possono essere superate dall'avversione, per ragioni di gusto, all'arte modernam dato che ogni epoca ha avuto la sua arte e non possiamo negare a quella della nostra epoca di appartenerele". Nelle stessa occasione Ambrosino proporrà per trovare una nuova sistemazione alla statua una commissione formata da lui stesso, da Luigi Coletti, Roberto Salvini, Decio Gioseffi, il Sovrintendente Civiletti, i progettisti dell'edificio Umberto Nordio e Raffaello Fagnoni e lo stesso Mascherini.

Ripercorrendo le vicende dell'acquisto della statua attraverso il carteggio conservato presso l'Archivio generale dell'ateneo, il primo preventivo risale al 15 aprile del 1955, quando Mascherini chiede 4.500.000 di lire per una "figura di «Minerva» alta 4.10 metri fornita a piè d'opera nel cortile dell'Università [...] in travertino scuro lucidato", con un prezzo inferiore di 700.000

senza lucidatura. Il prezzo verrà considerevolmente ridotto poco dopo, in una lettera ad Ambrosino del 20 giugno il prezzo scende alla "sola copertura delle spese effettive" di due milioni e mezzo, anche in ragione della disponibilità del rettore per l'esposizione dell'opera alla Quadriennale di Roma. Il 19 luglio lo scultore comunica che la *Minerva* è in lavorazione. Nel febbraio dell'anno successivo arriva il via libera all'acquisto da parte della Direzione Generale dell'Istruzione Superiore, visto che il prezzo pattuito "può considerarsi congruo, trattandosi di una scultura di male e di impegno di un noto ed apprezzato artista". I ringraziamenti di Mascherini non si faranno attendere e il 9 marzo lo scultore ringrazierà Ambrosino "per il Suo caloroso e personale interessamento. Considero per me un onore aver potuto realizzare nella mia città e collocata in posto così degno, opera che ritengo mi rappresenti bene e perciò le sarò sempre riconoscente".

Ai primi di novembre la scultura era in opera, ma per la sua definitiva sistemazione occorrerà attendere ancora il parere della commissione preposta *ad hoc*, che delibererà sull'attuale sito nei primi giorni d'aprile, non senza controversie e dibattiti, come dimostra la minuta del verbale. Nel novembre del 1957, la scultura era al suo posto, ma Mascherini ricuserà l'addebito delle spese relative al nuovo spostamento, chiedendo al rettore che "la Sua benevola comprensione dei problemi degli artisti possa risolvere questa situazione senza ulteriori decurtazioni che sarebbero per me veramente insostenibili". Il saldo definitivo delle spese della nuova collocazione avverrà soltanto nell'agosto dell'anno successivo, ma stavolta con piena soddisfazione dello scultore Opera di "geometria barbara e squisita", la *Minerva* "raccolge anche pazienti miniature d'insetti, di tenaglie, corazze e labirintici gusci, un microcosmo ossessivo d'algebre e di graffiti sulle arene dei mari caldi, ove vengono a bagnarsi, tra commerci e traffici, le donne e le Eve di Cranach. Sembra che la «Minerva» affermi tutto questo dal suo sagomato sarcofago di mummia levato in piedi, il piccolo scudo tondo come una moneta, l'asta, la mezzaluna e le alette dell'elmo decise a convenzionarle un volto da «Metropolis» espressionista più che da araldica greca" (GATTO 1969, pp. 25-26). Immagine tanto caratterizzata e caratterizzante da diventare la cifra visiva più identificabile e 'ufficiale' dell'intero Ateneo. Com'è noto (Panzetta 1988, p. 253), della scultura esiste una replica in bronzo delle stesse dimensioni collocata sulla piazza della cattedrale di Anversa e un'altra redazione, sempre in bronzo e alta circa un metro e trenta oggi in collezione privata.

esposizioni

Roma, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 – 28 gennaio 1956

bibliografia

R. Carrieri, *Una Quadriennale chilometrica*, "Epoca", VI, 1955, 49, p. 48; *Con questa «Minerva» ...*, "La Nuova Gazzetta", 21 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "La Provincia", 28 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "Il Giornale di Vicenza", 29 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "La Gazzetta di Mantova", 30 dicembre 1955; Y. De Begnac, *Il «Problema» Mascherini*, "Il Messaggero Veneto", 30 dicembre 1955; A. Del Massa, *La Settima Quadriennale d'Arte inaugurata stamane*, "Il Secolo", 22 novembre 1955; R. Fregola, *Si è aperta a Roma la VII Quadriennale*, "La Voce Adriatica", 1 dicembre 1955; *Minerva in pietra*, "Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955; *Minerva in pietra*,

"Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955; A. Pica, *Mascherini, Messina e Pepe. Tre scultori a Palazzo Reale*, "La Patria", 24 dicembre 1955; *Alla Quadriennale romana*, "Il Quotidiano Sardo", 23 dicembre 1955; *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 – 28 gennaio 1956, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1955; *Questa «Minerva» ...*, "Il Tirreno", 20 dicembre 1955; P. C. Santini, *Ancora sugli scultori presenti alla VII Quadriennale*, "Il Nuovo Corriere", 11 dicembre 1955; G. R. Ansaldo, *La Settima Quadriennale*, "Iniziativa", III, 1956, 1, p. 29; Y. De Begnac, *Alla VII Quadriennale di Roma. Il vero tradotto in arte da pure espressioni regionali*, "L'Isola", 4 gennaio 1956; G. Etna, *Navigazione attraverso la VII Quadriennale d'arte. La scultura non vuole capricci*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 9 febbraio 1956; L. Ferrara, *Arte Italiana Contemporanea alla VII Quadriennale*, "Nuova Antologia", XCI, 1956, 1861, p. 94; G[ioseffi], *Gli artisti triestini nelle sale dell'Usis*, "Il Piccolo", 16 ottobre 1956; M. Innocenti, *La scultura alla Quadriennale*, "Il Taccuino delle Arti", VII, 1956, 7, p. 3; U. Martegani, *Visita alla settima Quadriennale di Roma. Si chiama Martini e Fazzini la scultura italiana d'oggi*, "Il Giornale di Brescia", 15 gennaio 1956; C. Stella, *La VII Quadriennale d'Arte. Forse più luce, certo maggiore ricerca nelle opere di oltre mille espositori*, "Tempi Nostri", 22 gennaio 1956; G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986, p. 488; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 269; A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 253, n. 416; G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio – 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, p. 158; R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005, p. 151; S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006, p. 65; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso [...] che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 136; M. Mascherini, *Lettere (1930-1982)*, a cura di M. De Sabbata, Torino, Allemandi, 2008, pp. 77, 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; G. Di Genova, *Note per una doverosa retrospettiva di Mascherini*, in *Marcello Mascherini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra, Malcesine, Castello Scaligero, 2 luglio-10 ottobre 2011, a cura di M. De Sabbata, Udine, Forum, 2011, pp. 14-15.

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)
Arcangelo Messaggero
 Bronzo, h 240
 1962, collocato nel 1974
 monogrammato e firmato "M" "M. Mascherini"
 Centro Internazionale di Fisica Teorica, facciata

Scultura a soggetto sacro ma collocata a guardia di un luogo laico per eccellenza come il Centro Internazionale di Fisica Teorica, è il colossale *Arcangelo Messaggero* del 1962, con il quale Mascherini aveva nel gennaio 1974 vinto un concorso bandito dal prestigioso istituto triestino volto all'acquisizione di significative opere d'arte (Appella 2004, p. 197). 'Difficile' e complesso, il bronzo aveva fatto parte di quel lotto di immagini, "scabre e petrose [...] simboli inquietanti del pietrificarsi della più esaltata vitalità" presentate alla sala personale allestita alla XXXI Biennale veneziana del 1962 (Salvini 1962, p. 58). A differenza del ben più leggibile *Arcangelo Gabriele*, che lo precede di solo un anno, sin dalla sua apparizione colpiva nell'opera in esame lo slancio sfarfallante e l'iconografia bizzarra, con "l'avveniristica

testa di antenne esposta sull'ala, ma il suo essere d'albero, di fusto, seguito nei suoi incavi, nei suoi aggetti e persino nei suoi mancamenti, è forse uno degli esempi più didascalicamente vittoriosi tra materia e significato, fra il cercare, il trovare, e lo scegliere e l'aggiungere per modellato, propri nel dominio dell'autore" (Gatto 1969, p. 32). Si trattava di uno dei documenti visivi più importanti dell'inizio di una stagione del tutto nuova per lo scultore triestino: "Di là dal rinnovamento formale, di là dalla novità del tono poetico, rimane ferma l'esigenza profonda di Mascherini di proiettare la realtà sullo schermo del mito: il mito, adesso, della forza primigenia della natura" (Salvini 1962, p. 59); una forza che l'artista cercherà sul campo, calcando con la plastilina le tormentate superfici delle rocce carsiche esposte al vento: "nelle mie opere ricarcalco le materia vere, dominate da me non casualmente e nelle quali imprigiono la mia volontà [...] il modellato non è più espressione di eroismo, di grazie e di bellezza, bensì ricerca, angoscia, per la quale metto nella mia opera un senso drammatico. In particolare l'opera comprende in sé tutti i dubbi di cui è permeata la nostra attualità" (intervista del settembre 1968 in Appella 2004, p. 184).

esposizioni

Venezia, *XXXI Biennale Internazionale d'Arte*, 16 giugno – 7 ottobre 1962; Duino, *Marcello Mascherini*, Parco del castello Della Torre e Tasso, giugno – settembre 1964; Trieste, *Arte fantastica*, Castello di San Giusto, 16 luglio – 23 agosto 1964; Carrara, *IV Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara*, Istituto Professionale Marittimo, 11 luglio – 12 settembre 1965; Trieste, *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, 3 settembre – 16 ottobre 1966; Verona, *58ª Biennale Nazionale d'Arte di Verona*, Palazzo della Gran Guardia, settembre – ottobre 1967

bibliografia

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962, pp. 58-59 p. 59; R. Salvini, *Marcello Mascherini*, in *XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia 1962, p. 59; *Arte fantastica*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 16 luglio – 23 agosto 1964, Trieste, Azienda autonoma di soggiorno turismo, 1964, n. 78; *Marcello Mascherini*, catalogo della mostra di Duino, Castello Della Torre e Tasso, giugno – settembre 1964, a cura di S. Crise, G. Montenero, Trieste, Tipografia Moderna, 1964, s. n.; G. Montenero], *Trent'anni di scultura nell'antologica di Mascherini*, "Il Piccolo", 8 luglio 1964; C. Sofianopulo, *Nell'omaggio di un anziano artista la più bella esaltazione per Mascherini*, "Il Piccolo della Sera", 31 luglio 1964; *Alla IV Biennale di Carrara. Assegnato il premio per un'opera sacra*, "La Domenica", 12 settembre 1965; *Allo scultore Mascherini il Premio della Biennale di Carrara*, "Il Giornale del Mattino", 10 agosto 1965; P. Pierotti, *Marcello Mascherini*, in *IV Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra di Carrara, Istituto Professionale Marittimo, 11 luglio – 12 settembre 1965, Carrara, Sanguinetti, 1965, s. n., n. 137; *Presente l'«Estate» di Mascherini a una mostra inaugurale nel Messico*, "Il Piccolo", 18 maggio 1966; *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima, 3 settembre – 16 ottobre 1966, Trieste, Smolars, 1966; *Documentazione della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, Trieste, Smolars, 1967,

pp. 49, 78; *58ª Biennale Nazionale d'Arte di Verona*, catalogo della mostra di Verona, Palazzo della Gran Guardia, settembre – ottobre 1967, Verona, Società Belle Arti, 1967, p. 28; A. Gatto, *Mascherini*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, p. 120; G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986, p. 489; A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 264, n. 571; E. Dolci, *Marcello Mascherini*, in *X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, sedi varie 29 luglio -29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2000, p. 198; G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio – 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, p. 197; R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005, p. 149; S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006, p. 65; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 137

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Dedalo e Icaro

bronzo h 250 ca

[1964]

monogrammato e firmato "M" "M. Mascherini"

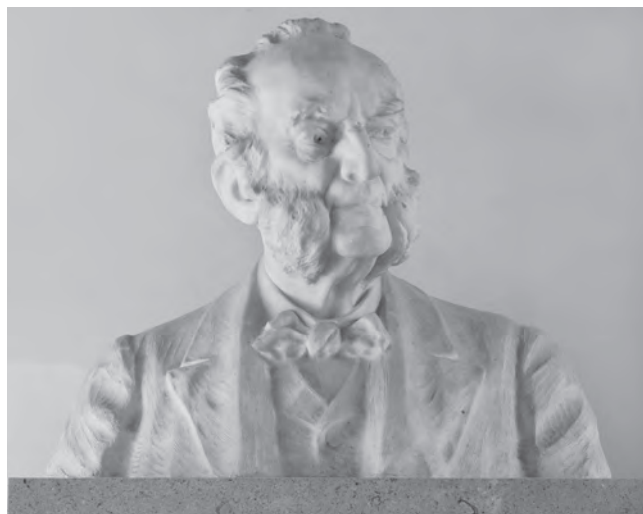
Polo Didattico, piazzale Valmaura 9, ingresso

Soffocato dalla vegetazione cresciuta nel frattempo – di cui si auspica quantomeno la potatura – è il colossale gruppo di *Dedalo e Icaro*, pensato per essere collocato addossato a un pilastro all'estremo angolo destro del complesso edilizio di piazzale Valmaura 9, inaugurato nel 1964 come sede di un istituto di formazione professionale e oggi sede di un polo didattico dell'Università degli Studi di Trieste. Giudicabile solo da foto d'epoca, il grande bronzo pare sostanzialmente estraneo alla problematica fase 'carsica' di inizio decennio, e proprio per questo più adatto a una destinazione di questo tipo, essenzialmente decorativa. Qui l'artista sembra recuperare la dimensione narrativa tipica delle opere migliori del decennio precedente, smussando appena la spigolosità neocubista delle opere dei primi anni cinquanta in favore di un modellato più ampio e disteso, ripercorrendo in parte, sviluppandoli sulle tre dimensioni, temi e snodi figurati sperimentati nel grande cantiere dell'*Anello degli Argonauti*.

bibliografia

A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 268, n. 618; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 139

Massimo De Grassi



Giovanni Mayer (Trieste 1863-1943)

Busto di Carlo Brunner

marmo di Carrara, cm 51,6x64x32,5

firmato sul fianco a destra: "G Mayer"

Edificio di via Manzoni 16, Atrio

Il busto è posto su di un alto piedistallo con il nome dell'effigiato e la data "MCMX" in un angolo dell'atrio dell'edificio di via Manzoni 16, che oggi ospita la sezione di Morfologia umana e biomolecolare del dipartimento di scienze della vita dell'ateneo, un tempo sede

della Clinica della società degli amici dell'infanzia intitolata proprio a Carlo Brunner, uno dei fondatori dell'istituzione.

Caratterizzato dalle folte e pronunciate basette, il ritratto di Brunner rientra nelle scelte 'veristiche' della produzione ritrattistica matura di Giovanni Mayer, all'epoca della realizzazione di certo lo scultore più in vista del panorama artistico triestino. Pur rimanendo nell'ambito delle immagini celebrative, il ritratto di Brunner mostra una marcata caratterizzazione psicologica, evidenziata dalla torsione della testa, dall'ampia fronte appena segnata dalle rughe, dalle labbra strette e dallo sguardo acuto che spazia lontano; mentre la lettura quasi lenticolare dei dettagli del volto lascia spazio a un trattamento ben più corsivo e 'impressionistico' delle vesti, a partire dallo svolazzante *papillon*, in linea con quel moderato 'rodinismo' cui Mayer sembra a tratti indulgere in questo torno d'anni. Un eloquente termine di confronto, anche per la particolare forma delle basette, è offerto dal coevo busto di Felice Machlig realizzato dallo stesso Mayer per l'atrio dell'ITIS (cfr. F. Salvador, *Giovanni Mayer – Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Ecclerismo*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXII (CXI) 2002, p. 60).

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

57



Pietro Melecchi (Castelfranco Emilia 1902 – Roma 1996)

Fiori

olio su faesite, cm 75x65

firmato in basso a sinistra "Melecchi"

inv. B613

Edificio Centrale, Rettorato

"Dopo gli steli ritorti quasi segnati dalla fiera del vento e gli spiritati girasoli di Van Gogh, dopo i mazzi nervosi di De Pisis, dopo i patetici garofani di Mafai e le sontuose peonie di Bonnard, questi fiori di Melecchi sembrano piuttosto dei prodigi minerali" (Lorenza Trucchi, *Il Momento*, 6 novembre 1953). Intensi nella loro semplicità, i *Fiori* di Pietro Melecchi sono giunti nelle collezioni dell'Ateneo triestino perché acquistati in seguito alla partecipazione dell'artista all'Esposizione nazionale di pittura contemporanea del 1953. Dal carteggio conservato presso l'Università si desume che l'artista viene, in un primo momento, segnalato al rettore dal pittore Beppe Guzzi, mentre in una lettera del 2 settembre 1953 è lo stesso Melecchi a proporsi rivolgendosi direttamente a Rodolfo Ambrosino per chiedere di partecipare all'esposizione triestina.

La tematica dei fiori accompagna l'artista lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta diventando un motivo ricorrente con innumerevoli variazioni su tema, come le nature morte morandiane. È proprio l'esempio di Giorgio Morandi, suo grande amico, gioca un ruolo-forza nella formazione di Melecchi avvenuta nell'ambiente bolognese. Entrambi si dedicano alla pittura con umiltà, dando anima e corpo ad un unico tema, sviscerandolo e meditando in profondità.

L'opera dell'università è frutto di un assiduo scavo mentale ma nello stesso tempo, di un sapiente lavoro artigianale. È una pittura "materica" dove si alternano stesure ricche e pastose accanto a leggere velature quasi trasparenti. La sobria tavolozza di Melecchi nel tempo si è arricchita di tonalità vivaci: rosa, giallini, verde acqua, colori raffinati e preziosi tenuti sempre su toni bassi e sorvegliati. Il quadro, suscitò il plauso di Decio Gioseffi che nel numero di "Umana" del dicembre 1953 che funge da catalogo dell'esposizione del 1953, scrisse: "Un quadro che, nella sua limpida chiarezza, ci dà un senso di appagamento e di gioia e più si guarda e più piace".

L'opera dell'università è frutto di un processo di maturazione dell'artista, lento e progressivo attraverso un cammino tutto personale alla ricerca di una sintesi. È un'opera introspettiva ma lontana dalle fredde astrazioni intellettuali e piena di accorata umanità. La fortissima costruzione spaziale è retaggio della formazione di architetto di Melecchi, professione che ha abbandonato per dedicarsi alla pittura, la sua passione giovanile. Dal 1944 il pittore si trasferisce a Trieste dove si dedica all'insegnamento del disegno al Liceo scientifico. Il pittore espone presso la galleria Michelazzi nel 1946 e nel 1947. Nel 1954, l'anno successivo alla mostra dell'università Melecchi presenta alla Biennale veneziana una nuova rielaborazione della tematica dei fiori, molto simile alla nostra. La pittura di Melecchi viaggia su due binari: da una parte la passione per la materia pittorica, dall'altra una rigorosa impaginazione geometrica che tiene a freno la sua esuberanza strizzando l'occhio a Cézanne e ai cubisti che gli hanno insegnato l'essenzialità della forma e l'ordine compositivo. Se lanciamo uno sguardo allo sbocco che avrà Melecchi negli anni Sessanta scopriamo che avrà la meglio la componente materica: il cammino del pittore proseguirà verso una pittura informale più libera e schietta.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Il Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; B. Maier, *Melecchi*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 29-30; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 102; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 172; M. Pinzani, *Pietro Melecchi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 70-71; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Amanda Russo

58



Leone Minassian (Istanbul 1905 – Venezia 1978)

Groviglio di cose

olio su tela, cm 70x88

firmato in basso a destra "Leone Minassian Venezia 11 – 1953"

Inv. 526

Edificio Centrale, Rettorato

Annus mirabilis nella carriera di Leone Minassian, il 1953 aveva visto il dipinto *Groviglio di cose* non solo protagonista a Trieste per la Mostra Nazionale di pittura italiana contemporanea ma anche

esposto tra il settembre e l'ottobre di quell'anno all'importante vetrina della X Biennale Triveneta di Padova. Il dipinto apriva le porte a Minassian verso una nuova idea delle cose ammassate, monumentali e capaci di offuscare con la loro inquietante mole cielo e terra, che gli derivava pure da un'esperienza visiva fatta davanti a un Morandi del 1921 in una collezione privata veneziana, ricordata dallo stesso Minassian tra le pagine de "La Fiera Letteraria" il 19 ottobre 1952: "...popolata di oggetti cupi e fantomatici, fra il bruno scurissimo e il nero[...]allucinante nella sua suggestività...". Non potevano mancare, tra le "cose", una ripresa del tema de chirichiano in chiave surrealista, come pare evidente il busto sulla destra, mutuato dall'*Incertezza del poeta* del 1913, o la scarpa da elfo presente pure in un altro dipinto di Minassian del 1953, *Interno magico n. 2*, posizionata come gli zoccoli dei coniugi Arnolfini di Van Eyck, ovvero in primo piano. Evidentemente *Groviglio di cose* diede nuova linfa vitale all'artista veneziano che ne eseguì un'altra versione nel marzo del 1954 e che presentò con ottimi risultati alla XXVII Biennale di Venezia e dove, rispetto al *Groviglio di cose* del 1953, gli elementi apparvero informi e indecifrabili, pressoché indistinti e che "tendono ad una pietrificazione".

esposizioni

Padova, *10 biennale d'arte triveneta*, 1953; Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

10 biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre – 31 ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953, p. 36; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Romagnolo, *Leone Minassian*. Milano, Electa, 2000, pp. 93-94; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 102; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 172; M. Pinzani, *Leone Minassian*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 70-71; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio



Fonderia Molini

Targa ai goliardi caduti 1915-18

bronzo, cm 61.5x38.5x4

inv. B209/1

Edificio Centrale, Rettorato

“Nel ricordo dei suoi goliardi/ caduti invocando la tua redenzione/ o Trieste/ Padova a te oggi rinnova/ l’antico patto d’amore/ anno XVIII”: con questa dedica, in rilievo tra lo stemma della città di Padova sulla sinistra, e quello della città di Trieste sulla destra, è scritta anche la motivazione di questo dono, che evidentemente va inserito nel contesto della fondazione della nuova sede dell’Università tergestina, la cui prima pietra era stata posta in opera dallo stesso Mussolini nel 1938, e che aveva visto anche, nel 1940, la forzata donazione da parte dell’ateneo patavino del nuovo gonfalone dell’Università di Trieste disegnato da Gio Ponti (cfr. A. M. Vinci, *Storia dell’Università di Trieste: mito, progetti, realtà*, Trieste, Lint, 1997, p. 307).

La targa, realizzata in forma di portale rinascimentale, porta il motto “Qui exierunt milites non morituri manent”. Sui battenti le figure “Pro iure” e “Pro patria” sorreggono ciascuno un lungo cartiglio dove sono elencati i nomi dei combattenti caduti. All’interno della lunetta superiore siede la *Fortezza*, rappresentata come una guerriera seduta con l’elmo in capo, una spada nella destra e una *Nike* nella sinistra una, allegoria della vittoria militare.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)

Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni

pietra d’Istria, cm 400x1355 ca.

Edificio Centrale, facciata



60.1

Mario Moschi, *Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni*
1940ca., collezione privata



60.2

Mario Moschi, *Opere di pace*
1940ca., Firenze, Archivio di Stato

Il gigantesco altorilievo era stato commissionato, senza concorso, allo scultore fiorentino Mario Moschi, che già aveva collaborato con Raffaello Fagnoni a Firenze negli anni precedenti (cfr. Ferneti 2010, p. 50) eseguendo dei bassorilievi alla Scuola di applicazioni aeronautiche di Firenze.

Come è stato rilevato, il generale riferimento pergameneo evocato per l'intero complesso edilizio del nuovo ateneo Triestino vale anche per i due grandi rilievi, previsti sin dai primi schizzi: essi "non appaiono elementi estranei all'architettura ma parte integrante di essa, come dell'altare ricordato lo era il fregio raffigurante una gigantomachia" (cfr. Sirigatti 1997, p. 270). Nel caso specifico poi il riferimento era anche tematico, visto che si trattava anche qui di rappresentare una lotta immane contro forze oscure, come si poteva dedurre dall'enfatica descrizione della scultura che si leggeva sulle colonne de "Il Piccolo" il giorno dopo l'inaugurazione, avvenuta nel marzo del 1943 dopo tre anni di lavori e forzatamente sottotono a causa delle ristrettezze belliche: "da una parte l'immane drago tricipite che si rizza saettando le lingue forcuti, dall'altra un mostruoso serpente che avvolge e minaccia di stritolare nelle sue spire la bellezza e il vigore della giovane vita italiana e nel centro il Duce debella gli orribili mostri", isolata e con l'aria un po' smarrita, tra i due gruppi si legge la figura dell'Italia con il canonico copricapo turrato, attonita di fronte agli accadimenti che la circondano. Il tutto era stato realizzato attingendo a un ampio repertorio di citazioni: dal masaccesco Adamo cacciato dal Paradiso, evocato nella figura all'estrema destra, al più trito repertorio dell'iconografia di regime, compreso un improbabile duce nudo a cavallo.

Alcuni disegni dell'archivio Fagnoni di recente pubblicati (Ferneti 2010, pp. 53, 55), consentono anche di chiarire, almeno in parte, l'iter compositivo. In una prima fase, a leggere le didascalie dei fogli, i due rilievi dovevano rappresentare rispettivamente le "opere di guerra" e le "opere di pace", dove le prime avevano come soggetto una carica di figure paludate all'antica con labari e bandiere, guidate da un cavaliere con la spada sguainata e da una slanciata Fama in volo e da una sorta di angelo sterminatore. Di questa prima idea, che pareva calcata da una danza macabra

medievale, è poi sopravvissuto solo il cavaliere e una delle figure femminili 'volanti', entrambi però inseriti in un contesto molto più statico, dove l'impeto guerriero era stemperato nei due episodi principali: la lotta del condottiero contro il grande drago alato da una parte, e dall'altra il "mostruoso serpente" che avvolge con le sue spire una figura femminile dai lunghi capelli (quindi non il fascismo come pure è stato scritto) con in mano un ramoscello d'ulivo e nell'altra una fiaccola e un fascio littorio, identificabile piuttosto come l'Italia Fascista aggredita dall'Idra delle sanzioni. Il bozzetto definitivo dell'altorilievo (Sirigatti 1997, p. 270), pressoché identico alla redazione finale, mostra, com'è ovvio, una maggiore morbidezza nei trapassi chiaroscurali, in parte avviliti da una trasposizione fin troppo meccanica da parte degli scalpellini incaricati.

Vista la particolare tematica e quanto questa poteva evocare, non è un caso che il rilievo sia stato per molto tempo 'dimenticato' dalla storiografia specializzata in quanto solo in minima parte 'emendato' (nel volto del duce opportunamente scalpellato) e pochissimo riprodotto, mentre maggiore enfasi sarà data al rilievo gemello, realizzato diversi anni più tardi e di certo più 'politicamente corretto'.

bibliografia

Il primo bassorilievo della nuova Università, "Il Piccolo", 2 marzo 1943; F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949, p. 464; A. Nocentini, *Mario Moschi scultore*, Firenze, Associazione "pro lastra", 1975, pp. 121-122; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 263-265; C. Sirigatti, *I due bassorilievi di Moschi*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 270-272; A. M. Vinci, *Storia dell'Università di Trieste. Mito, progetti, realtà*, Trieste, Lint, 1997, pp. 333, 341; M. De Sabbata, *Università*, in *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste Mgs Press, 2005, pp. 228-229; M. De Sabbata, *Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra di Pordenone, spazio espositivo di Corso Garibaldi 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 47-48; C. Sirigatti, *Mario Moschi: l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa, Masso delle Fate, 2005, pp. 53-54; M. Vidulli Torlo, *Trieste i luoghi e la storia*, Trieste, Bruno Fachin Editore, 2010, p. 163; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 51-57

Massimo De Grassi



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)

La glorificazione del lavoro e della cultura

pietra d'Istria, cm 400x1355 ca.

Edificio Centrale, facciata



61.1

Mario Moschi, **Opere di pace**

1940 ca., Firenze, Archivio di Stato



61.2

Mario Moschi, **Opere di pace**

1940 ca., Firenze, Archivio di Stato

Come è già stato sottolineato dalla storiografia, l'iter costruttivo di questo secondo pannello sarà interrotto dagli eventi bellici e concluso soltanto alla fine degli anni cinquanta, tra il '56 e il '58, senza che peraltro venisse dato grande rilievo alla conclusione dei lavori, evidentemente considerati un retaggio del passato. Del resto si trattava di un aggiornamento soltanto relativo del progetto iniziale: il tema originariamente previsto doveva infatti illustrare

La glorificazione del lavoro e delle opere del regime, dovendo ovviamente scomparire ogni riferimento diretto al fascismo, non restava che adeguare il tutto alla contingenza inserendo anche rimandi diretti alla costruzione dell'ateneo che non erano stati previsti nei quattro schizzi sopravvissuti. Moschi, com'è noto, inserirà nella composizione numerosi ritratti: dal proprio, di profilo nello scalpellino al lavoro sotto le ali di Pegaso alla destra della composizione, a quello dell'allora rettore Ambrosino, paludato da senatore romano con una pergamena in mano, per finire nei due progettisti del complesso, Fagnoni e Nordio, vestiti anch'essi all'antica e intenti a sorvegliare i lavori di costruzione dell'Ateneo, di cui poco sopra si scorge la facciata di uno degli avancorpi. Per il resto il tono della composizione non differiva di molto dal tono delle opere di regime, anche se l'enfasi propagandistica del rilievo gemello appare decisamente stemperata. La storia compositiva dell'opera era stata inevitabilmente più lunga e l'artista aveva previsto diverse soluzioni per un pannello che inizialmente doveva rappresentare "le opere di pace". Rispetto all'unico foglio che illustra le "opere di guerra", le soluzioni pensate per il pannello gemello paiono frammentarsi in una serie di episodi poco legati tra loro che riprendono ora l'attività cantieristica, vitale per Trieste, ora il lavoro nei campi, ora le attività universitarie. La soluzione alla fine adottata riprende e riassume tutti questi temi: partendo da sinistra si nota un'allusione al lavoro agricolo, si passa quindi alla costruzione della nuova Università e al toccante brano dell'incontro tra due donne, a sua volta seguito dalla stretta di mano che si scambiano due uomini, vegliati dal rettore e, più sopra, dal volo di Mercurio, genio del Commercio, e da una sorta di improvvisato genio del Lavoro, con mazzuolo e tenaglia in mano. Chiude la composizione a sinistra il citato scultore al lavoro, un gruppo di nudi che cercano di domare il cavallo alato Pegaso e un discobolo, inevitabilmente calcato dalla celebre scultura di Mirone e due lottatori in secondo piano.

In uno dei citati disegni (Ferneti 2010, p. 57) si nota nella figura di un calciatore, anche una sorta di autocitazione di quella che era stata la creazione più celebre dello scultore, un calciatore in corsa con la palla al piede, perfettamente calata nel contesto culturale del regime.

bibliografia

A. Nocentini, *Mario Moschi scultore*, Firenze, Associazione "pro lastra", 1975, pp. 121-122; F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949, p. 464; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 263-265; C. Sirigatti, *I due bassorilievi di Moschi*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 270-272; M. De Sabbata, *Università, in Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste Mgs Press, 2005, pp. 228-229; M. De Sabbata, *Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra di Pordenone, spazio espositivo di Corso Garibaldi 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 47-48; C. Sirigatti, *Mario Moschi: l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa, Masso delle Fate, 2005, pp. 53-54; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 51-57

Massimo De Grassi

62



Giuseppe Negrinis (Muggia 1930-1987)

Crocifisso

bronzo e legno, cm 48x35x5,5

inv. 249

firmato in basso a sinistra: "G. Negrinis 954"

sul verso della tavola in legno "Giuseppe Negrinis/ Muggia 1954/
«Crocifisso»"

talloncino dell'XI Biennale d'Arte Triveneta di Padova 24 settembre
– 30 ottobre 1955

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

La presenza di quest'opera nelle collezioni dell'Università degli Studi di Trieste si deve probabilmente alla lungimiranza del professor Pio Montesi, direttore del dipartimento di Ingegneria Civile dal 1957 al 1975, che con la collaborazione di Antonio Guacci, si è più volte speso per incrementare le collezioni artistiche dell'istituzione da lui diretta, concentrandosi soprattutto sugli artisti cittadini. Il *Crocifisso* appartiene alla prima fase della produzione di Negrinis, che a queste date comincia progressivamente ad affrancarsi dalla lezione mascheriniana per raggiungere quella cifra stilistica più meditata e personale che lo porterà alla ribalta internazionale verso la fine del decennio. Sin dalle proposte iconografiche e specie nella scelta di sostituire la croce con un motivo a racemi stilizzati, si evidenzia la matrice neoromanica di questa realizzazione, in buona parte legata ai rilievi del portale della chiesa veronese di San Zeno. Una formula che trova un contraltare in un altro esemplare di piccolo *Crocifisso* montato su di una tavola rustica, questa volta non datato ma presente (e riprodotto in catalogo) alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra allestita alla Stazione marittima di Trieste nel luglio 1956, che pare una meditata variazione sullo stesso tema. "Le opere dell'arte negra, le testimonianze dell'espressività primitiva giocano sull'ispirazione di Negrinis il ruolo di suggeritori per la realizzazione di molteplici varianti, dentro una sintesi di volta in volta sempre diversa" (E. Santese, *Giuseppe Negrinis*, in *Giuseppe Negrinis 1930-1987*, catalogo della mostra di Muggia, Museo d'arte moderna "Ugo Carà" 7 dicembre 2007 – 12 gennaio 2008, a cura di B. Negrinis Cociani, Trieste, Stella Grafica Edizioni, 2007, p. 17).

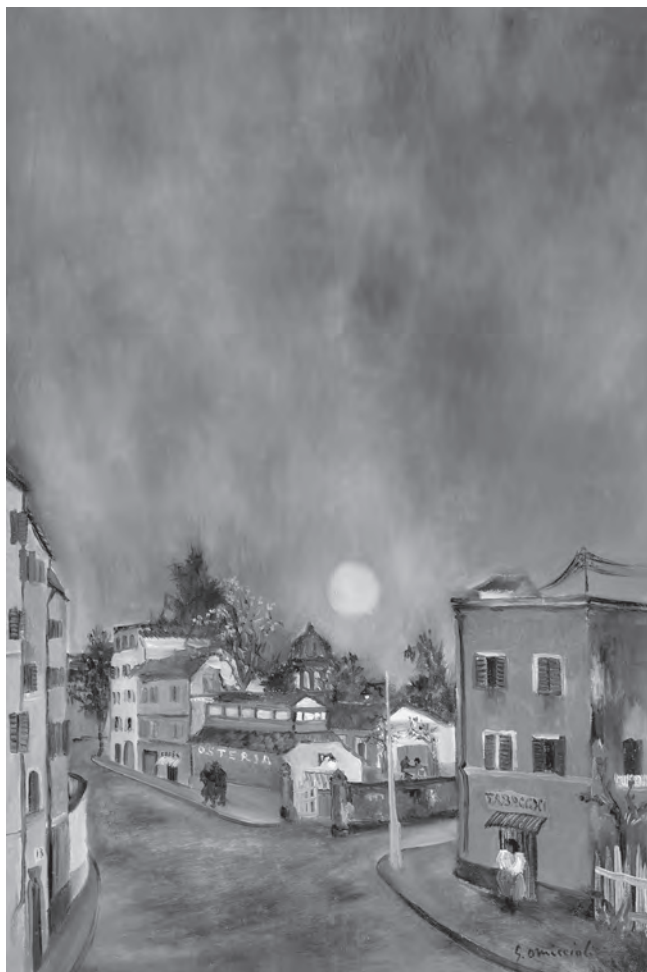
esposizioni

Padova, *XI Biennale d'Arte Triveneta*, 1955

bibliografia

11a mostra biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 1-31 ottobre 1955, Padova, Ufficio stampa B.A.T., 1955, p. 51

Massimo De Grassi



Giovanni Omiccioli (Roma 1901-1975)

Periferia a Ponte Milvio

olio su tela, cm 80x52,5

firmato in basso a destra "G. Omiccioli", datato sul retro "1953"

inv. Fisica Teorica 1019

Edificio Centrale, Rettorato

Nella presentazione dei pittori che espongono nell'ala destra della mostra universitaria del 1953, Decio Gioseffi si sofferma sulla "pirotecnica e incandescente cromia" della *Periferia di Ponte Milvio* di Omiccioli ricordando tuttavia come, anche a Trieste, l'artista avesse presentato "opere più riuscite". Gioseffi allude, in particolare, ad alcuni "orti con steccati" ("Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953), riconducibili alla celebre serie inaugurata dall'artista agli inizi degli anni Quaranta. Ha forse significato, in questo senso, indugiare sulla fortuna di cui Omiccioli ha goduto negli anni dell'immediato dopoguerra nel capoluogo giuliano. Una menzione merita, senza dubbio, la mostra degli artisti romani realizzata presso la Galleria del Circolo della Cultura e delle Arti, in via San Carlo 2, mostra in cui Omiccioli ha presentato una *Periferia* in Piemonte, esposizione che lo stesso Gioseffi ha recensito ne "Il Giornale di Trieste" (11 aprile 1952); va inoltre registrato, a testimonianza di un gusto che in quegli anni, a Trieste, doveva essere diffuso, l'ingresso nella collezione della Cassa di Risparmio di Trieste di un'altra opera di

Omiccioli, e proprio della serie degli Orti cui corre il riferimento dello stesso Gioseffi. Particolare il percorso artistico di Omiccioli, che ha cominciato a dipingere solo alla metà degli anni Trenta su sollecitazione degli artisti che, in via Margutta, avevano contatti assidui col padre di Giovanni, Abilio, che lì aveva la propria bottega di imballatore. Ad Omiccioli, artista che a lungo ha goduto di scarso spazio nelle principali mostre italiane, sono stati dedicati approfonditi studi monografici (si veda almeno il corposo testo curato da Nicola Ciarletta, Bologna 1975) e grandi antologiche solo tra anni Settanta ed Ottanta. Artista formatosi nel clima della Scuola romana, con una costanza da artigiano Omiccioli ha sempre rifiutato di adattarsi ai canoni formali più in voga; il lirismo, la poesia del colore delle sue opere non sono mai stati soffocati dall'ansia di aggiornamento stilistico. Un artista, insomma, per cui vale poco indicare i riferimenti visivi (si è parlato di Vlaminck, Utrillo o Dufy, per esempio); un artista che, come ha scritto Leonardo Sinisgalli, "è rimasto ingenuo, non ha industrializzato il suo procedimento". "Incandescente cromia", ha scritto Gioseffi; "fauvismo agreste", ha suggerito Marcello Venturoli. "Fuochi di gioia", ha aggiunto Fortunato Bellonzi nel catalogo monografico di Omiccioli a cura di Glauco Pellegrini (Roma 1977; nel catalogo, nonostante non si faccia riferimento esplicito alla *Periferia a Ponte Milvio*, i curatori, fermandosi sui privati e gli enti pubblici presso cui sono conservate opere dell'artista, chiamano in causa l'Università di Trieste); "fuochi" che danno materia e colore alla "amara felicità dei poveri", che riscattano quanto "nella esistenza è di disordine", di miseria, portandolo al rango di "allegra fantasmagoria".

Nulla rimane, nell'opera dell'artista, della retorica degli artisti del realismo socialista. La denuncia della condizione dei diseredati e dei miserabili è in Omiccioli un'operazione di comunione umana, una "elezione affettiva", scrive ancora Bellonzi; tale opzione è tenuta viva dall'artista soprattutto nel secondo dopoguerra quando, per dirla con le parole di Giorgio Bassani (suo un saggio datato 1952) l'artista si era risolto "di aprir l'orto concluso" nel quale, alla ricerca di un'autonomia morale, si era rifugiato nei primi anni Quaranta, ed aveva principiato ad "ascoltare il mondo", a vagare fuori Roma, extra moenia. Entrano allora, nelle sue tele, le prime baracche, i sobborghi urbani e, più in là, documenti catturati in un lungo viaggio in Italia che ha compreso il vercellese, le periferie di Milano, la Calabria con i suoi contadini, Scilla con i suoi pescatori e, infine, Ustica e Marzocca, terra d'origine del padre dell'artista.

La Roma della *Periferia di Ponte Milvio* conservata presso il Rettorato (Rettorato cui, come attesta un buono di carico dell'inizio degli anni Settanta, l'opera è giunta dalla precedente sistemazione presso il Centro di Fisica Teorica di Miramare) entra appieno in questa tradizione. Se non fosse per la cupola che, significativamente, fa capolino alle spalle dell'osteria di cui, al centro, si legge l'insegna, scompare dalla tela la Roma classica, la Roma così carica di storia dell'architettura, la Roma prepotentemente protagonista della pittura di Francesco Trombadori. Tale elusione aveva, per Omiccioli, anche il significato di un rifiuto permanente della grandiosità dell'impianto urbanistico fascista che, a Roma, attraverso piani regolatori scellerati – purtroppo, anche se in parte, ripresi nella prima età repubblicana, come ha denunciato soprattutto Antonio Cederna sulle colonne de "Il Mondo" –, era costato lo sfollamento, la cacciata in periferia di molti residenti, la moltiplicazione di piccole tragedie umane. Un

ultima suggestione: la Roma dei sobborghi, delle taverne riempite – fino a notte fonda – da pittori, scrittori e registi, è quella evocata nel celebre volume *Osteria dei pittori* di Ugo Pirro (Sellerio editore). Omiccioli, che fu anche scrittore, in alcune pagine della sua prosa inedita *Memorie di un imballatore* (uno stralcio è riportato a pagina 18 del volume – citato più sopra – curato da Pellegrini) rievoca con gusto proprio le atmosfere della trattoria “dai Fratelli Menghi”.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, “Umana”, II, 1953, 12, pp. 10, 17; L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, “Gazzetta del Popolo”, Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, “Il Popolo Nuovo”, Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, “Il Secolo XIX”, Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, “Messaggero Veneto”, Udine, 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, “Il Mattino”, Napoli, 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, “Il Giornale di Trieste”, 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 90; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 160-161; M. Pinzani, *Giovanni Omiccioli*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 52-53; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)

Paesaggio

olio su compensato, cm 88x73,4

firmato in basso a destra “Orlando”

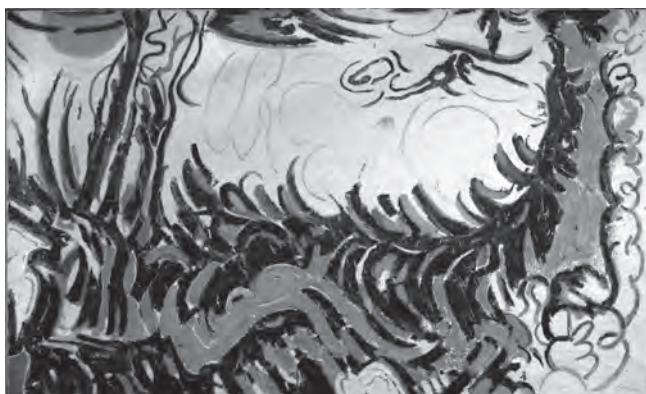
Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione

Non è noto come la tela sia giunta nelle collezioni dell'ateneo, forse per una donazione dello stesso artista, molto attivo anche come segretario del sindacato degli artisti triestini. Il dipinto è databile intorno tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo, quando Orlando si accosta alla pittura di matrice neocubista: nel caso dell'opera in esame l'artista sembra ripercorre a ritroso le tappe dell'evoluzione della pittura cubista fino a rifarsi ai modelli di paesaggio elaborati da Braque e Picasso tra il 1908 e il 1909; modelli che spesso vengono rivisti in chiave di accentuato colorismo. Nella sua lunga carriera, oltre ad allestire diverse personali a Trieste, ha esposto alla Biennale di Venezia del 1942 e a diverse Quadriennali romane del dopoguerra, ha inoltre partecipato a numerose altre esposizioni in Italia e all'estero. Si è dedicato anche all'arte sacra, soprattutto come organizzatore.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)

Spring

olio su tela, cm 90x150

firmato e datato in basso a destra "Orlando 1973"

Inv. 549 Fisica Teorica

Centro Internazionale di Fisica Teorica

L'arrivo di quest'opera nelle collezioni dell'Ateneo triestino rientra nella politica di acquisizioni di opere d'arte portata avanti all'indomani della costruzione del nuovo centro di fisica teorica a Miramare. Rispetto al *Paesaggio* del Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione, *Spring* appartiene all'ultima fase del percorso artistico di Orlando che, ormai ultrasettantenne, si orienta su di una pittura di matrice quasi astratta, rinvigorita come nel caso dell'opera in esame, da un accentuato viraggio cromatico.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Carlo Ostrogovich (Veglia 1884 – Milano 1962)

Inverno

olio su masonite, cm 69,4x58

firmato in basso a destra "C Ostrogovich"

inv. nr. 1014

Centro di Fisica Teorica

L'*Inverno* della collezione dell'Ateneo triestino va accostato a un altro dipinto di Carlo Ostrogovich conservato nella stessa città: *Autunno* della collezione della Cassa di Risparmio di Trieste (cfr. Matteo Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, p. 208). Si tratta in entrambi i casi di suggestivi brani paesistici che risentono delle atmosfere brumose della Lombardia che hanno incupito la tavolozza di Ostrogovich. Il pittore ha abbandonato la luminosità e i chiassosi accostamenti di colore del periodo fiamano ed è giunto ad una tecnica vibrante dove la pittura viene stesa energicamente con pennellate pastose e spatolate. Scriveva Arturo Marpicati nel 1926: "La sua pennellata è di impeto: focosa, larga, sempre calda. Egli afferra l'anima del paesaggio e la vita delle cose che nel paesaggio si disegna" (Arturo Marpicati, "Augustea", 16 ottobre 1926). Un entusiasta Silvio Benco aveva recensito la mostra di Ostrogovich presso la Galleria Trieste del 1939 accostandolo alla scuola lombarda ottocentesca, da Fontanesi a Gola: "Fin dalle prime esposizioni sue, di una quindicina d'anni addietro o giù di lì, si vedeva in lui una felice disposizione a rendere lo spirito del paesaggio con immediatezza impressionista e a cercarvi soprattutto l'interpretazione dei momenti atmosferici annuvolati e nebbiosi. Il soggiorno milanese non ha fatto che rafforzare in lui questa tendenza, accostandolo direttamente a quella, che fu pure una delle più belle scuole italiane dell'Ottocento, iniziata

dal Fontanesi, ma svoltasi con accento lombardo nel gruppo dei Carozzi, dei Mariani, dei Belloni, e successivamente dei Gola, che ne fu il pittore più forte. Potremmo chiamarla la scuola umida: poiché l'umidità delle atmosfere, la drammaticità particolare che ne acquistano gli impasti del colore, sono il suo elemento e il suo regno» ("Il Piccolo", 9 settembre 1939).

Una mostra tenutasi a cavallo tra il 2002 e 2003 a Fiume ha finalmente rivalutato la figura di Carlo Ostrogovich (*Carlo Ostrogovich, 1884-1962: slikar Kvarnera*, Rijeka 2002). È stato messo in luce il percorso artistico del pittore, nato a Veglia ma ben presto trapiantato a Fiume dove avviene la sua formazione pittorica da autodidatta e dove si svolge la sua prima attività espositiva, non sempre accompagnata dall'attenzione della critica. Le sue esperienze biografiche si incrociano con le pesanti vicende politiche che riguardano le sue terre tra le due guerre. Il 18 giugno 1931 partì alla volta dell'Italia, sostando, in un primo momento a Trieste, e legandosi successivamente a Milano, dove si stabilì definitivamente.

bibliografia

inedito

Amanda Russo

67



Enrico Paulucci (Genova 1901 – Torino 1999)

Porto Verde

olio su tela, cm 100x120

firmato e datato in basso a destra "Paulucci 53)

Edificio Centrale, Rettorato

In occasione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea di Trieste del '53 è giunto nelle collezioni dell'Ateneo anche *Porto Verde* di Enrico Paulucci, un quadro di forte impatto visivo che si impone per le grandi dimensioni. È una tematica ricorrente, oggetto di riflessione dell'artista

durante tutto l'arco degli anni Cinquanta, a partire dal 1951 con la mostra presso la Galleria La Bussola a Torino. La fitta gabbia delle alberature delle barche forma un elegante arabesco. Paulucci è alla ricerca di una composizione più solida e sintetica, memore di quello che è stato uno snodo significativo della sua formazione, Paul Cézanne oltre che del generazionale passaggio per la pittura di Picasso. L'intelaiatura grafica è immersa in un vivace colorismo, un'esplosione di tinte squillanti e chiassose che lo contraddistinguono, retaggio dei numerosi soggiorni parigini fin da giovanissimo. Si ricordano i suoi trascorsi nel Gruppo dei Sei di Torino che alla fine degli anni Venti, in pieno clima novecentista, sotto l'insegna dell'Olympia di Manet, reclamava libertà d'espressione e apertura alle correnti europee. Anche dopo lo smembramento del gruppo, Paulucci ha proseguito incessante il suo cammino e negli anni Cinquanta è approdato ad un linguaggio singolare dove si intrecciano la scomposizione cubista e la ricchezza cromatica dei Fauves ritornati in auge dopo la Retrospectiva della Biennale veneziana del 1950. È questo il caso del dipinto dell'università costruito secondo "schemi" da pittura europea internazionale che hanno fatto irruzione in Italia con la Biennale del 1948.

Come ha lucidamente osservato Carlo Giulio Argan nella monografia dedicata all'artista, davanti alle difficili congiunture storiche, Paulucci non cerca i segni dell'angoscia esistenziale degli Espressionisti o del dramma di un Picasso ma prosegue il discorso di felicità iniziato da Matisse, Dufy e di Mirò. Una spensieratezza che non è superficialità o essere avulsi dal mondo circostante ma è una presa di distanza da interferenze ideologiche e una scelta coraggiosa di esprimere sempre e comunque il suo ottimismo e la sua capacità di meravigliarsi davanti alla bellezza della natura e del mondo che ci circonda (Giulio Carlo Argan, Paulucci, Torino, La Bussola, 1963, p. 114).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Il gruppo "di centro"*, "Il Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 18; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 107; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 160-161; M. Pinzani,

Enrico Paulucci, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 54-55; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Amanda Russo

68



John Payne (1607 ca. -Londra 1648 ca.)

The Sovereign of the Seas

incisione acquerellata, mm 673 x 927

in basso a destra "sculptore I. Payne"

Dipartimento di Ingegneria e Architettura

John Payne incisore inglese (1607 circa-Londra 1648 circa) allievo di William e Simon de Passe, attivo a Londra nella prima metà del XVII secolo sotto la protezione di Carlo I, fu autore di numerose illustrazioni librarie, e incisioni di paesaggi, animali e nature morte, oltre che di ritratti (G. K. Nagler, ad vocem *Payne John*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1841, vol. XI, pp. 35-36; *Payne John*, ad vocem *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig 1932, vol. XXVI, p. 326; S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam 1970, p. 324; H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg 2002, pp. 39-46, e nota 154). Ebbe una vita piuttosto dissoluta e morì in giovane età, come si legge nell'epitaffio del medagliista Thomas Rawlins pubblicato nel 1648. Non si sa molto della sua carriera, se non ciò che si può dedurre dalle sue opere datate tra 1620 e il 1639. All'interno della sua ampia e molteplice produzione dedicata prevalentemente alla ritrattistica, il suo capolavoro è rappresentato sicuramente dall'incisione di grandi dimensioni e realizzata su due matrici, priva di data, raffigurante la nave più grande e sontuosa della flotta inglese, *La Sovrana dei mari* – costruzione eccellente che non ha pari al mondo – varata nel 1637 nell'arsenale di Woolwich, voluta da Carlo I Stuart e commissionata al progettista Phineas Pett e al costruttore, il figlio Peter Pett (G. Callender, *The portrait of Peter Pett and the Sovereign of the Seas*, Newport, Isle of Wight, Yelf Brothers, Ltd., 1930). Si tratta di un'interessante e

preziosa raffigurazione del maestoso vascello, rimasto insuperato per bellezza e per la cura dei dettagli e delle decorazioni intagliate, costate ben 7.000 sterline. Gli emblemi e i simboli presenti negli ornamenti della nave sono descritti con grande cura del dettaglio da Thomas Heywood in una pubblicazione coeva intitolata *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, pamphlet stampato a Londra nel 1638 (nella prima edizione del volumetto, uscita nel 1637, non si faceva riferimento alcuno alla stampa), dove l'autore ricorda l'esistenza di una riproduzione incisa dell'imponente imbarcazione, realizzata da John Paine, che confermerebbe la definizione di una cronologia per il foglio molto vicina alla sua costruzione. La nave infatti, costata più di 65.000 sterline, con una stazza di 1637 tonnellate, lunga 254 piedi e pesantemente armata con 144 cannoni in bronzo, e destinata a partecipare alle battaglie contro la marina olandese e alla guerra di secessione inglese tra 1689 e 1697, andò distrutta proprio in quell'occasione a causa di un incendio fortuito.

Il vascello è raffigurato lateralmente, e campeggia al centro della composizione occupando ma maggior parte dello spazio a disposizione. È completamente attrezzato, brulicante di marinai sul ponte superiore e con le vele spiegate per affrontare, maestosa, il vento e il mare tempestoso. Lo stendardo reale sull'albero maestro così come la bandiera di poppa con lo stemma del sovrano dimostrano chiaramente che si tratta di una nave da guerra della monarchia inglese. Ulteriori due stendardi, posizionati sulla cime degli altri due alberi, rappresentano la corona inglese e quella scozzese. A prua è raffigurato il re anglosassone Edgard a cavallo che sottomette i re di sette province assieme alla Union Jack, che rappresenta la combinazione tra la croce di Sant'Andrea e di San Giorgio. Tra le onde tempestose si possono scorgere anche una piccola imbarcazione con tre marinai a bordo e un enorme pesce, mentre la terraferma è segnata solo da un promontorio roccioso sul quale si staglia un castello.

Nella nave numerose sono le frasi celebrative e benauguranti, come "qui mare qui fluctus, ventos, navesque guberna, sospitet hanc arcem, Carole Magne (Possa chi governa i flutti, i venti e le navi proteggere questo vascello, oh Carlo il Grande), o "Soli Deo gloriam" (solo a Dio la gloria), e i riferimenti ai sovrani con le sigle CR (Charles I) e HM (Regina Henrietta Maria).

Nei cartigli celebrativi presenti in alto a destra e a sinistra, incorniciati da animali marini, si leggono due lunghi panegirici del sovrano Carlo I, della sua monarchia e della grandiosa iniziativa della costruzione della "regina dei mari".

Le iscrizioni realizzate nei margini superiore e inferiore della stampa offrono delle utili indicazioni per l'identificazione della raffigurazione. In alto "THE TRVE PORTRAITVRE OF HIS MAT^{IES} ROYALL SHIP THE SOVERAIGNE OF THE SEAS BUILT IN THE YEARE 1637. Capt.ⁿ Phinees Pett being superuisor, and Peter Pett his sonne M.^r Builder"; in basso "PRAEGRANDIS ILLV^S ATO: CELEBERR.^{AE} NAVIS SVB AVSPICIS CAROLI MAGN: BRIT: FRA: ET HIB: REGIS AN.^o 1637 EXTRVCTAE DELINEATIO EXPRESSISSIMA. ARCHINAVPEGO PETRO PETT jum: sculptore I. Payne. Cum privilegio ad imprimendum solum", una sorta di copyright concesso per la diffusione della immagine della nave reale, che però fu decisamente poco efficace, come dimostrano le altre rappresentazioni seicentesche del vascello espressione dell'orgoglio di appartenere alla bandiera della flotta nazionale. La nave, gioiello della flotta inglese, è infatti stata riprodotta molte volte lungo tutto il corso del secolo e, tra le incisioni più

significative, si ricordano quella in controparte realizzata nel 1653 da Thomas Jenner, quella del 1656 incisa da Thomas Wanner e per finire quella che Vincenzo Coronelli pubblica nell'*Atlante Veneto* nel 1690 (cfr. A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998, cat. 58, p. 117). Un esemplare di questa stampa si conserva al Gabinetto di Disegni e Stampe del British Museum (inv. 1854, 0614.252), e altri al National Maritime Museum e al Science Museum di Londra.

bibliografia

T. Heywood, *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, London, I. Okes, 1638; G. K. Nagler, ad vocem *Payne John*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Schwarzenberg & Schumann, 1841, XI, pp. 35-36, n. 28; A. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge University Press, 1952, vol. III, 28.53; S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam, Kingsmead Repr., 1970, p. 324; A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998, cat. 58; H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg, Convent, 2002, pp. 39-46

Claudia Crosera

69



Nino Perizi (Trieste, 1917 – Trieste, 1994)

Omaggio a Garcia Lorca

olio su tela, cm 116x227

firmato e datato in basso a sinistra "Nino Perizi 53"

inv. B625

Edificio Centrale, Rettorato.

Il dipinto *Omaggio a Garcia Lorca* fu presentato alla Biennale Triveneta di Padova e poi premiato, nella sezione riservata agli artisti giuliani, alla Mostra Nazionale dell'Università con la seguente motivazione della giuria: «È stato prescelto, fra i quadri esposti dai pittori originari della Venezia Giulia, dagli espositori delle altre regioni d'Italia». Venne successivamente acquisito dall'ateneo triestino, scegliendolo fra le opere presentate appunto

alla mostra del 1953. Il dipinto è una sagace commistione dell'iniziale "realismo", risalente ai primi anni Quaranta, e le sperimentazioni cubiste. Decio Gioseffi, che si occupò della mostra in veste di segretario, nel "Giornale di Trieste" tentò di inquadrare le diverse opere classificandole in tre categorie: i tradizionalisti, gli astrattisti e un gruppo più eterogeneo, espressionista in senso lato («ogni forma d'espressione che parta dal dato naturale, forzandolo in modo da accentuarne, di volta in volta, gli elementi che l'artista ha giudicato più significativi»). In questa categoria fu inserito il dipinto di Perizi: «d'impianto largamente scenografico [Perizi] organizza in un solido ordine architettonico i temi umani della notte, del bivacco, del guado con una disposizione sentimentale che non è fuori luogo chiamare epica» (cit. in 1953: *L'Italia era già qui*, cit. p. 71 e p. 155).

Nino Perizi dimostrò sempre un'astuta capacità eclettica. Fu un attento osservatore dell'arte di Renato Birolli e delle sperimentazioni di "Corrente" e "Fronte nuovo delle arti". Nelle opere che vanno dal 1945 e in quelle dei primi anni Cinquanta derivò il colore e i contorni marcati da Guttuso e dalla pittura Fauve e dal Primitivismo l'aspetto semplificato delle forme. Nel 1954 si avvicinò prevalentemente al cubismo di Picasso, soprattutto alla sua geometrizzazione grafica: «È stato l'alfiere del movimento per la pittura moderna a Trieste. Tende ad una compenetrazione dei temi umani figurativi ed una ritmica lineare "festionata" di lontana origine cubista» (D. Gioseffi – da una nota datata 1953 – in *L'Italia era già qui*, cit. p. 146). Progressivamente Perizi essenzializzò l'ossatura dell'immagine, la superficie pittorica venne così suddivisa in zone piatte sulle quali insisteva l'incrocio di linee ortogonali, diagonali e curve. *Omaggio a Garcia Lorca* è una sintesi personale di queste esperienze formali e il dipinto che traspare in filigrana è *Pesca notturna ad Antibes* di Pablo Picasso (1939).

esposizioni

Padova, *10 biennale d'arte triveneta*, 1953; Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, 1981; Trieste, *Nino Perizi opere 1935-1993*, 1996; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

10 biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre – 31 ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953, p. 36; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *L'esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il Punto nelle lettere e nelle arti", dicembre 1953, p. 54; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953; R. Da Nova, *Nino Perizi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 148-149; Nino Perizi opere 1935-1993, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 29 giugno – 22 settembre 1996, a cura di M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone, Edizioni della laguna, 1996, n. 22; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste,

Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 266-267; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 71; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 141; M. Pinzani, *Nino Perizi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 22-23; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Maurizio Lorber

70



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

San Marco

pastello su carta, cm 62x92,
firmato in basso a destra "Perizi"
inv. 1206

Edificio Centrale, Dipartimento Relazioni esterne e internazionali

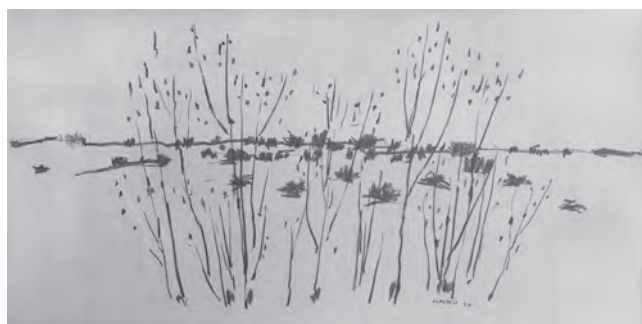
Prossimo all'astrattismo senza varcarne la soglia: questa la cifra stilistica di Perizi fra il 1954 e il 1957, anni nei quali è possibile situare cronologicamente il pastello che rappresenta la basilica di San Marco a Venezia. In questo periodo Perizi, insofferente delle precedenti soluzioni formali, sembra alla ricerca di nuove formule espressive sulla scia delle realizzazioni di Giuseppe Santomaso e Renato Birilli.

bibliografia

inedito

Maurizio Lorber

71



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Paesaggio

pastello su carta, cm 55x90
firmato in basso a destra "Perizi"
inv. 1205

Edificio Centrale, Economato

Nella sua ricerca stilistica posta sul crinale fra figurativo e informale, Perizi, nel 1957, elaborò numerosi pastelli, caratterizzati per un segno filiforme e nervoso, alle volte con esiti non privi di eleganza formale come si riscontra in questo paesaggio. Nella mostra del 1996 avrebbe potuto figurare accanto a un pastello dello stesso anno e con lo stesso titolo (Nino Perizi opere 1935-1993, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, 29 giugno – 22 settembre 1996, Trieste, Museo Revoltella, 1996, n. 44).

bibliografia

inedito

Maurizio Lorber



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

senza titolo

tempera su tela, cm 70x100

firmato in basso a destra "Perizi"

inv. 1206

Edificio Centrale, Rettorato

Nella seconda metà del secolo l'espressionismo astratto fu recepito in Italia da artisti quali Mafai, Afro, Fontana e Birolli. Perizi colse queste novità e se ne impadronì sul finire degli anni Cinquanta. La capacità di assimilare modi e maniere ha caratterizzato tutta la carriera artistica dell'artista triestino. I quadri della fine degli anni Sessanta sono ricalcati sulle calligrafiche pennellate – nero su bianco – di Franz Kline. Questo dipinto, recentemente donato all'Università degli Studi di Trieste, è databile fra il 1964 e il 1965. La dicitura presente sul cartellino incollato sul retro documenta poi la sua partecipazione a una mostra (Triennale dell'Adriatico, Cittanova Mare, agosto-settembre 1965, n. 624). È questa una tela autografa molto simile per tecnica e struttura formale a *Spazi* (1964), pubblicata nel catalogo della mostra Nino Perizi opere 1935-1993, (Civico Museo Revoltella, 29 giugno – 22 settembre 1996, Trieste, 1996, n. 55).

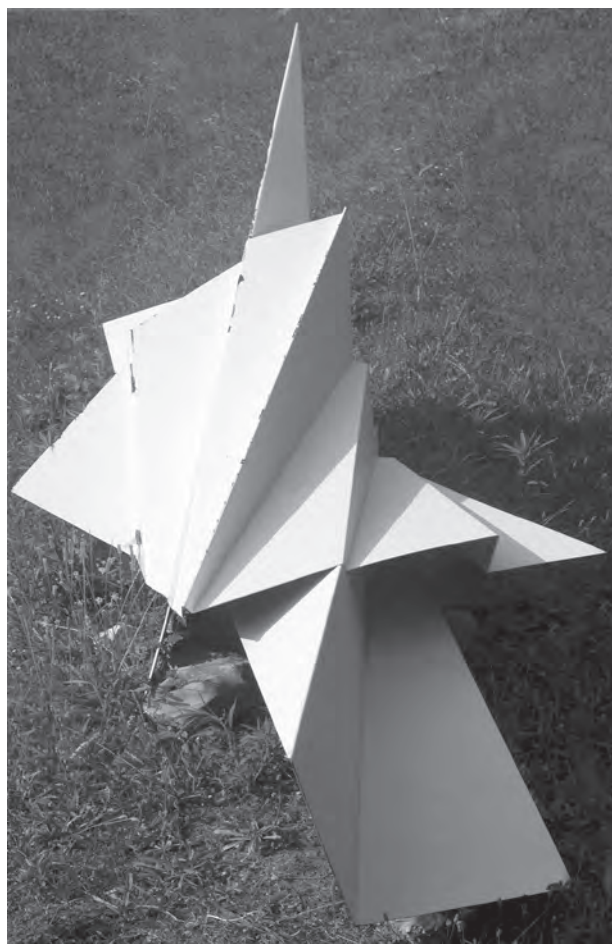
esposizioni

Cittanova Marche, *Triennale dell'Adriatico*, 1965

bibliografia

Triennale dell'Adriatico: grafica e scultura, catalogo della mostra di Cittanova Mare, Palazzo delle Esposizioni agosto-settembre 1965, Macerata, Il Foglio, 1965, n. 624

Maurizio Lorber



Nino Perizi (Trieste, 1917-1994)

Struttura bianca n. 1

acciaio verniciato, cm 94x115x304

1972

inv. 543

Centro Internazionale di Fisica Teorica



73.1

Lygia Clark, **Animale invertebrato**

1962, collezione privata

“Equilibrio dinamico dell’oggetto in opposizione al suo equilibrio statico”: così Carlo Milic definiva l’essenza di queste sculture che sembrano degli origami non figurativi. L’immagine che più efficacemente riassume il principio guida di queste composizioni in metallo è la fotografia che ritrae l’artista mentre protende verso il cielo una struttura aliforme da lui stesso creata (cfr. Mascherini Perizi Basaldella. 120 giorni di scultura a Trieste, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, maggio – settembre 1975, Trieste, Amministrazione Provinciale, 1975). Si tratta della sintesi del movimento espressa in un’immagine astratta, concetto al quale Costantin Brancusi aveva conferito forma, in maniera stupefacente, con Uccello nello spazio nel 1940. Un considerevole numero di realizzazioni di Perizi furono esposte al Bastione Fiorito del Castello di san Giusto, accanto alle opere di Mascherini e Basaldella (Mascherini Perizi Basaldella. 120 giorni...). Tali opere hanno un ulteriore illustre precedente: le sculture in metallo smaltato di Carlo Lorenzetti realizzate alla metà degli anni Sessanta. Inoltre non è improbabile che Perizi avesse visitato la trentunesima Biennale di Venezia del 1962 (Catalogo della XXXI Esposizione Biennale d’Arte Venezia, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962, p. 117, n. 93) e in quella occasione, nel padiglione centrale, avesse scoperto un’opera di Lygia Clark – Animale invertebrato – prototipo per questi suoi origami astratti.

bibliografia

inedito

Maurizio Lorber

74



Paola Pisani (Trieste 1978)

Ninfee #4

tecnica mista su carta, cm 100x70

2012

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche “Bruno de Finetti”

L’opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall’artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra l’ottobre del 2012 e il marzo successivo.

Ninfee #4 è il frammento di una composizione più ampia, a sua volta inserita in un progetto di decorazione ambientale nato nel 2009 all’interno del Parco di San Giovanni di Trieste. Nella loro apparente semplicità le *Ninfee* nascono proprio come proposta di interazione con la città, non una fuga romantica ma affermazione di un desiderio diffuso di produrre un’alternativa al degrado sempre più palpabile dell’ambiente urbano. Le *Ninfee* non vanno così lette come opere uniche e isolate ma come entità plurali, divisibili e modificabili, simili e allo stesso tempo diversissime. Il lavoro dell’autrice mira infatti a porre l’arte al centro del dibattito culturale triestino, evidenziando i diversi benefici che una maggiore possibilità espressiva può portare non solo in termini urbanistici, sociali e di produzione culturale.

L’ipotesi di partenza, come suggerisce il titolo stesso, era quella di rendere omaggio al genio di Claude Monet, in particolare ai lavori che troveranno spazio nelle due grandi sale allestite nei locali dell’Orangerie del parco parigino delle Tuileries. Si trattava di un invito alla meditazione e alla contemplazione, frutto di uno studiato e lucidissimo rapporto con la natura. Una studiata sintonia è anche alla base della ricerca di Paola Pisani, abituata a procedere per accumulo, stratificando sensazioni che si trasformano in ambienti, ora ricreati, come nelle sue installazioni, ora ‘suggeriti’, come nei video. Il suo personalissimo *pointillisme* è frutto di un equilibrio dell’animo cercato passaggio dopo passaggio, usando una tecnica a caduta che le permette di distanziarsi dal supporto e di pensarlo in termini ‘allargati’, anche di durata. Per la loro modularità le entità pittoriche che ne risultano sono pensate non solo in rapporto con la natura ma con una funzione sociale, come vere e proprie architetture di luce per illuminare la città. Queste cascate di colore sembrano potersi posare su tutte le superfici restituendole a una rinnovata dignità, naturale o artificiale che sia. Scrive l’autrice: «*Ninfee* rappresenta tutto l’inaspettato che può essere colto e rappresentato nell’attimo del respiro, l’estasi, la bellezza pura, la luce e il colore, l’anima intermittente, l’emozione effimera affermata nell’armonia delle dissonanze e nella morbidezza delle sfumature».

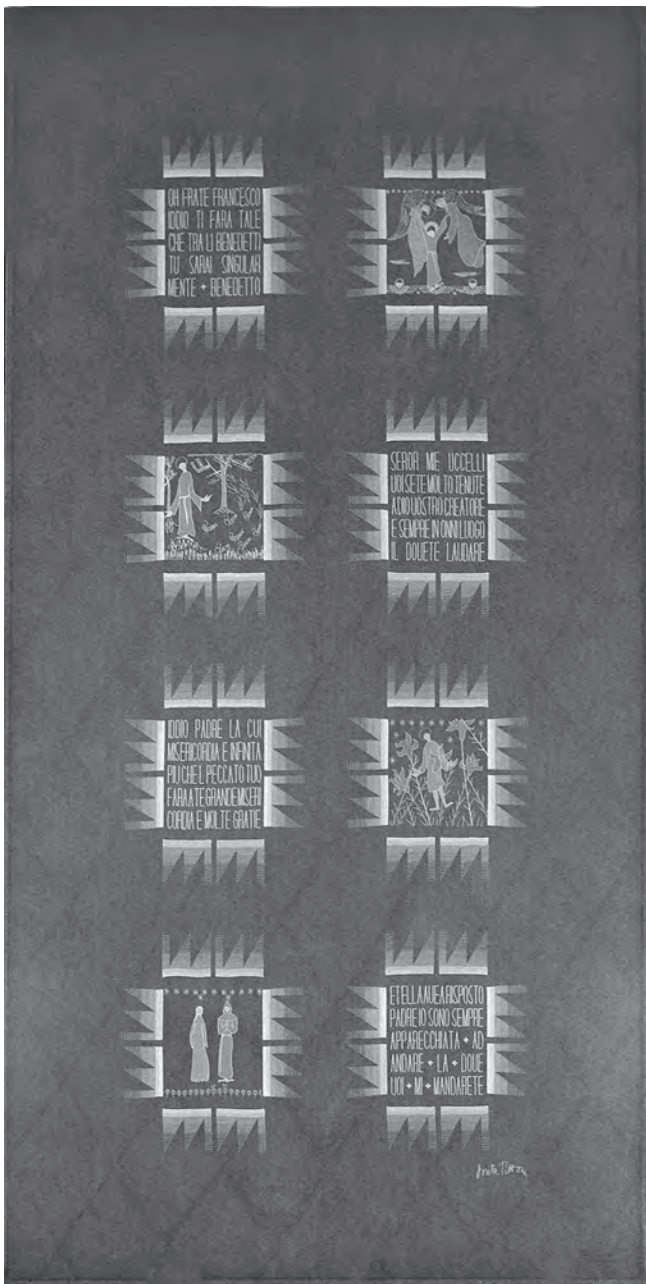
esposizioni

Trieste, *Ninfee*, 2012-13

bibliografia

M. De Grassi, *Ninfee*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 18 ottobre 2012 – 31 marzo 2013

Massimo De Grassi



Anita Pittoni (Trieste 1901-1982)

Li Fioretti di Sancto Francesco

pannello a velo, ricamo su tulle cm 550x300

firmato in basso a destra "Anita Pittoni"

1940

Inv. B 135

Edificio Centrale, Aula Magna

Il grande pannello, realizzato nel 1940 dal Laboratorio Artigiano Triestino su disegno di Anita Pittoni, venne esposto per la prima volta alla VII Triennale Internazionale d'Arte decorativa e fu il frutto del concorso indetto dall'Ente Triennale di Milano e dall'Enapi di Roma (il cui scopo era quello di indurre gli artisti a fornire disegni moderni d'arte applicata alle scuole e ai laboratori femminili di ricamo e merletto). Il concorso prevedeva che vi partecipassero 19 tende da esporre alle finestre dell'emiciclo

del Palazzo delle Arti. Il tema risultava libero, uniche direttive da seguire: misure e tecniche. Anita Pittoni decise di illustrare in 8 riquadri la vita di San Francesco. Il manufatto reca iscrizioni in volgare umbro accompagnate da raffigurazioni dal carattere primitivo. Il risultato fu ottimale tant'è che il lavoro si aggiudicò la medaglia d'oro per il disegno e una menzione d'onore per il suo contributo all'Enapi. Alla Pittoni si deve l'invenzione di una nuova interpretazione delle tecniche della maglia e dell'uncinetto, usate sino ad allora per realizzare principalmente pizzi e merletti. Furono da lei adoperate per realizzare sofisticati tessuti d'arredamento. Alla mostra degli artisti triestini alla Permanente di Milano la Pittoni presentò, oltre al grande pannello, anche vari oggetti di moda femminile quali costumi per la spiaggia, mantelli, un abito estivo di rete gialla, una giacca di canapa, un costume da sera in rame, borsette, bandoliere, bottoni, tappeti ed altri accessori. Ciò che colpì delle creazioni di Anita fu la constatazione che era un'artista capace di creare forme e ritmi tessendo filati come altri usavano parole e suoni. Le parti figurative sono accompagnate da scritte ricamate che riportano alcuni passi tratti dai Fioretti di San Francesco. Nel primo riquadro si legge una parte tratta dal Capitolo 9 in cui San Francesco, essendo con fra Lione in un luogo dove non avevano libri e breviario col quale recitare le preghiere del mattutino, i due si accordarono affinché Fra Lione ripettesse quanto San Francesco diceva. San Francesco iniziò così: "O Signore mio del cielo e della terra, io ho commesso contro a te tante iniquità e tanti peccati, che al tutto son degno d'esser da te maledetto". E frate Lione anziché rispondere come Francesco gli aveva indicato rispose con la frase ricamata sul pannello: "O frate Francesco, Iddio ti farà tale, che tra li benedetti tu sarai singolarmente benedetto". Accanto a questa frase si può ammirare il ricamo decorato in cui San Francesco viene elevato da due figure angeliche. La grande tenda presenta una decorazione "a scacchiera": alla parte scritta corrisponde una formella decorata e viceversa per quattro fasce orizzontali. Il ritmo delle due colonne è ulteriormente scandito dalla realizzazione, in senso verticale, di una sorta di rima incrociata (ABAB). La seconda formella illustra un passo tratto dal 16° Capitolo dei Fioretti in cui San Francesco, accogliendo gli inviti di Santa Chiara e San Silvestro di predicare a quante più genti possibili, iniziò a predicare anche agli uccelli. La terza formella scritta riprende nuovamente parte del Capitolo 9 caratterizzata dallo scambio di battute tra San Francesco e San Lione. Nella parte iconografica invece ritroviamo San Francesco circondato da fiori. Gli ultimi due riquadri, trattano un passo del 15° capitolo dei Fioretti. Quello illustrato a sinistra, si vede San Francesco in saio con di fronte Santa Chiara. La formella è impreziosita da un decoro, nella parte superiore, a motivo a stella, mentre nella parte inferiore, vi è un motivo decorativo floreale con degli uccellini. La parte scritta chiude invece il pannello decorativo nel quale sono riportate le parole di santa Chiara: "ed ella come figliuola di santa obbidienza avea risposto: "Padre, io sono sempre apparecchiata ad andare dovunque voi mi manderete". Acquisitato dall'Università degli Studi di Trieste nel 1951 è attualmente visibile nell'aula Magna della sede principale dell'Università.

esposizioni

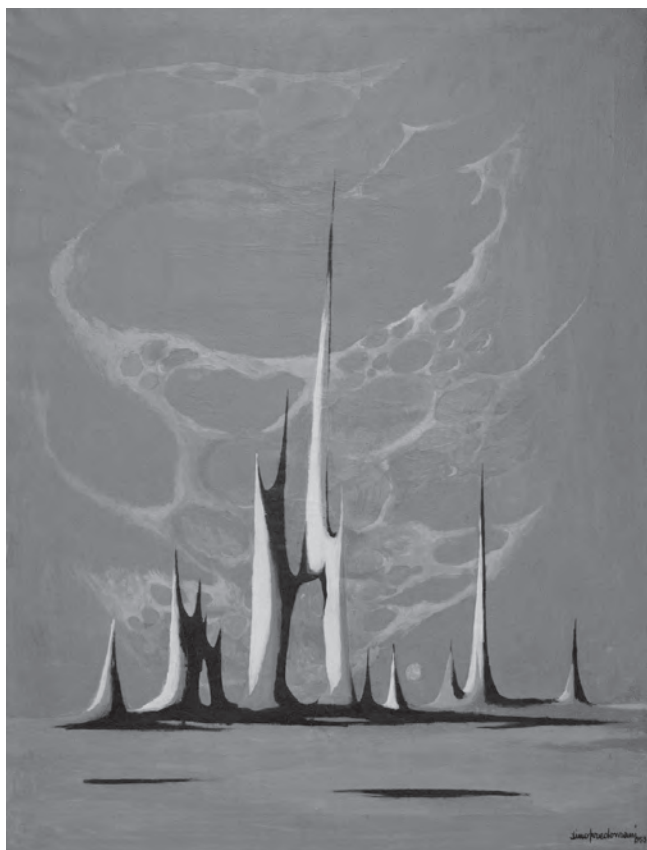
Milano, VII Triennale di Milano, 1940; Milano, *Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spagal*, 1942

bibliografia

7. *Triennale di Milano*, 1940. Guida, Milano, SAME, 1940; *Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal*, catalogo della mostra di Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente 7-22 febbraio 1942, Milano, s.e., 1942; R. *La mostra di Anita Pittoni, "Domus"*, XX, maggio 1942, pp. 204-206; R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste, "Tecnica italiana"*, n.s., V, 1950, pp. 443-444; *Le due progettazioni della nuova università*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 256-257; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 266; *Anita Pittoni straccetti d'arte Stoffe di arredamento e moda di eccezione*, catalogo della mostra di Trieste Palazzo Costanzi 20 marzo-16 maggio 1999, a cura di M. Cammarata, Cinisello Balsamo, Silvana, 1999, pp. 2, 38, 39, 88-89, 141; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, p. 52

Beatrice Malusà

76



Dino Predonzani (Capodistria 1914 – Trieste 1994)

Cattedrale distrutta

olio su tela, cm 140 x 108

firmato e datato in basso a destra "dinopredonzani 1953"

Inv. B616

Edificio Centrale, Rettorato

Artista complesso e dal percorso artistico elaborato. Partì da una poetica legata al Novecento con richiami alla grande tradizione pittorica del passato. Negli anni Quaranta trasferì nelle sue opere il dramma della prigionia vissuto in prima persona al tempo della guerra, successivamente, negli anni Cinquanta, virò al Surrealismo per giungere infine ad espressioni artistiche vicine all'Informale. Il dipinto appartiene alla fase più conosciuta di Dino Predonzani, quella legata al mondo surrealista. Come la gran parte degli artisti d'avanguardia di Trieste, ebbe la capacità di assorbire i principi del "tonalismo" senza avvicinarsi alle tematiche surrealiste affrontate ad esempio da Salvador Dalí. Dal punto di vista iconografico il suo è un mondo di vegetanti osteologie compiute sotto "uno svaporare di nubi schiumanti e agglomerate, tra un cielo di smalto e un piano di fuga che attira lo sguardo all'infinito" (Gioseffi, 1953, p. 24). Raffinato disegnatore e colorista venne invitato dal prof. Ambrosino a partecipare all'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea.

Benché il regolamento prevedesse che l'opera dovesse giungere presso l'Università degli Studi di Trieste il giorno 10 ottobre, come documentato dal fitto carteggio conservato presso l'Archivio Storico dell'Università, il pittore chiese di posticipare per due volte la consegna dell'opera. Del 9 ottobre 1953 è una lettera inviata all'attenzione dell'Ufficio Iniziative Culturali dell'Università degli Studi di Trieste nella quale il pittore chiede, essendo egli un artista triestino e residente in città, di rinviare la consegna a fine ottobre in quanto il dipinto risultava mancante della cornice. Da una lettera datata 17 ottobre apprendiamo che la richiesta venne accolta. Dallo scritto si evincono anche altre notizie importanti: le misure della tela (145x110) nonché la promessa di accludere alla missiva anche una riproduzione fotografica dell'opera. In seguito ai "fatti del '53" Predonzani inviò un biglietto di scuse all'Ufficio Iniziative Culturali per il protrarsi della consegna della tela.

Il dipinto presentato raffigura la cattedrale di San Pauli di Amburgo distrutta da un bombardamento al fosforo nel 1943. Questo spettacolo drammatico venne talmente interiorizzato dall'autore che decise, a distanza di un decennio dalla liberazione dalla prigionia, di riproporlo sulla tela. La chiesa viene rappresentata in una dimensione onirica, restituita come una suggestione di pinnacoli bianchi e neri. Sullo sfondo un'unica forma geometrica tondeggiante identificabile presumibilmente con una luna o un sole ghiacciato simbolo ricorrente in molte sue opere. Colpisce sicuramente la linea dell'orizzonte abbassata che cattura l'attenzione dell'osservatore e che non permette di immaginare dove porti. A rendere ancor più suggestiva l'ambientazione la presenza nel cielo di una nuvola schiumeggiante e traforata color bianco e rosa che si staglia su un cielo smaltato. Durante l'Esposizione molte furono le recensioni dedicate all'opera. In questa sede ricordiamo le parole di Aurelia Gruber Benco: "irto nella sua tematica longitudinale di cuspidi fredde, nel freddo, diviso e luminoso colore, sta la "Cattedrale distrutta" di Dino Predonzani che in un surrealismo esasperato – dove il disegno tende ad essenzializzarsi in punto e linea, e ogni corpo in puro, levigato osso – rivive un clima e quindi una tradizione profondamente nostri. Clima di vento turbinante fra le rocce [sic] porose che si fa clima di cultura di un Nathan, in uno Slataper, in un Benco. È il clima di una nostra aristocrazia spirituale di gelose esigenze e di massimo impegno che Predonzani è chiamato a trasferire nell'oggi, sempreché il punto e la linea non lo facciano prigioniero della superficie assolutamente

bianca che, per certe desolate strade, è ancora pittura.” (A. Gruber Benco, 1953, p. 10). Il gusto del pubblico, documentato dall'Istituto di Statistica dell'Università e poi pubblicato sul Bollettino della Doxa sconvolse totalmente il giudizio della critica segnalando l'opera di Predonzani come la seconda opera più gradevole dopo *Il volto* di Leonor Fini.

esposizioni

Trieste, *L'esposizione nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *Dino Predonzani*, 1984; Trieste, *Dino Predonzani. Sogni di mare e di terra*, 2005; Trieste, *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, 2008; Gorizia, *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *Iniziative culturali a Trieste*, "Il Punto", 1953; D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; F. Tenze, *Cinque pittori triestini*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 40; Gio. [D. Gioseffi], *Dino Predonzani sulla cresta dell'onda*, "Il Piccolo di Trieste", 8 novembre 1959; *Dino Predonzani*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 14 gennaio – 12 febbraio 1984, Trieste, Comune di Trieste, 1984, s.n.; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 266; A. Bressan, F. Merluzzi, *Dino Predonzani*, in *Opere dalla collezione regionale – Un ricordo per due maestri: Anzil e Spacal*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo del Consiglio Regionale febbraio – dicembre 2001, Trieste, Consiglio Regionale, 2001, p. 98; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 268; S. Paganini, *Opere pittoriche e grafiche*, in *Dino Predonzani. Sogni di mare e terra*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 22 dicembre 2005 – 28 febbraio 2006, Trieste, Museo Revoltella, 2006, p. 112; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 112; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 182; M. Pinzani, *Dino Predonzani*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 72-73; N. Zanni, Una breve presentazione, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Beatrice Malusà



Dino Predonzani (Capodistria 1914 – Trieste 1994)

Piazza Unità nel Settecento

acquaforte, al foglio mm 500x370

firmato e datato in basso a destra "Dino Predonzani 1971"; a sinistra "28/40"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'acquaforte in esame è stata probabilmente donata all'allora Facoltà di Economia dallo stesso autore. Si tratta di una delle molte 'topografie fantastiche' realizzate dall'autore a partire dalla metà degli anni sessanta: in questo caso a essere riprodotto è il sito dell'attuale piazza Unità di Trieste, allora Piazza Grande, com'era alla fine del Settecento. Predonzani riproduce liberamente le facciate di tutti i principali edifici che allora insistevano sulla piazza, collocando al centro la Fontana dei Continenti e la colonna con la statua di Carlo VII.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Aldo Raimondi (Roma, 1902- Milano, 1998)

Particolare del Colosseo

acquerelli su carta bianca, cm 102x74

firmato e datato in basso a sinistra "Aldo Raimondi Roma sett. 1950"

inv. Dip. Scienze Giur. 10000825

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

Con una lettera del 15 ottobre 1954 conservata presso l'Archivio dell'Ateneo il rettore Rodolfo Ambrosino, assegna *Particolare del Colosseo* di Aldo Raimondi all'arredamento della Sala Atti Accademici della Facoltà di Giurisprudenza. L'acquarello, datato 1950, è opera di uno dei più grandi virtuosi del genere del Novecento. L'impianto prospettico dell'anfiteatro è accortamente enfatizzato per dare risalto alla struttura architettonica, mostrata in tutta la sua monumentalità e robustezza. Raimondi unisce un'abilità da scenografo ad una sapienza costruttiva, retaggio della sua formazione da architetto. L'invenzione fantasiosa e pittoresca si fonde con la veduta del vero. La tavolozza è quanto mai piacevole, la pennellata è sciolta e palpitante. L'artista, educato alla scuola romana dell'acquarello e influenzato, in particolar modo, da Onorato Carlandi, si arricchì successivamente dal contatto con la scuola lombarda, da Paolo Sala alle ricerche espressive sul genere degli Scapigliati. Raimondi raggiunse nell'acquarello una tale padronanza tecnica che il ministro Giuseppe Bottai, senza concorso, gli affida la cattedra specifica all'Accademia di Belle Arti Brera. Gli acquerelli di Raimondi godono di una buona fortuna artistica a Trieste, città in cui ha

soggiornato e operato a più riprese. In città sono presenti altre sue opere come la veduta della Cassa di Risparmio di Trieste del 1939 (cfr. M. Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, p. 310) e quella conservata presso la Riunione Adriatica di Sicurtà (F. Costantinides, *Riunione Adriatica di Sicurtà: la Quadreria*, Trieste, RAS, 2000).

bibliografia

inedito

Amanda Russo



Miela Reina (Trieste, 1935 – Udine, 1972)

Senza titolo

tempera su carta, cm 68x97

firmato e datato in alto a destra "Miela Reina, 1965"

inv. 176,

Edificio Centrale, Rettorato

Le parole di Gillo Dorfles sono forse le più calzanti per descrivere la storia artistica di Miela Reina. «Una delle pochissime autentiche artiste che la seconda metà del nostro secolo abbia concesso a Trieste [...] è stata la sola artista dell'area giuliana ad aver creato [...] un'opera non solo degna di essere ricordata e studiata, ma degna di essere considerata come una solitaria e inimitabile avventura della fantasia» (G. Dorfles, *Miela Reina. Dal 1960 al 1965*, in *Miela Reina*, a cura di C. De Incontrera, Milano, Electa, 1980, p. 34). Possiamo individuare due fasi nella produzione della breve vita della Reina. Una prima, che arriva fino agli anni 1965 e 1966 nella quale sono prevalenti caratteristiche narrative piuttosto che astratte con «un'insolita e autonoma organizzazione spaziale» (G. Dorfles, *Miela Reina...*, cit. p. 41). Una seconda fase, dal 1967, nella quale confluiscono suggestioni della Pop Art, dei fumetti e riferimenti al Dadaismo che dà vita a una sorta di teatrino permanente ove i personaggi fantastici narrano le loro poesie. L'opera che appartiene al patrimonio dell'Università di Trieste è un preclaro esempio del primo periodo.

È singolare che la tempera, nel suo insieme e nei dettagli, anticipi straordinariamente le opere di Jean-Michel Basquiat (New York, 22 dicembre 1960 – New York, 12 agosto 1988). In realtà Miela Reina elabora il suo immaginario cromatico e grafico non dal linguaggio pittorico, prossimo al grado zero, del graffitismo di strada, bensì da James Ensor e dalla grafica e dalla pittura degli artisti della Die Brücke – e in misura minore da Paul Klee – e dalla Wiener Secession (a tale proposito si noti la grafica della data e firma in alto a destra). Tuttavia, la rielaborazione di queste fonti visive avviene in maniera originale, associata a simboli ossessivi propri dell'artista triestina: forbici, cuori- bretzel, buste postali e frecce. Questo iconismo a tratti inquietante figura anche nella tempera del '65. Sarebbe un errore considerare questi dipinti come l'espressione di un'artista dai mezzi figurativi limitati e infantili. Come ricordava l'insegnante e artista Livio Schiozzi, le opere della Reina sembrano naïf solo all'occhio di chi le interpreta riduttivamente in tal modo. Da notare che l'uso della tempera, poi ampiamente adottato dallo stesso Livio Schiozzi nel laboratorio didattico di decorazione pittorica dell'Istituto Statale d'Arte E. U. Nordio di Trieste, fu anticipato dalla Reina, la quale aveva anche un vero e proprio talento anche nel campo didattico (G. Roli, *Miela Reina nella scuola, per la scuola*, in *Miela Reina...*, cit. p. 30).

bibliografia

G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 269

Maurizio Lorber



Federico Righi (Trieste 1908 – Trieste 1987)

Le case di Parigi

olio su tela, cm 88x74

Firmato e datato in basso a sinistra "Righi Parigi 52"

Inv. 596

Edificio Centrale, Rettorato

Federico Righi, artista autodidatta, sin dalla gioventù si era appassionato allo studio della pittura murale studiando gli affreschi dei maestri del Quattrocento italiano. Aveva esordito con un vibrante espressionismo che lo aveva posto all'attenzione della critica. Trasferitosi nella Capitale aveva avuto la possibilità di partecipare alle grandi mostre, quali le Quadriennali, nonché di esporre alle Biennali Internazionali di Venezia. Nelle sue opere giovanili, che risalgono al "periodo triestino", si ritrovano principalmente vedute della città vecchia, rappresentazioni piene di ombre e di fantastiche lumeggiature. Come una nutrita serie di artisti, anche Righi si avvicinò all'esperienza picassiana, giungendo poi a esiti diversi. Spirito mobile e inquieto sperimentò vari stili. Le sue vedute dei tetti di Trieste, di Roma e Parigi sono sempre puntuali e sollecite nel cogliere la particolare atmosfera dei luoghi. Per quanto la rielaborazione geometrica incida su di esse, sono forti affermazioni di personalità e di stile. Remigio Marini, in una recensione dedicata all'artista apparsa sulla rivista *Umana* scrisse: "Tutti sanno che Righi ebbe diversi amori; e prima di quel Modigliani, e poi, vedemmo nella pittura di Federico qualche po' di Cézanne e molto Goya, parecchio Van Gogh e ancora più Gauguin, senza dimenticare Picasso e Braque e qualche ombra di Chagal e molto Klee. Tutta questa pittura moderna e modernissima fu la gioia e il tormento, la passione e un po' la disgrazia di Federico Righi". Per quanto concerne l'opera presentata in catalogo, sappiamo che l'artista da Roma rispose entusiasticamente

all'invito del Magnifico Rettore Rodolfo Ambrosino di partecipare all'Esposizione di Pittura Italiana contemporanea presentando un dipinto realizzato un anno prima a Parigi. Dalle relazioni conservate presso l'Archivio Storico dell'Università, presumiamo che l'opera, prima di arrivare alla mostra, si trovasse già a Trieste in quanto, venne consegnata a mano il 19 ottobre 1953 e non tramite la ditta di trasporti Tartaglia, incaricata al trasferimento delle opere provenienti da altre città. Nel dipinto le case vengono rese con un segno marcato e sono tutte giocate su tonalità grigie, plumbee. L'architettura del quadro e gli impasti mostrano una maturità artistica esemplare legata all'esperienza vissuta a Parigi ed orientata alla corrente artistica postcubista. Affascinante osservare che anche il retro dell'opera è stato dipinto dall'autore: una parte risulta bianca, soluzione adottata per nascondere un'altra opera. Emergono infatti tre lacerti dai quali si riconosce una figura maschile, a torso nudo con aureola.

Al momento dell'assegnazione del premio istituito per l'artista giuliano, l'opera *I Tetti di Parigi*, ricevette un certo consenso da parte degli artisti provenienti dalle altre regioni. Ad aggiudicarsi il primo premio di lire 200.000, con 6 voti di preferenza, fu però Nino Perizi con *l'Omaggio a Garcia Lorca* seguì, con 5 voti, *Il giardino* di Edoardo Devetta, e al terzo posto, con due voti, l'opera in esame.

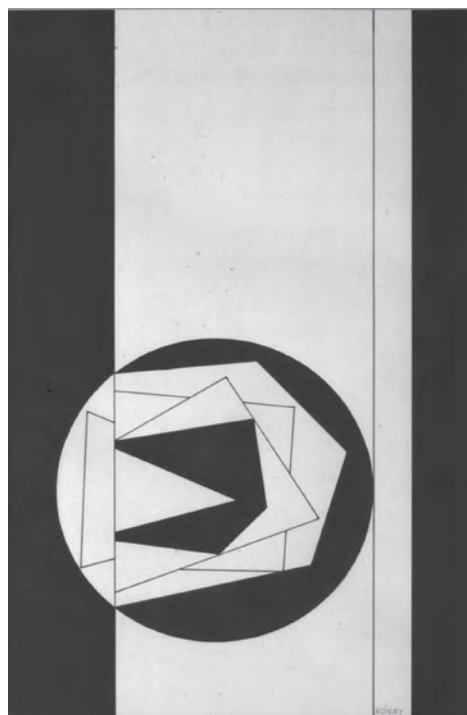
esposizioni

Trieste, *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, 1981; Trieste, *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, 2008; Gorizia, *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

R. Marini, *Federico Righi*, "Umana", II, 1953, 8-9, p. 23; D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"* "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Manzano, *Il pittore Righi al "Girasole"*, "Messaggero Veneto", Udine 14 giugno 1959; R. Da Nova, *Federico Righi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 142-143; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 100-101; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 170-171; M. Pinzani, *Federico Righi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 62-63; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Beatrice Malusà



Eva Rónay (Pola 1919 – Trieste 2004)

Struttura

acrilico su carta, cm 55x35

firmato e datato in basso a destra "Ronay"

inv. Dis. 1639

Struttura

acrilico su carta, cm 55x35

firmato e datato in basso a destra "Ronay"

sul verso "Eva Rónay 32, Via di Romagna Trieste «Struttura»"

inv. Dis. 1640

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura



82.1

Eva Ronay, **Strutture**

1969, collezione privata

Le due opere, databili ai primissimi anni settanta per consonanza con analoghe Strutture di quel momento, sono state acquisite intorno alla metà di quel decennio dall'allora Istituto di Architettura ed Urbanistica di ingegneria civile, probabilmente per iniziativa del direttore Pio Montesi, che doterà i locali, anche a fini didattici, di un cospicuo numero di opere di artisti contemporanei, privilegiando soprattutto le ricerche astrattiste. Le Strutture di Eva Rónay, che da non molti anni (1969) aveva esordito con una personale alla Sala Comunale d'Arte di Trieste, rientrano in questa politica di acquisti che privilegiano artisti emergenti e di solida impostazione 'razionale', come Anna Tamaro Lucio Saffaro, Loyze Spacal e appunto la stessa Rónay.

Di origine ungherese e dopo studi letterari condotti a Venezia, l'artista aveva frequentato la Scuola Libera di Figura del Civico Museo Revoltella di Trieste diretta da Nino Perizi, per poi dedicarsi a lavori di rigoroso impianto geometrico per la cui è stato evocato il Suprematismo russo. Scriverà a questo proposito Salvatore Maugeri: "un rigore che non esclude il moto della fantasia, né la sospensione di radice lirica verso il modo di sentire lo spazio, di prefigurare le forme e la luce, in modo che l'immagine realizzata possa risultare dotata, per usare una felice espressione di Paul Klee, di un accresciuto senso leggendario" (*Presentazione*, in *Eva Rónay*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala Comunale d'arte, primavera 1985).

La pittrice è stata di recente oggetto di una sostanziale riscoperta grazie a tre retrospettive allestite a Trieste tra il 2006 e il 2009.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

83



Ottone Rosai (Firenze 1895 – Ivrea 1957)

Case del Paradiso

firmato in basso a destra "O. Rosai"

olio su tela, cm 50 x 70

inv. B621

Edificio Centrale, Rettorato

Tracce del passaggio della tela *Case del paradiso* di Ottone Rosai a Trieste in occasione della Mostra del 1953 si trovano nel denso volume che raccoglie la corrispondenza dell'artista (*Lettere 1914-1957*, a cura di Vittoria Corti, Prato 1974; tale passaggio, invece, non è menzionato in cataloghi e monografie sull'arte di Rosai, compreso il recente *Cinquanta dipinti di Ottone Rosai a 50 anni dalla scomparsa*, a cura di Luigi Cavallo, Firenze 2008). In una missiva indirizzata a Perseo Rosai e datata 6 ottobre 1953 (nell'epistolario citato più sopra, n. 685, pp. 627-628), Ottone scrive: "proprio in questi giorni sto mettendo insieme i quadri per la mostra a Trieste"; aggiunge che, a causa di non specificati "impegni" che non gli consentivano di assentarsi da Firenze "neanche per un giorno", "non potrò esserci presente". Conferma della mancata partecipazione dell'artista è l'assenza del suo nome nell'elenco degli artisti "che scendono dall'albergo Jolly" (Università di Trieste, Archivio storico).

Dei legami tra Rosai e la città di Trieste è testimonianza anche un'altra lettera, di poco precedente (22 agosto 1952, n. 681, pp. 624-625), inviata alla moglie Francesca. Nel documento è fatta menzione di un viaggio della stessa Francesca nella

Venezia Giulia, in visita ai parenti del ramo della famiglia Rosai riconducibile al già citato Perseo, il fratello più giovane di Ottone, uno dei ragazzi del '99 inviati a combattere sul confine orientale del Regno d'Italia. Al termine della prima guerra mondiale Perseo si era trasferito definitivamente a Trieste, e a Trieste ancora vivono i suoi figli Maria Daria e Nevio, i parenti più prossimi dell'artista. È proprio Maria Daria detta Mariuccia (a lei ed alla sua famiglia vanno i più sentiti ringraziamenti per la disponibilità dimostrata) a dare conferma del fatto che Ottone non sia giunto a Trieste in occasione della mostra universitaria; a Trieste, invece, l'artista si era sicuramente recato qualche settimana prima, in concomitanza con l'esposizione di alcune sue opere presso la Galleria Casanuova, mostra la cui inaugurazione ha avuto luogo il 31 ottobre. Nel corso del primo e del secondo decennio del secolo, nella sua Firenze, Ottone studia disegno ed architettura all'Istituto di Arti decorative di piazza Santa Croce e all'Accademia di Belle Arti; in tali contesti, a causa di un temperamento poco incline alle regole della vita scolastica, l'artista colleziona più espulsioni che successi. L'amicizia con Ardengo Soffici – l'uomo che su "La Voce" fece da apripista, in Italia, ai maestri dell'impressionismo francese ed ai cubisti – fa conoscere a Rosai le poetiche delle avanguardie del Novecento; i contatti con Marinetti, Carrà, Palazzeschi, Boccioni imprimono alla sua arte una virata di segno futurista che contraddistingue, ancorché non in profondità, soprattutto la sua produzione del secondo decennio del Novecento. È negli anni Venti che l'artista matura la propria poetica. La stagione del ritorno all'ordine, lo studio dei maestri del Quattrocento fiorentino, Masaccio su tutti, mediati dall'assimilazione dell'arte di Cézanne – in Toscana più precoce e profonda che altrove – sono declinati in senso popolare, vernacolo, connotati dall'attenzione costante per una Firenze "minore", popolare, ribobolesca, che spiega il legame profondo dell'artista con gli uomini e le battaglie di Strapaese, l'amicizia ed il lungo sodalizio con Mino Maccari. L'ultimo Rosai, quello degli anni Quaranta e Cinquanta, se da un lato (eccezion fatta per la retrospettiva alla Biennale del 1952 e, nel 1953, per una personale alla Strozina curata da Ragghianti, cui si deve molto del merito della riscoperta della pittura italiana del terzo e quarto decennio del secolo, Strapaese incluso) ha sofferto dell'oblio calato su molta dell'arte italiana del Ventennio, arte che il clima resistenziale ha presto e spesso etichettato come fascista, dall'altro presenta caratteri di specificità e rivela un artista ormai maturo, capace di equilibrare, risolvere pittoricamente il dramma dei lavori degli anni precedenti: anche l'opera conservata presso il Rettorato triestino, che non è datata ma che Luigi Carluccio indica come "recentissima" (*Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953) e che in tutta probabilità si sostanzia di uno dei frequenti scorci di via San Leonardo in cui l'artista aveva il proprio studio, mostra un Rosai che riduce la propria pittura all'essenziale, ai pochi elementi "casa" – "muro" – "cipresso", in una sorta di declinazione paesaggistica della concentrazione, della tensione morale delle nature morte morandiane. Una pittura, insomma, quella dell'ultimo Rosai, che nel 1971 Bilenchi non ha sbagliato a definire "chiarificata", "pacificata"; pittura nella quale – si tenga a mente proprio gli scorci in cui, come nell'opera presentata alla mostra triestina del 1953, le stradine non presentano sbocchi, le facciate delle case sono mute – Ragghianti ha letto acutamente un "senso della limitazione, dell'insufficienza, dell'irraggiungibile" (i brani critici citati sono tratti dal repertorio di

testi inseriti in *Omaggio a Ottone Rosai (1895-1957). Oli e disegni*, catalogo della mostra tenuta presso la Galleria La Casa dell'Arte di Sasso Marconi tra il maggio ed il giugno del 1980).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste si discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953; C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, 9-10, 15; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 81; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidovz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 161; M. Pinzani, *Ottone Rosai*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 50-51; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo



Livio Rosignano (Pingente 1924 –

In attesa del bus

tempera su carta, cm 67,7x89,6

firmato in alto al centro e in basso a destra "Rosignano"; sul verso
 «In attesa del bus» (1954 ca.) "A Giorgio con tanti auguri da Livio
 25.3.'90 e da Giorgio alla Pinacoteca dell'Ateneo 10.6.'11"

Edificio Centrale, Rettorato

Come recitano le parole vergate sul verso del dipinto, questo è stato donato all'ateneo nel 2011 dal prof. Giorgio Negrelli. Realizzato da Livio Rosignano intorno al 1954, *In attesa del bus* rientra nei codici compositivi utilizzati dall'artista intorno alla metà degli anni cinquanta, quando giovanissimo muoveva i suoi primi passi nell'ambiente artistico triestino con opere dal cromatismo particolarmente acceso e molto legate al racconto della quotidianità. Scriveva a tale proposito Decio Gioseffi: "È facile essere gradevoli con una pittura che miri alla gradevolezza e all'esteriorità esornativa: ma quando un artista serio come Rosignano, che non ha mai cercato di dipingere per allettare il potenziale acquirente, ma solo per esprimere con sincerità e purità di cuore ciò che sente, raggiunge un risultato così armonicamente godibile, vuol dire veramente che gli impulsi che lo hanno primamente mosso sono stati superati o bruciati in una visione più oltremontaneamente distesa, più artistica. [...] I suoi quadri (non tutti) piacciono proprio per la raggiunta eutritmia tra sentimento, visione coloristica e tecnica pittorica; e sono tali che più si guardano più 'parlano' e perciò più piacciono. Ci riferiamo in particolare a opere di una esemplare contenutezza come «Cantiere edilizio» che può rievocare il gusto di certi primitivi americani, i quali esprimono liricamente un mondo di umili cose perché quel mondo amavano con sincero trasporto e fieramente, da uomini. Ora direi che il sentimento di Rosignano si configura proprio in questa vitalità di accenti, per cui la voce resta una voce un poco spaesata frammezzo al ribollire di umori femminili che contraddistingue molta parte dell'arte intellettualistica di oggi" (D. Gioseffi, *Rosignano, "Il Piccolo"*, 18 gennaio 1958).

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Amleto Rossi (Roma 1904)

Sigmund Freud

bronzo dorato ø cm 39,5

firmato in basso a destra "Amleto Rossi Roma 1968"

inv. 10032022

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del
 Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

La placchetta commemorativa firmata nel 1968 dallo scultore romano Amleto Rossi rende omaggio al fondatore della psicanalisi: Sigmund Freud. Il suo ritratto di profilo, appena girato verso lo spettatore, segue fedelmente i tratti del volto corrucciato e dal mento allungato del grande maestro. Più che le medaglie della Roma imperiale, l'opera in esame sembra evocare la tipologia ritrattistica utilizzata nella prima parte del secolo per i cilpei funerari. Amleto Rossi, era uno scultore e marmista romano, originario del quartiere di San Lorenzo. Figlio della tradizione artigianale romana, era socio effettivo dell'Università dei Marmorari di Roma, artefice, insieme al suo allievo Antonio De Dominicis, di numerosi interventi nella capitale; infatti, nel primo dopoguerra, partecipò alla costruzione del ponte Flaminio su progetto dell'architetto Brasini. Socialista della prima ora, aderì giovanissimo al movimento degli Arditi del Popolo e partecipò alla Resistenza.

bibliografia

inedito

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Luigi Rossini (Ravenna 1790-Roma 1857)

Sepolcro della famiglia Tossia

acquaforte, al foglio mm 590x780

in basso a sinistra "Rossini dis. e inc.; A Villa Estense"; in basso a destra "Roma 1825; Tav 4"

in basso al centro "Sepolcro della famiglia Tossia, dal volgo Tempio della Tosse vicino a Tivoli. Nel tempio delli primi Cristiani fu ridotto a Chiesa dedic.^{ta} a Maria SS.^a come si ammirano ancora delle pitture esistenti di quei tempi"

inv. 12281

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

Luigi Rossini (cfr. N. Pirazzoli, *Luigi Rossini: 1790-1857. Roma antica restaurata*, Ravenna, Essegi, 1990; C. Collina, *L'attività incisoria di Luigi Rossini*, in *L'arti per via: percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 87-96) è un incisore ravennate nato nel 1790; frequenta a Bologna l'Accademia di Belle Arti e la bottega di Giuseppe Antonio Basoli. Ricorda infatti il quadraturista bolognese nel 1806 che "venne Rossini di Ravenna a Bologna/ che fu mio scolaro e subalterno che divenne/ poi alunno in Roma per l'architettura" (*Vita artistica*, in *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di F. Farneti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini, Argelato (Bo), Minerva Edizioni 2006, cc. 27 v-28).

Nel 1810 si trasferisce a Roma dove inizialmente cerca di diventare architetto, per poi intraprendere una strada diversa, dedicandosi all'arte dell'incisione, seguendo le orme di Piranesi, prendendo a modello le acquaforti del maestro, soprattutto quelle di contenuto archeologizzante. A partire dalla fine degli anni '20 inizia infatti la serie delle raccolte di incisioni con vedute dei monumenti antichi e moderni di Roma e dei dintorni, che documentano – con grande attenzione filologica – l'interesse di quegli anni per le rovine inserite nel loro contesto naturale. Di gusto pienamente romantico il tempio in rovina, con la vegetazione che si insinua nella costruzione antica squarciandone i lineamenti, e la presenza di qualche figura umana: l'artista visto di spalle con il cavalletto e due bucoliche figure di contadini. Da notare anche che Rossini apponeva spesso, in calce alle sue

incisioni, l'iscrizione *d'après nature*, come fosse un pittore di paesaggi che in qualche modo sottolineava la ripresa dal vero dei propri soggetti, esaltandone così l'aspetto fondamentalmente documentaristico, e arricchendo le stampe di indicazioni storiche desunte dai più famosi eruditi e archeologi del tempo come Carlo Fea e Antonio Nibby (Collina 2000, pp. 91-92).

L'incisione raffigura il *Sepolcro della famiglia Tossia*, detto dal volgo "Tempio della Tosse", nei pressi di Tivoli, eseguita da Rossini nel 1825 e appartiene alla serie di settantatré vedute della raccolta intitolata *Le antichità dei contorni di Roma ossia le più famose città del Lazio...*, raccolte, descritte, disegnate e incise da Luigi Rossini stampate a Roma tra 1824 e 1826.

Come ricorda Antonio Nibby nel *Viaggio Antiquario ne' contorni di Roma*, pubblicato nel 1819 (capo XI), si tratta del "Sepolcro de' Tossj [...] un edificio rotondo volgarmente chiamato il Tempio della Tosse. Di questa denominazione non solo non v'è alcuna prova fondata sopra antichi scrittori, o sopra marmi rinvenuti; ma piuttosto si riconosce la sua insufficienza dalla costruzione stessa dell'edificio, che non mostra essere stato un tempio. Imperrochè i tempj doveano avere un portico, essendo di rito, e questo non ne ha alcuno, e non l'ebbe mai; i tempj erano rivolti alla strada, e questo, che si trova quasi sull'orlo della via ha la sua porta rivolta nella parte opposta, come i sepolcri; quindi piuttosto, che tempio è un sepolcro, forse della famiglia Tossia".

La matrice calcografica (Istituto Nazionale della grafica [ING], inv. 1709/105) si conserva, assieme alla stampa (ING, inv. CL 2376/17854) all'Istituto Nazionale della Grafica di Roma.

Evidenti gli influssi della poetica piranesiana, anche per la scelta del soggetto, già inciso nel 1763 da Giambattista Piranesi nella *Veduta del Tempio, detto della Tosse su la via Tiburtina* (ING, inv. fondo Piranesi, CL 2416/19495; H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, trad. di G. Guglielmi, Bologna, Alfa, 1967, p. 342, cat. 774) appartenente alla serie delle *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi*, ma differenti sono le inquadrature e gli effetti chiaroscurali, come sottolinea lo stesso Rossini quando afferma di aver cercato di "ritrarre in una maniera tutta diversa da altri, cioè prospetticamente alla pittorica, e con quello effetto di chiaro e scuro e forza di tinte che i secoli hanno impresso sulla fronte dei monumenti [...] la novità dei punti di vista e la più grande e scrupolosa esattezza nei contorni delle linee" (*Luigi Rossini...* 1943, p. 25). Si assiste quindi a un recupero della lezione piranesiana che però viene rielaborata con atteggiamento diverso, più attento alla resa topograficamente corretta e alla accuratezza oggettiva della restituzione archeologica dei monumenti descritti, frutto di un clima attento alla conservazione e al restauro dei monumenti, che caratterizzava la Roma dei primi decenni dell'Ottocento.

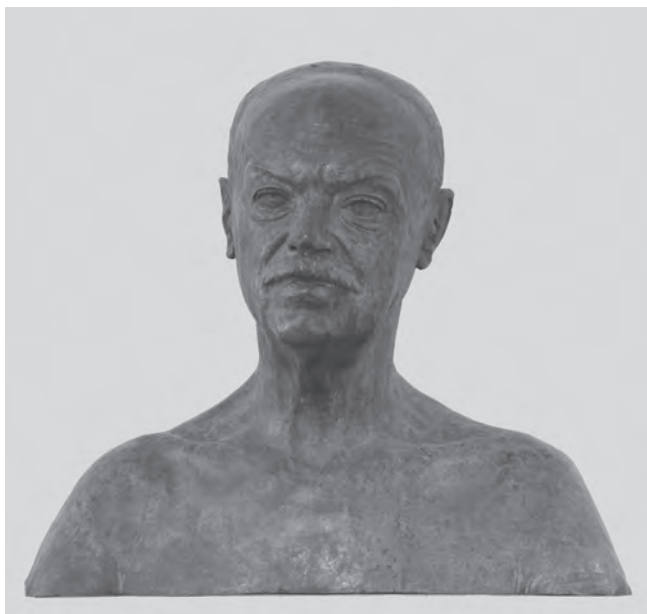
Il metodo di lavoro, contraddistinto da un interesse quasi filologico verso la storia dei monumenti, veniva messo in evidenza già dalla stampa coeva che sottolineava come nelle incisioni di Rossini si potesse "agevolmente osservare lo stato attuale dei monumenti, i restauri, le elevazioni; poiché l'autore ha intorno a ciò raccolto da vari anni molte memorie, e conserva disegni fatti sui luoghi in occasione di moltissimi cavamenti, per non dire di altre cose speciali che le faranno bello ornamento" (*Il Saggiatore. Giornale romano di Storia, letteratura, Belle Arti...*, diretto e compilato da A. Gennarelli e P. Marzio, Roma, Tipografia della Minerva, 1844, p. 204).

bibliografia

F. Mordani, *Vite di Ravennani illustri scritte da Filippo Mordani*, II ed., Ravenna, Per le stampe de' Roveri, 1837, p. 262; *Almanacco letterario, scientifico, giudiziario, commerciale, artistico, teatrale...*, Roma, Tipografia de' Classici, 1841, p. 369; *Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere ed arti; de' commercianti; degli artisti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1843, p. 370; L. Servolini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, XXIX, Leipzig, Verlag von E. A. Seeman, 1935, p. 76; *Luigi Rossini. Le città del Lazio: Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cori, Ferentino (1826)*, a cura di V. Pacifici, Tivoli 1943, p. 25; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, pp. 713-714; B. Bandini, *Luigi Rossini architetto ed incisore ravennate tra illusionismo e vero*, in "Romagna arte e storia", 9, 1989, 26, pp. 46; G. L. Marini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi...*, Torino, Bolaffi, vol. X, 1975, pp. 41

Claudia Crosera

87



Ruggiero Rovani (Trieste 1877-1965)

Busto di Italo Svevo

bronzo, cm 50x56x30

firmato sulla spalla sinistra "R. Rovani"

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici



87.1

Ruggiero Rovani, **Busto di Italo Svevo**
1927, Trieste, Civico Museo Revoltella

Il bronzo dell'Università degli Studi di Trieste deriva dal bozzetto originale in gesso (oggi alla Gipsoteca del Museo Revoltella), realizzato nell'estate del 1927 e plasmato dal vero in circa una decina di sedute nello studio di Rovani (già studio di Eugenio Scomparini, oggi demolito), in via Crispi 62. Da una testimonianza dello stesso scultore sappiamo che fu proprio quest'ultimo a richiedere a Svevo di posare per lui "come un bravo modello" e di poter conservare il manufatto presso l'atelier triestino (dove rimase fino alla sua morte). Rovani scelse di ritrarre lo scrittore a torso nudo, di eroica memoria; tale preferenza venne esplicitata dall'artista in corso d'opera, e fu dettata, a suo dire, dalla volontà di "evitare disarmonie tra le sue [del soggetto] solide strutture e il misero modellato del nostro vestire". Svevo venne pertanto rappresentato in un busto tagliato appena al di sotto delle spalle: nella parte inferiore alcun dettaglio rinvia all'età piuttosto avanzata dell'effigiato, l'anatomia è trattata attraverso un fare per larghi piani, che suggerisce la struttura ossea dello scrittore. Il volto, al contrario, presenta una cura del dettaglio sottile e meditata: lo scultore non esitò a riprodurre nel bronzo i segni del tempo e le tracce di quell'"umano travaglio" che aveva caratterizzato l'esperienza terrena del romanziere; la posizione della testa, leggermente ruotata verso sinistra, aiuta a spezzare una posa altrimenti eccessivamente rigida e innaturale.

La versione bronzea qui studiata venne fusa dopo quella in gesso su iniziativa di Svevo, che desiderava averne presso di sé una versione: se prestiamo fede, infatti, a quanto affermato da Rovani stesso, lo scrittore ebbe modo di apprezzare il risultato scultoreo già in corso d'opera, quando volle ricompensare il suo autore con una piccola somma di denaro (£ 2000), a suo dire "non conforme a quello che in altri momenti avrebbe potuto fare". A distanza di qualche tempo, il romanziere confessò all'artista di riconoscersi perfettamente nel ritratto ("più lo guardo e più mi ci ritrovo"), e in una copia del romanzo *Senilità* offerta a Rovani in segno di amicizia scelse di firmarsi attraverso una curiosa metonimia "il suo busto". La replica in metallo, databile tra la seconda metà del 1927 e il 1928, anno della morte di Svevo, rimase nello studio di quest'ultimo, al secondo piano di Villa Veneziani, "su un mobile di fronte alla sua scrivania" per diversi anni. Non ci è dato conoscere con esattezza le sorti della scultura dopo il settembre 1928: essa si salvò dai bombardamenti del 20 febbraio del 1945 che distrussero interamente la dimora sveviana e risulta trovarsi nelle collezioni di Ruggiero Rovani nel 1954, prima di essere donata

all'Università di Trieste. Con molta probabilità il bronzo venne restituito allo scultore già nel 1943. Lo scultore triestino, in qualità di nuovo proprietario e consapevole del valore storico e umano del manufatto, prestò ripetutamente il bronzo in occasione di diverse esposizioni locali e regionali: nel 1948 alla "Mostra d'arte moderna", tenutasi a Gorizia a Palazzo Attems alla fine dell'estate; tra il 1952 e il 1953 alle ben più importanti rassegne "Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini", organizzata al Padiglione delle Nazioni alla Fiera di Trieste, e alla "Prima Mostra Nazionale artisti giuliani e dalmati", allestita a Venezia, in autunno. È significativo notare che il busto venne sempre scelto per figurare all'interno di una selezione limitatissima di pezzi, a dimostrazione di come esso rappresentasse, agli occhi dei contemporanei, una delle opere cardine della tarda produzione di Rovani. Il ritratto sveviano venne ulteriormente rivalutato alla metà degli anni Cinquanta, quando il Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste lanciò una pubblica sottoscrizione per offrirgli una collocazione degna della notorietà del suo effigiato. Grazie alle generose elargizioni pervenute alla segreteria del CCA nel corso del 1954, l'ente poté contattare lo scultore Rovani per richiedere l'acquisto del bronzo di Italo Svevo alla cifra complessiva di £ 395.000, dilazionate in quattro rate. Il Circolo si faceva portatore di un'iniziativa culturale di grande importanza, che si sarebbe conclusa con l'atto di donazione in favore della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trieste, avvenuto il 18 dicembre 1954 nell'Aula Magna di Palazzo Dubbani, sito in via dell'Università 7. Anche in questa occasione, la critica non poté far a meno di notare l'eccellenza della resa ritrattistica del bronzo, "l'unico oggi esistente modellato dal vero" e la capacità dimostrata da Rovani di lasciar trapelare nel bronzo la profondità di pensiero e [...] l'umano travaglio", propri di tutta l'opera e la vita sveviana.

Il degrado dell'edificio storico obbligò alla fine del secolo ad un repentino trasferimento dell'opera, accolta nell'ufficio personale del Magnifico Rettore. Nel 2006 la Facoltà di Lettere e Filosofia ha rivendicato il busto che ha quindi fatto ritorno all'istituzione alla quale era stato donato nel 1954 e ha potuto godere di uno spazio appositamente pensato in suo onore: la sala atti "Arduino Agnelli" nella sede di Androna campo Marzio accoglie oggi le discussioni e le proclamazioni di tesi di laurea, pertanto essa assurge a luogo espositivo ideale affinché l'opera di Rovani possa continuare ad essere "guida ed esempio" anche per le generazioni a venire.

esposizioni

Gorizia, *Mostra d'arte moderna*, 1948; Trieste, *Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini*, 1952; Venezia, *Prima Mostra Nazionale artisti giuliani e dalmati*, 1953; Trieste, *Artisti triestini ai tempi di Svevo*, 1979

bibliografia

Mostra d'arte moderna, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems 7 agosto-19 settembre 1948, Gorizia, Paternolli, 1948, p. 45, n. 31; R. Marini, *Ruggero Rovani con Bolaffio e Marussig*, "La Voce Libera", 5 novembre 1947; R. Marini, *Una Mostra eccezionale - l'Arte di Ruggero Rovani*, "L'Ora socialista", 5 novembre 1947; G., *Marussig, Bolaffio e Rovani alla Galleria S. Giusto*, "Il Lavoratore", 7 novembre 1947; *Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini*, catalogo della mostra di Trieste, Padiglione delle Nazioni della Fiera di Trieste, dicembre 1952, Trieste, Smolars, 1952, sez. Scultura, n. 9; *I. Mostra nazionale artisti giuliani e dalmati*,

catalogo della mostra di Venezia, Ala napoleonica, 20 settembre-15 ottobre 1953, Venezia, Tip. Garzia, p. 45; *Un busto di Svevo opera di Ruggero Rovani*, "Il Piccolo della Sera", 15 dicembre 1954; *Un busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 16 dicembre 1954; *Il busto di Svevo all'Università degli studi*, "Il Piccolo", 17 dicembre 1954; *Il busto di Svevo oggi alla vecchia Università*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954. *La consegna all'Università di un busto di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954; *Il busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 19 dicembre 1954; *Busto di Italo Svevo nella Facoltà di lettere e filosofia*, "Il Piccolo", 19 dicembre 1954; *Scoperto ieri il busto di Svevo nella solenne seduta della Facoltà di Lettere*, "Il Corriere di Trieste", 19 dicembre 1954; D. De Tuoni, Lo scultore Ruggero Rovani - Un ritrattista di Svevo, "La Fiera Letteraria", 14 luglio 1963; *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto 1979, a cura di S. Molesì, Trieste, La Editoriale Libreria, 1979, p. 2; M. B. Giorio, B. Sturmar, *Il Busto di Italo Svevo dell'Università degli Studi di Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 25, 2006, pp. 175-186; D. Maraini, *A Trieste con Svevo*, Milano 2003; P. Spirito, *Trieste. Risputano i libri perduti di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 2 ottobre 2011.

Maria Beatrice Giorio

88



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Piazza della Borsa

china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 370x480
firmato e datato in basso a destra "G. Russian '56"
inv. 401A
Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

La veduta angolare di Piazza della Borsa si presta particolarmente ai bozzetti prospettici di Gianni Russian. Seppure si tratti di un punto di vista affatto inedito, l'artista lo rinnova accentuando due elementi: il primo è l'inquadratura di scorcio, sulla

sinistra, del veicolo pubblico, il secondo è rappresentato dalla curva e controcurva delle rotaie del tram sulla sinistra. Entrambi accelerano la fuga prospettiva grandangolare, così come le direttrici compositive lasciate a vista – firma stilistica dell'artista – producono un effetto di esasperazione dinamica. Una sorta di città futurista che risorgeva nel primo dopoguerra. Proprio nel 1956, anno di esecuzione dei tre disegni dell'Università degli Studi di Trieste, Russian entrava a far parte del corpo docente del neonato Istituto statale d'arte di Trieste. Non è difficile immaginare che simili disegni costituissero una sorta di modello per le esercitazioni che il giovane professore faceva svolgere agli allievi finalizzate alla progettazione di pannelli decorativi destinati all'arredamento delle navi, scopo per il quale l'Istituto era nato.

bibliografia

inedito

Maurizio Lorber

89



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Palazzo Costanzi

china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 492x350

firmato e datato in basso a destra "G. Russian '56"

inv. 401b

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

La prospettiva di palazzi si addice particolarmente al personale segno grafico di Gianni Russian: "Quell'architettura giocata tutta sulle verticali e le orizzontali gli consente di sottolineare i valori prospettici, piantando le colonne come picchetti da agrimensore a ritmare gli spazi e a suggerire la profondità" (D. Gioseffi, Quasi una scoperta la personale di Gianni Russian, "Il Giornale di Trieste", 18 marzo 1954). Ma non si tratta soltanto di una compulsiva esercitazione in punta di penna; l'ottica di Russian mira ad essenzializzare, nel suo peculiare scheletro grafico, modelli quattrocenteschi, tanto che in un pannello ideato per la nave Nettunia (in E. Prelli, 2009, p. 621) risulta evidente la derivazione della composizione prospettica dalle predelle dell'Angelico e di Paolo Uccello (Miracolo dell'ostia profanata). Opere che gli erano sicuramente ben note fin dal periodo dagli studi svolti presso l'Istituto d'Arte ai Carmini di Venezia.

bibliografia

E. Prelli, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, in "Archeografo Triestino", s. IV, LXIX (CXVII), 2009, p. 609

Maurizio Lorber

90



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Palazzo Carciotti

china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 337x493

firmato e datato in basso a destra "G. Russian '56"

inv. 401C

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Gianni Russian, insegnante, arredatore e artista è sicuramente la personalità più sottovalutata nel panorama artistico della seconda metà del '900 a Trieste (E. Prelli, *Gianni Russian, 1922-1962*, "Quaderni Giuliani di Storia, XXX, 1 – gennaio-luglio, 2009, pp.161-185). Un oblio che si motiva anche per la prematura scomparsa di questa personalità che, forte della sua indiscussa abilità grafica, volge in chiave ironica le figurine arcaiche di

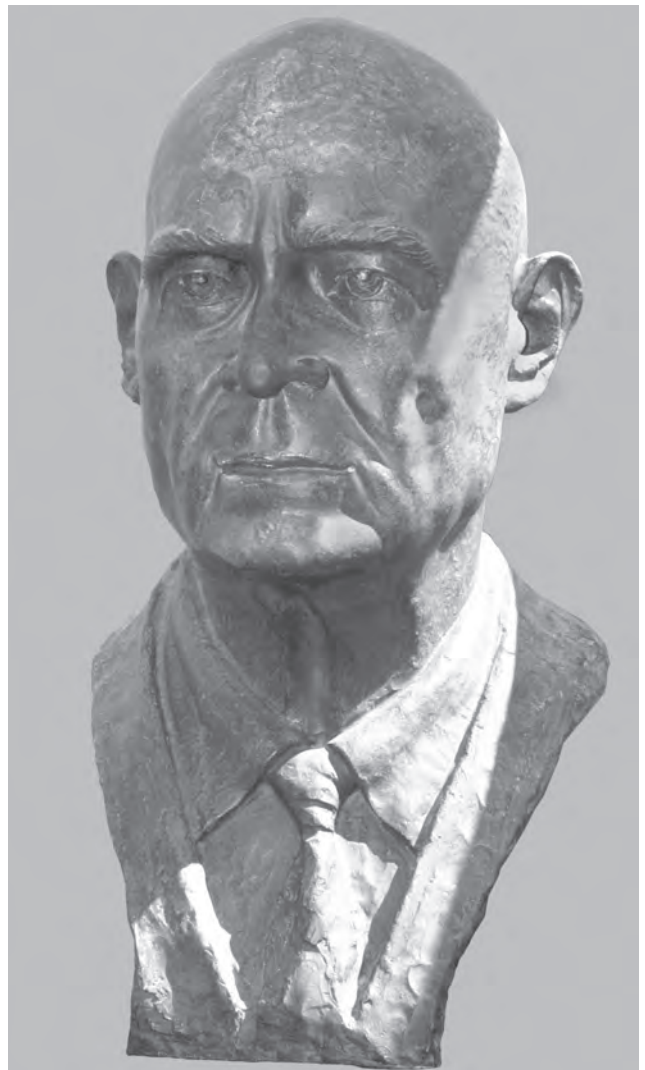
Massimo Campigli e i manichini assemblati di Giorgio de Chirico. I tre disegni a china di proprietà dell'Università permettono allo studioso di penetrare nell'officina ideativa dell'artista e carpirne la cifra grafica che caratterizzò tutta la sua opera: «Le punte più alte e più pure vanno ricercate in alcuni disegni in bianco e nero, nelle puntesecche, in un paio di acqueforti d'intonazione vagamente surreale e sottilmente ironica [...] Russian che si affida soprattutto alla eccezionale presenza del segno e che di questo si serve per creare ciascuna volta (lasciando per esempio visibili i fasci concorrenti di linee ausiliarie) una specie di partitura ritmica di sapore astratto e di lontana ascendenza cubista» (D. Gioseffi, Quasi una scoperta la personale di Gianni Russian, in "Il Giornale di Trieste", 18 marzo 1954).

Decio Gioseffi, cultore della prospettiva artificialis, subì il fascino di questa ragnatela prospettica e compositiva che imbriglia tutti i disegni di Russian. Nei pannelli realizzati per l'ospedale sanatoriale Santorio di Trieste (ora presso la Soprintendenza del capoluogo giuliano) le figure, che rappresentano i mestieri, oppure i segni dello zodiaco, mantengono le direttrici proporzionali dell'uomo vitruviano, pur senza imprimere quella serietà che più tardi caratterizzò un volume di grande successo editoriale (Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, 1963), bensì giocando con quei tracciati compositivi, proporzionali e prospettici e lasciando che l'occhio goda del palinsesto geometrico. Nel disegno di Palazzo Carciotti, apparentemente una veduta obiettiva, in realtà con un punto di vista frontale, dal mare antistante le rive e leggermente sopraelevato sull'orizzonte, si rivela la spensieratezza giocosa di Russian, tanto che ad un occhio attento non sfuggono il sole e la luna, in alto a sinistra che si ammiccano l'un l'altro e il volto del marinaio sorridente raffigurato nell'interno del portale d'entrata.

bibliografia

E. Prelli, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, "Archeografo Triestino", IV, vol. LXIX (CXVII della raccolta), 2009, p. 608

Maurizio Lorber



Teodoro Russo (Brindisi 1896 – Trieste 1975)

Busto di Ugo Morin

bronzo, cm 77x40x36

firmato sul bordo: "T. Russo"

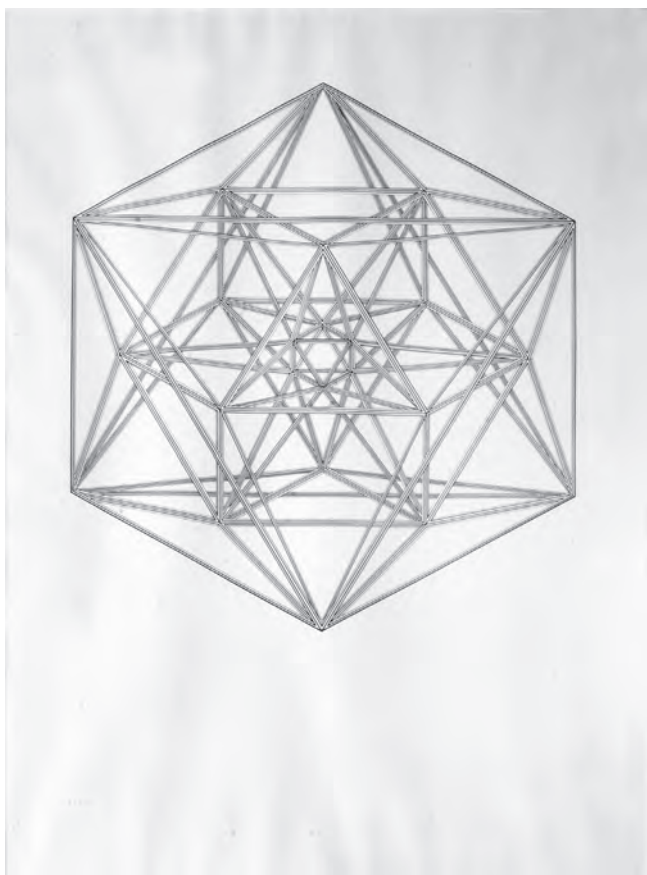
Edificio H2, Aula Morin

Il busto, tagliato sopra le spalle, raffigura il matematico Ugo Morin (Trieste 1901-1968), primo preside della Facoltà di Scienze dell'Università di Trieste ed era stato realizzato poco dopo la sua morte per iniziativa della Facoltà stessa, che provvederà a collocarlo nell'allora Istituto di Matematica. Attualmente è collocato nell'aula a lui dedicata al III piano dell'edificio H2. L'autore del busto, il brindisino ma naturalizzato triestino sin dalla fine degli anni venti Teodoro Russo, declina con onesto mestiere il suo convenzionale naturalismo, che lo aveva portato, soprattutto nel secondo dopoguerra, a eseguire un cospicuo numero di opere d'occasione per committenti pubblici del territorio giuliano.

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 184-185

Massimo De Grassi



Lucio Saffaro (Trieste 1929 – Bologna 1998)

Licosatetrapoto

litografia, mm 1000x700

in basso a sinistra "AL II/III"; sul verso timbro della Galleria Torbandena

inv. 361

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Come dimostra il timbro sul verso, la litografia, databile al 1970, è stata probabilmente presentata alla personale dell'artista allestita nel maggio 1971 alla Galleria Torbandena di Trieste, curata da Luigi Lambertini. In quell'occasione è stata probabilmente acquistata per le collezioni dell'allora Istituto di Architettura ed Urbanistica dell'Ateneo triestino

Nato a Trieste nel 1929, Lucio Saffaro segue studi di Fisica e di Logica all'Università di Bologna dove, dopo la laurea, diviene titolare di cattedra, pur mantenendo vivi i contatti con la sua città natale. Egli è stato pittore, scrittore, matematico; le sue ricerche sulla determinazione di nuovi poliedri sono state oggetto di numerose conferenze, tenute dall'artista in Italia ed all'estero. Un anno dopo la sua scomparsa (1998) è stata istituita, secondo il volere dell'artista, la Fondazione che porta il suo nome. Convintosi, nel corso degli anni Cinquanta, delle scarse possibilità di ottenere risultati originali seguendo gli orientamenti dominanti in quel periodo, Saffaro rivolge l'attenzione all'interno della propria cultura scientifica, agli studi sull'arte rinascimentale (in particolare sulla prospettiva) in un serrato confronto tra mondo classico e sapere moderno, tra cultura antica e cultura

contemporanea. La base dell'esperienza di Lucio Saffaro poggia sulla solidità dei teoremi della matematica: questo afferma una volta in più che, nella storia dell'arte, analisi e poetica non sono realtà contendenti.

L'opera grafica è al centro della sua arte: assieme agli studi sulle architetture già esistenti, egli svolge ricerche su nuovi poliedri. Egli, infatti, idea nuovi poliedri di fascino innegabile. Nel 1966 scrive il *Tractatus logicus prospectivus*, che è una raccolta di 120 disegni: si tratta di un'esplorazione teorica sulle possibilità offerte dalla prospettiva, che diverrà il cardine di tutta la sua opera. Nel Trattato Saffaro ci spiega il rapporto tra un'idea e la sua rappresentazione. Molti di questi disegni sono serviti come punto di partenza per le tante litografie realizzate, e molti sono stati eseguiti espressamente per essere tradotti nella tecnica litografica. La pittura di Saffaro si sviluppa nella proposta visiva di forme geometriche costruite in una perfetta simbiosi di linee e di colori, tanto che il risultato finale è di un forte impatto metafisico. Se ne ricava un vibrante senso spaziale, una dimensione che, pur nella logica della forma, non è aliena da una concezione poetica dell'universo. L'opera di Saffaro presenta caratteri di poeticità e di rigore scientifico, di invenzione fantastica e di riflessione progettuale. La poetica dell'artista oscilla tra metafisica e astrazione. Le non-strutture eludono lo spazio. Non lo rispecchiano come reale, ma come illusoriamente esistente. Si chiedeva a questo proposito Luigi Lambertini: "la prospettiva è solo l'arte di rappresentare gli oggetti in modo tale che diano l'impressione di quella che si suppone sia la realtà che abbiamo attraverso una visione diretta, con il suggerimento traslato della profondità, o non è forse anche una trattazione che, per comparazioni logiche, da un canto astrae e dall'altro, quanto più raggiunge i termini dell'astrazione, diviene realtà concreta, introducendoci in una sorta di metafenomenologia?".

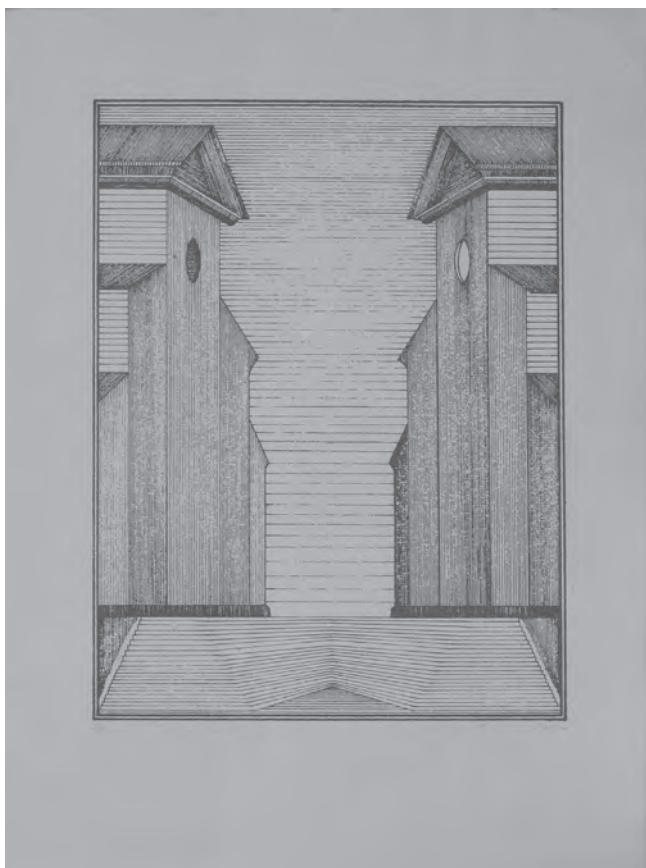
esposizioni

Trieste, *De logica sublimitate*, 1971

bibliografia

L. Lambertini, *De logica sublimitate*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria Torbandena maggio 1971, Trieste 1971

Caterina Ratzenbeck



Lucio Saffaro (Trieste 1929 – Bologna 1998)

Lo specchio di Faenza

litografia, mm 660x500

firmato in basso a destra "Saffaro"; in basso a sinistra "3/4"

inv. 380

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Come per *Licosatetrapoto*, anche per questa litografia, datata 1966, si può ipotizzare un acquisto da parte del professor Montesi, storico direttore dell'Istituto di Architettura ed Urbanistica dell'ateneo triestino. In questo caso l'artista trasfigura un luogo fisico per trasformarlo in un luogo della mente. Suonano a questo proposito emblematiche le parole di Giuseppe Marchiori: "Saffaro amabilmente conforta con la sua lucida intelligenza alla fuga dal "tempo degli altri", sostituito da un proprio tempo, composto di lente scoperte, volto alla conquista di nuove leggi prospettiche, che aggiungono a quella visibile l'invisibile trama delle linee fino a ieri segrete. Ci voleva un uomo come Saffaro, dedito a studi severi, per dipanare le linee nuove nel labirinto degli intrecci più noti con una paziente e acuta ricerca. In tal modo le immagini di Saffaro nascono e si costruiscono dall'interno di svolgimenti imprevedibili, secondo un processo logico, che può condurre, sì, alla enunciazione di nuovi teoremi, ma anche alla scoperta di nuove strutture di contenuto intensamente poetico. La tentazione di attribuire certi risultati alla "magia" di uno spirito illuminato è sempre grande in me, che considero la parola ricca di molti significati, una parola a più dimensioni" (G. Marchiori, *Saffaro solo*, pieghevole della mostra di Trieste, Galleria Comunale d'arte, aprile 1968).

bibliografia

Lucio Saffaro. *I luoghi segreti dell'essere e del tempo*, catalogo della mostra di Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea 5 novembre 2011 – 31 gennaio 2012, a cura di G. Vismara, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, p. 129

Caterina Ratzenbeck



Alberto Saliotti (Ravenna 1892 – Chiavari 1961)

Natura morta in blu

Firmato in basso a destra "Saliotti"

olio su compensato, cm 59,5 x 50

inv. Fis. Teo. 525

Edificio Centrale, Rettorato

La raffinata e suggestiva opera di Saliotti, nata quale ideale *pendant* della *Natura morta coi frutti* (già Ney York, Graphic Society collection), piacque molto anche al suo creatore tanto da chiederne la momentanea restituzione per un'esposizione a Livorno nell'aprile del 1954. Il dipinto però rimase al suo posto, secondo quanto stabilito dal regolamento dell'esposizione. Tuttavia, non senza una punta di sarcasmo, Saliotti scriveva nella stessa lettera del 21 febbraio, probabilmente sapendo già la risposta che avrebbe avuto: "Da una rivista triestina vedo che anche da voi gli allori sono ormai sempre per quelli. Beati loro. E vendite nulla? Molti ossequi e cordialità". Del resto, la sua posizione politica e il ruolo di primo piano ricoperto in Novecento, lo avevano ormai messo fuori gioco da qualsiasi premiazione di

prestigio nel dopoguerra, eccezion fatta per i premi Marzotto ricevuti nel 1955 e 1957. Aveva però, precisamente in quel momento tra 1952-53, ritrovato un eccellente mestiere che si esprimeva al meglio proprio con le nature morte. Anche *Natura morta in blu* effettivamente non tradì questo stato di grazia e, il vaso blu in primo piano su fondo blu, si impone come immagine di altissimo raggiungimento tecnico e formale. Il dipinto fu realizzato a Chiavari, ormai dimora stabile di Saliotti e venne valutato dallo stesso pittore con la ragguardevole cifra di duecentoventimila lire.

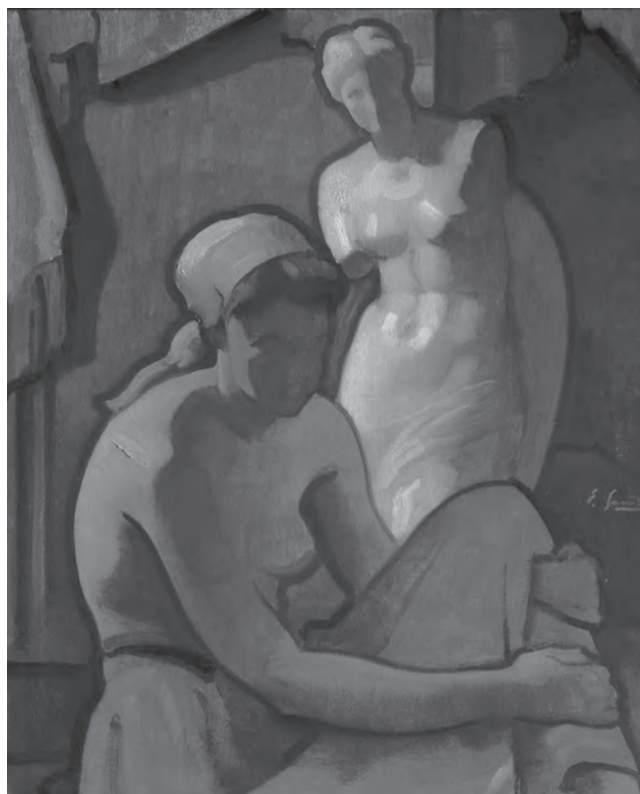
esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 86-87; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 156-157; M. Pinzani, *Alberto Saliotti*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 38-39; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882 – 1966)

Venus

olio su tela, cm 109x88

firmato al centro, sul lato destro "E. Sambo"

inv. 527

Edificio Centrale, Rettorato

Presentato all'Esposizione Nazionale di Pittura Italiana Contemporanea dell'Università di Trieste, il dipinto venne acquistato per la cifra di centomila lire nonostante gli elenchi dattiloscritti stilati nei giorni precedenti l'apertura della mostra ne segnalassero un valore di quattro volte superiore. Tale disparità di cifre non sfuggì al Rettore Ambrosino che, nel marzo del 1954, si affrettò a inviare una lettera a Sambo per pregarlo di «accettare il sacrificio che le chiedo considerando che la Sua opera sarà conservata da un'istituzione universitaria che ha vita secolare» (Lettera di Rodolfo Ambrosino a Edgardo Sambo, 11 marzo 1954). Nonostante l'esito del concorso indetto a margine dell'esposizione fosse andato a favore di opere stilisticamente molto diverse, *Venus* non era certo passata inosservata, vuoi per il fatto di uscire dal pennello di uno dei maggiori pittori triestini del secolo, vuoi per il fascino esercitato dal suo essere «pensosa e suggestiva» (Tranquilli, 6 dicembre 1953). Il dipinto può essere considerato il punto di arrivo della pittura di Sambo e, a un tempo, la perfetta summa dei suoi interessi: da un lato il culto della figura, nutrito sin dagli anni della formazione presso Zangrando e proseguito nella fitta schiera di ritratti che hanno costellato la sua produzione, dall'altro l'interesse per il mondo antico, inaugurato nel periodo romano del pensionato Rittmeyer e rafforzatosi negli anni Venti come conseguenza del contatto con Novecento

e il gruppo di Valori Plastici. Le immagini di un tempo remoto e ormai in decadenza vengono utilizzate dall'artista triestino per puntellare ulteriormente l'idea di una pittura che è riflessione sui valori del presente, in crisi al pari dei monumenti (e degli ideali) su cui poggiava la grandezza del passato. *Venus* propone dunque un serrato e immediato confronto fra epoche lontane e principi estetici diversi: nonostante la figura in primo piano e la *Venere di Milo* sullo sfondo condividano le medesime rotondità e pudori, la femminilità provocante incarnata dalla giovane non è più quella di una divinità distaccata dai rumori del mondo ma piuttosto quella di una soda lavoratrice pronta ad affrontare la vita con tutte le problematiche della contemporaneità. Se dal punto di vista tematico il dipinto presenta evidenti affinità con i tre modelli, risalente al 1929 (Cataldi, 1999, cat. n. 89, p. 75), il motivo del ripiegamento interiore e il desiderio di rappresentare la condizione sociale del secondo dopoguerra che qui si possono percepire si riverberano in opere cronologicamente più prossime come *Giovane operaio* (ivi, cat. n. 229, p. 147), vicino al dipinto in esame anche sotto il profilo stilistico. Per accentuare l'approfondirsi dell'atteggiamento introspettivo comune all'intera sua produzione, negli anni cinquanta Sambo chiude le figure all'interno di spesse linee di contorno scure, quasi a voler sottolineare l'isolamento dell'uomo moderno e il suo bisogno/necessità di ripiegarsi su se stesso per non lasciarsi scalfire dagli eventi esterni. Questa soluzione compositiva, peraltro, si configura come un'evoluzione dell'attenzione alla plasticità delle forme che, pur percorrendo tutta la produzione dell'artista, si rafforza a seguito della citata vicinanza ai movimenti neoclassici che si affermano dal primo dopoguerra e del più recente neocubismo. Recuperando tonalità solari e una luce capace di creare marcate zone d'ombra, Sambo crea un'opera in cui vengono ribadite le qualità della sua arte, costantemente volta alla ricerca di semplicità compositiva, robustezza della figure, di un modo di procedere sintetico e del legame con la tradizione. Al tempo stesso, tuttavia, questi stessi sono i principi che, essendo perseguiti dalle più moderne correnti pittoriche, pongono Sambo a stretto contatto con il panorama artistico a lui contemporaneo confermandolo artista che, come ha voluto simboleggiare in *Venus*, tiene nella medesima considerazione passato e presente.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, Edgardo Sambo, 1982; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 32; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, pp. 24, 58 e s.p.; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 146, 172; R. Fabiani,

I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 266, 269; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 43, 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 81; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 123, 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 150; M. Pinzani, *Edgardo Sambo*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 17, cat. 8, pp. 32-33; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Eliana Mogorovich

96



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Laguna di Grado

olio su tavola, cm 75x65

firmato in basso a destra "E. Sambo"

inv. 896

Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione

Il dipinto si configura come un *unicum* nella produzione di Sambo. Dal punto di vista stilistico, infatti, l'opera può essere messa a confronto con i primi lavori dell'artista che, dopo aver appreso i rudimenti della pittura presso Giovanni Zangrando, approfondì la propria preparazione attraverso viaggi di studio a Venezia, Vienna e Monaco di Baviera. Nel seguente periodo romano, reso possibile dalla vittoria della borsa di studio Rittmeyer, il postimpressionismo e le eleganze decorative tipicamente secessioniste con cui era finora entrato in contatto lasciarono spazio al libero dispiegarsi di colori avulsi dalla realtà e contrastanti, resi ancor più innaturali da un uso spregiudicato della luce. I risultati di questo sperimentalismo condussero alle positive affermazioni di Sambo nell'ambito della Prima e Terza Esposizione della Secessione romana (1913, 1915) attraverso opere come *Macchie di sole* (Cataldi 1999, cat. n. 38, p. 52) presentato anche all'Esposizione Internazionale per l'apertura del Canale di Panama del 1914. Sebbene dal punto di vista cromatico il dipinto manifesti un'evidente tangenza con *Foro romano*, realizzata attorno al 1913 e caratterizzata dall'adozione delle medesime tonalità di violetto (ivi, cat. 42, p. 55) dal punto di vista del soggetto trattato e dell'anno della sua esecuzione l'opera deve essere messa in relazione con le marine realizzate negli anni Quaranta. Benché in tali opere la composizione risulti palesemente più pacata e influenzata dal neocubismo (cui l'artista si avvicina negli ultimi anni della propria attività) in esse si possono ravvisare delle sparute citazioni di cromie che con la loro brillantezza finiscono per movimentare la stasi dominante. Se in *Marina* (1938; ivi, cat. 122, p. 92) Sambo sembra voler sperimentare l'effetto provocato dai tocchi di pennello "a mosaico" che adopererà in maniera consistente nella *Laguna di Grado*, più timidi filamenti di colore verde e azzurro percorrono la superficie d'acqua posta in primo piano in *Punta S. Salvatore* (1940 circa; ivi, cat. n. 128, p. 97). L'artista triestino approfondirà l'atmosfera silente e la calma quasi palpabile che connotano queste opere in quello che è l'ultimo paesaggio del suo catalogo, *Paesaggio carnico*, realizzato nel 1950 e pervaso da un senso di quiete amplificata dalla solidità dei volumi che lo compongono (ivi, cat. n. 209, p. 136). Presentato alla personale ospitata nella Sala comunale d'arte di Trieste fra il dicembre del 1953 e il gennaio seguente, *Laguna di Grado* non si può dunque semplicisticamente intendere come un nostalgico revival di tendenze del passato ma piuttosto come un loro originale e attuale ripensamento svolto gradatamente a partire dalla fine degli anni Trenta. Il *pointillisme* cui si appellano i tocchi blu e gialli disseminati nel paesaggio marino non vanno infatti a costruire delle forme precise ma si giustappongono sovrapponendosi a un fondale preconstituito e di per sé piuttosto uniforme allo scopo di irradiarlo di punti luce con esplicita funzione decorativa. Unico oggetto chiaramente definito, la barca alla deriva viene precisata da pennellate rapide e spesse che, in modo quasi infantile, ne descrivono solo gli elementi di spicco maggiore (lo scafo, la vela) lasciando in una confusa indeterminatezza gli altri dettagli. Rispetto alla contemporanea produzione di Sambo il dipinto si configura come una sorta di divagazione da un percorso che, sin dalla fine degli anni Venti, aveva portato l'artista triestino a una personale riflessione sulle problematiche compositive di Novecento e del gruppo di Valori Plastici, condividendone le tensioni verso un'arte orientata alla semplificazione e a una meditata osservazione del reale. Le composizioni dai toni ribassati e modellate secondo una sintesi

che avevano avvicinato Sambo a soluzioni neocubiste (visibili già in *Espropriazione per pubblica sicurezza*, del 1934; cfr. ivi, cat. 115, p. 87) vengono dunque momentaneamente abbandonate per un ritorno di fiamma dell'artista verso i fuochi d'artificio cromatici della sua prima produzione.

esposizioni

Trieste, *Mostra personale del pittore Edgardo Sambo*, 1953

bibliografia

Mostra personale del pittore Edgardo Sambo, opuscolo della mostra di Trieste, Sala Comunale d'Arte, 29 dicembre 1953 – 11 gennaio 1954, n. 10, s.p.; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, p. 172

Eliana Mogorovich

97



Guido Somaré (Milano 1923-2003)

Ragazza

matita, acquerello bianco e grigio su carta paglierina, mm 480x325
firmato e datato in basso a destra "Guido Somaré 1961"
Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Guido Somaré è attivo nell'ambiente milanese a partire dagli anni Cinquanta. Dopo gli esordì negli ambienti "informali" come pittore di materia e colore alla Morlotti, l'artista approda ad un linguaggio figurativo personale dalle suggestioni surrealiste. L'opera dell'Ateneo triestino esemplifica una tematica ricorrente nella produzione grafica dell'artista, in modo particolare, negli anni Sessanta: un'ambigua figura femminile nell'atto di compiere un gesto enigmatico. L'immagine è avvolta in un cono di luce ed è come bloccata, sospesa in un'atmosfera senza tempo. Una grafica ad alti livelli, quella di Somaré, di grande raffinatezza e suggestione emotiva. L'artista nel corso degli anni ha elaborato una poetica originale, squisitamente colta, e dal carattere evocativo, in sintonia con il fratello minore Sandro, insostituibile collega con cui condivide gli interessi e le amicizie. La pittura dei due, soprannominati scherzosamente "Dioscuri" si nutre dell'intenso clima culturale milanese degli anni Cinquanta e Sessanta, la più "europea" delle città italiane, crocevia delle molteplici ricerche artistiche di quegli anni. Vale la pena ricordare la famiglia d'origine di Guido. Il nonno materno era lo scapigliato Cesare Tallone. Il padre dei due fratelli era il critico d'arte, editore e gallerista Enrico Somaré. Anche lo zio Alberto fu un editore mentre il fratello di Guido, Sandro dopo aver tentato in modo rocambolesco la carriera di attore, finì per rientrare nella tradizione familiare e dedicarsi alla pittura. Nel 2006 Milano ha dedicato ai due fratelli un'esposizione antologica (*Guido e Sandro Somaré. Distanza e prossimità*, catalogo della mostra, a cura di N. Pallini, Milano, Mazzotta, 2006).

bibliografia

inedito

Amanda Russo



Giuseppe Santomaso (Venezia 1907-1990)

Cantiere

olio su tela, cm 150x121

firmato e datato in basso a destra "Santomaso '52"

inv. 591

Edificio Centrale, Rettorato



98.1

Giuseppe Santomaso, **Piccolo cantiere**

1952, collezione privata



98.2

Giuseppe Santomaso, **Cantiere in laguna**

1952, San Paolo, Museo d'arte contemporanea

Cantiere figurava tra le opere esposte alla mostra Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea allestita nell'Aula Magna dell'ateneo alla fine del 1953 e risulterà vincitrice del primo premio-acquisto di 500.000 lire previsto dal bando della mostra. Nelle prime due votazioni la giuria, dopo aver individuato una terna di candidati composta da Afro, lo stesso Santomaso ed Emilio Vedova, non era riuscita a nominare i vincitori per la mancanza di una maggioranza qualificata. Si dovrà così applicare la clausola del regolamento che prevedeva il sorteggio tra la terna più votata, escludendo così Vedova dai premiati (la sua Crocifissione contemporanea sarà in seguito acquistata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) e assegnando a Santomaso il primo premio-acquisto: una scelta che solleverà anche polemiche, vista l'assoluta preponderanza delle opere astratte (o presunte tali nel caso di quella in esame) tra i premiati, così infatti si era espresso Giulio Cesare Ghiglione sulle colonne del "Il Secolo XIX" di Genova riportando le impressioni degli artisti esclusi: "nè vogliamo infirmare la scelta della giuria a favore di uno o dell'altro della stessa tendenza, ma troviamo eccessivo che ambedue i premi siano stati conferiti alla stessa corrente, la quale rappresenta circa un terzo degli espositori", (Polemiche su un premio, 15 dicembre 1953). Al di là delle polemiche, che peraltro non avevano trovato riscontri sulla stampa locale e nazionale, la motivazione formulata dalla giuria a proposito della tela del pittore veneziano poneva l'accento sull'origine picassiana della sua ricerca pittorica: "Santomaso si è infatti proposto di sviluppare la scomposizione cubista fino a permettere una più lucida e costruttiva determinazione dell'oggetto e dello spazio; una più assertiva definizione dei valori plastici e coloristici; una più stretta e impegnativa relazione tra soggetto e oggetto. In questa ricerca, che partecipa con un suo personalissimo accento dei più vivi movimenti dell'arte moderna europea, Cantiere rappresenta indubbiamente un risultato assai importante, soprattutto perché concilia un'aperta emozione paesistica con una rigorosa architettura formale". Veniva così perfettamente inquadrato il carattere della ricerca del veneziano, i cui confini verranno ancor meglio precisati due anni dopo da Giuseppe Marchiori: "Nell'atmosfera limpida dei cantieri, il contrasto con le forti strutture degli scafi e col disegno netto dei tralicci metallici è accentuato sul piano della logica formale, con risultati che fanno del processo astrattivo un modo d'intendere più profondamente la realtà poetica dell'immagine: Gli elementi grafici (scale, fili, corde, grù, antenne) si accordano con la luce del fondo e coi motivi dominanti della partitura coloristica (barche, caldaie, macchine, cilindri, camini). Sono composizioni di oggetti che vanno sempre più trasformandosi in simboli e segni. La luce del cantiere, albale o mattutina, non è poi tanto diversa da quella, primaverile, che accoglie i riflessi verdi dell'erba, e che penetra dalla campagna nelle rimesse dove stanno i carri, gli aratri, le segatrici. Il pittore è *dentro* tutte le cose vedute, che la memoria ripete e trasforma sullo schermo della fantasia. È una scelta molto più valida di una rappresentazione obbiettiva. E in queste liriche della campagna, in cui gli oggetti si compongono nella misura esatta di un ritmo e di una struttura, c'è l'impulso vitale, c'è la partecipazione dell'essere, che è qualche cosa di più di un omaggio araldico alla fatica e al lavoro" (G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-1954*, Venezia [1954], p. 11). Una sorta di visionaria etica del lavoro quindi, che in termini pittorici si componeva di una sostanziale ibridazione dei motivi di estrazione neocubista assimilati alla fine degli anni quaranta con elementi di origine surrealista: "in *Piccolo cantiere*, del '52, e in altri lavori coevi [tra

i quali si può sicuramente inserire anche il *Cantiere* dell'ateneo triestino], Santomaso riesce ad incrociare la cultura surrealista e in particolare Mirò, maturando una volta per tutte il taglio di un linguaggio personalissimo: da questo momento in poi è ormai chiaro in quale senso Santomaso afferma di voler «essere nelle cose», nel tessuto della loro energia, e secondo quali parametri egli intenda congiungere la realtà esteriore del mondo con la memoria che se ne ricava: una memoria che abita nelle cose stesse o, meglio, nella visione che il pittore ce ne restituisce" (Cortenova 1990, pp. 20-21).

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

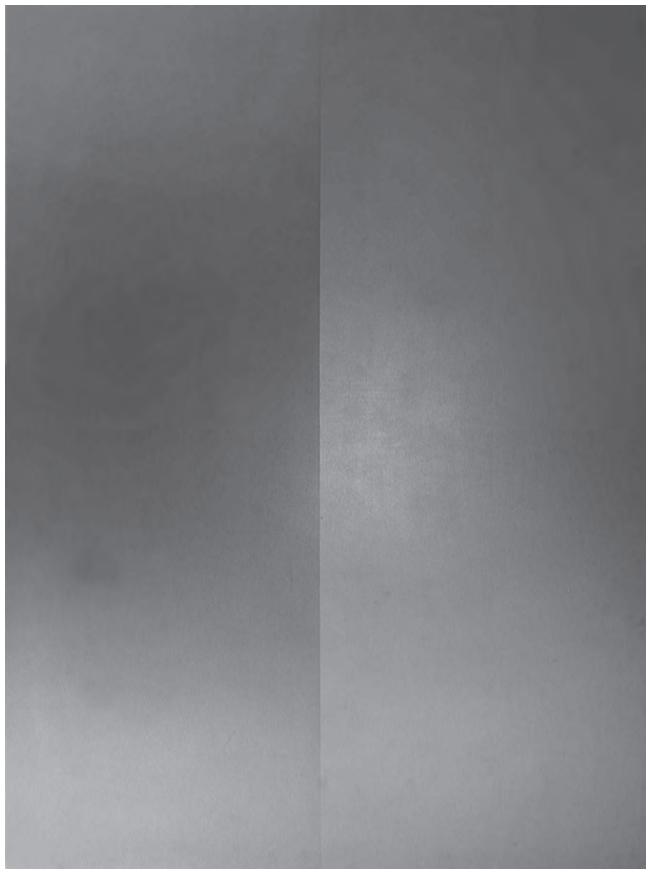
bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste si discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953; C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; *La premiazione*, "Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 21; L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958, p. 64; *Santomaso catalogue raisonné 1931-1974*, Venezia, Alfieri, 1975, n. 187; G. Cortenova, *Santomaso. Il paesaggio della visione, catalogo della mostra di Locarno*, Pinacoteca comunale, 25 novembre 1990 – 10 febbraio 1991, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 1990, p. 262; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 267-268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264-265; Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 41-42; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 68-69; E. Prete, E. Poletto, *Biografia*, in *Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini 12 aprile-13 luglio

2008, Venezia 2008, p. 306; M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste*. "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 537-539; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 122-123; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 138-139; M. Pinzani, *Giuseppe Santomaso*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 22-23; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8

Massimo De Grassi

99



Aldo Schmid (Trento 1935-1978)

Struttura colore n.3

acrilico plastico su tela, cm 150x200

firmato e datato in basso a sinistra "A. Schmid 72"
sul verso talloncino della X Quadriennale di Roma
inv. 546

Il dipinto è giunto nelle collezioni del Centro Internazionale di Fisica Teorica intorno alla metà degli anni settanta, quando l'Ateneo aveva provveduto ad acquistare una serie di opere d'arte contemporanea per 'arredare' la nuova sede dell'istituto. In questo caso, uno dei pochi, si procederà all'acquisto di un lavoro di un'artista trentino, che peraltro aveva frequentato poco l'ambiente giuliano. Nel '72 Schmid si era fatto conoscere esponendo sue opere all'importante rassegna *Per Pura Pittura. La nuova astrazione oggi in Italia*, allestita al Centro La Cappella di Trieste tra il 5 aprile e il 5 maggio (cfr. <http://www.waldoschmid.it/ita/mo.strecollettive3.html>, consultato il 7 marzo 2014); pochi mesi dopo Schmid porterà invece le sue grandi *Struttura colore* (tra le quali quella in esame) alla sezione della nuova astrazione della decima quadriennale romana, senza ottenere un grande riscontro di critica.

Sulla natura della ricerca cromatica di Schmid nei primi anni settanta così si era espresso Contessi: "Schmid è uno dei pochi pittori italiani che conducono una ricerca sul colore in termini scientifici. Intendiamoci: molti esponenti della Nuova astrazione e della Nuova pittura — basti pensare all'area francese — hanno nel colore l'elemento portante del loro lavoro; solo che nelle loro operazioni non si possono scorgere delle intenzioni sperimentali che tengano conto dei problemi fisico-chimici inerenti alla natura all'uso del colore e ai problemi psicologici o addirittura neuro-fisiologici della sua percezione. Fino ad un paio d'anni fa Schmid si trovava in bilico fra due esigenze opposte: fare dei quadri ancora legati all'«immagine» in cui saggiare implicitamente le «prestazioni» del colore, le sue possibilità reattive, oppure chiamare il colore (allo stato puro) a rispondere di tutto. Soltanto recentemente l'artista ha risolto la vertenza, meno privata di quanto possa sembrare, e ha deciso che il vero messaggio è proprio il medium, cioè il colore" (G. Contessi, *Aldo Schmid*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Nuova Cadario 16 aprile – 10 maggio 1975, Milano, s.e., 1975).

bibliografia

X Quadriennale nazionale d'arte. 2 situazione dell'arte non figurativa, Catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1972 – maggio 1973, Roma, De Luca, 1972, p. 49; *Aldo Schmid*, catalogo ragionato, a cura di G. Corradini Schmid, R. Turrina, Trento, Temi, 2008

Massimo De Grassi



Fioravante Seibezzi (Venezia 1906-1976)

Paesaggio (Canale di Mazzorbo)

firmato in basso a destra "Seibezzi"

olio su tela, cm 55 x 65

inv. 623

Edificio Centrale, Rettorato

Con la scrittura stenografica che gli era propria, Seibezzi scrisse il 26 agosto 1953 che avrebbe aderito all'iniziativa "con vero entusiasmo". La sua pittura corsiva, fatta *en plein air*, attenta a cogliere la mutevolezza del paesaggio con pochi tratti, era già stata celebrata in diverse Biennali veneziane e Quadriennali romane, alle quali il pittore partecipava continuamente. Il *Canale di Mazzorbo* non divergeva affatto da questo iter, che aveva trovato la sua piena maturazione tra il 1926 ed il 1932, dove "non si può non riconoscere il talento eccezionale di un pittore che aveva allora poco più di venticinque anni". Rispetto ai colleghi lagunari, come Dalla Zorza, Seibezzi recupera costantemente una tradizione veneta del paesaggio, richiamandosi alla forza brevilinea di Guardi e al vedutismo canaletto per una regia implacabile, come sosteneva Gino Damerini, utilizzando il colore con parsimonia e caratterizzando la tela da segni concisi per descrivere gli elementi che vivono nel paesaggio. In questo senso egli fu l'ultimo interprete di una pittura vedutista tutta di stampo veneziano. Vale la pena ricordare che, nonostante il critico Paolo Rizzi ravvisasse un'apparente superficialità nel suo diretto postimpressionismo, egli fu autodidatta autentico e anche l'opera del 1953 così veemente e spedita, lo testimonia.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22

dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 75; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 145; M. Pinzani, *Fioravante Seibezzi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 30-31; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Matteo Gardonio



Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970)

Dea Roma

Bronzo, cm 92x47x37

Firmato e datato in basso "A Selva"

Inv. Economato 12284

Edificio Centrale, Rettorato



101.1

Attilio Selva, **Dea Roma**

1950 ca., Trieste, Civico Museo Revoltella

In una lettera al rettore Cammarata del primo luglio 1952, il presidente dell'Associazione fra i laureati dell'ateneo triestino scriveva: "ho l'onore di portare a conoscenza della M.V. Che, come a suo tempo ha già fatto il mio predecessore [...] ha deciso di accettare il bozzetto della statua della Dea Roma dovuto allo scultore Attilio Selva e mi ha dato mandato di comunicare alla M.V. Questo voto"; e proseguiva quindi con questo tenore "ho l'onore di chiedere alla M.V. formale accettazione da parte dell'Università di Trieste del dono che l'ALUT intende fare al nostro amato Ateneo e, al tempo stesso, di pregare la M.V. Di voler accogliere il desiderio unanime del sodalizio che io presiedo, di veder sorgere il simbolico simulacro al sommo della scalinata d'accesso al palazzo universitario, sullo sfondo dell'ala ove è sistemata la Facoltà giuridica", vale a dire più o meno nel posto attualmente occupato dalla *Minerva* di Mascherini, lì collocata pochi anni più tardi. La proposta di donazione si riferiva probabilmente della redazione in gesso a scala colossale, alta poco più di tre metri, oggi conservata presso il Civico Museo Revoltella e donata alle raccolte cittadine dalla stessa ALUT nel 1963 (cfr. Il Museo Revoltella... 2004, p. 277, n. 1026); una scultura che costituiva un'ulteriore testimonianza della volontà da parte dell'associazione di 'marcare' gli spazi universitari già dimostrata negli anni precedenti. Secondo Giovanna Caterina De Feo (2010, p. 73), infatti, l'associazione aveva commissionato l'opera allo scultore sin dagli anni quaranta per collocarla "nel piazzale antistante alla facoltà": evento improbabile visto che il progetto prevedeva all'epoca la presenza di sculture di Marcello Mascherini. Va inoltre notato come alla luce della documentazione poc'anzi citata, la realizzazione dell'opera fosse certamente conclusa nel 1952, come del resto dimostrano anche i caratteri stilistici, ben lontani, per esempio, dalla colossale e ieratica *Vittoria* del *Monumento a Nazario Sauro* di Capodistria, che pure si avvicina all'opera in esame per moduli compositivi.

Occorrerà attendere ancora molti anni per vedere almeno il modellino in bronzo approdare nelle collezioni dell'Università: per ragioni non note, il dono troverà infatti concretizzazione soltanto nel 1963, dopo un iter durato ben 13 anni, come evidenziava una nota de "Il Piccolo" del 27 gennaio di quell'anno: "il Prof. Montesi ha precisato come le massime autorità dello Stato e gli esponenti più alti della politica, dell'arte e dello studio, fra cui 26 Rettori d'Università, abbiano dato unanime adesione all'iniziativa. «Una larga schiera di alcuni tra gli uomini migliori dell'Italia risorta e rinnovata nei suoi propositi di libertà, di progresso, di umana civiltà. Nel 1950 gli anni del dopoguerra dovevano ancora cominciare per Trieste; e quegli uomini, aderendo a quella iniziativa, coraggiosa anche perché troppo facili potevano essere i dubbi che in alcuni si rischiava di far sorgere, ripensando all'abusato nome della civiltà di Roma, espressero un sereno giudizio e un appello fiducioso nel futuro». Beneaugurando alle fortune dell'Ateneo, il prof. Montesi ha concluso il suo discorso pronunciando le parole che Giani Stuparich ebbe a dire sull'iniziativa della Dea Roma. Ha quindi preso la parola il Magnifico rettore prof. Agostino Origone [...] dopo aver ringraziato l'ALUT per la tenacia dimostrata nella iniziativa coronata da così brillante successo, ha intrattenuto l'uditorio sul mondo classico e mitologico rappresentante la Dea Roma, ossia Minerva, divinità latina identificata con l'Atena dei greci, dea delle arti e in genere dell'ingegno umano che con Giove e Giunone forma la classica triade capitolina" (AUT, busta 27. fasc. 26B1).

Evidente la circostanza che vede le vicende relative a questa scultura correre parallele a quelle riguardanti l'acquisto della Minerva di Marcello Mascherini, perfezionato tra il 1954 e il '56, per una collocazione analoga a quella ipotizzata per la statua di Selva 'sponsorizzata' dall'associazione dei laureati triestini. Dal punto di vista di quella che si potrebbe chiamare 'egemonia artistica', veniva così a riproporsi, a parti questa volta rovesciate, quel dualismo che nell'anteguerra aveva sistematicamente premiato la maggior fama del più affermato Selva, allora interprete pressoché perfetto dei voleri della committenza di partito, che di fatto gli aveva assegnato tutti i più importanti cantieri cittadini lasciando poco o nulla ai giovani in via di affermazione come Mascherini. A distanza di tre lustri le parti apparivano completamente rovesciate: forte del suo successo e della 'modernità' della sua proposta, il più giovane veniva preferito in virtù di un linguaggio accattivante e sensibile alle novità del clima internazionale, mentre la scultura di Selva, inappuntabile sul piano della modellazione e della composizione non sembra in alcun modo tener conto del mutamento del gusto.

bibliografia

La statua di Roma è entrata all'ateneo, "Il Piccolo", 27 gennaio 1963; L'Università di Trieste. Settent'anni di storia 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997 p. 299; G. C. De Feo, Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010, p. 73

Massimo De Grassi



Olivia Siauss

Multicolore

acrilico su tela, cm 100x100

firmato in basso a destra "O. Siauss"

sul verso "Multicolore" "Olivia Siauss Trieste 2005"

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2008 e il marzo dell'anno successivo. In quell'occasione Olivia Siauss aveva presentato una selezione di opere che disegnavano con efficacia i contorni del suo percorso agli inizi del nuovo millennio, focalizzando in particolare il suo interesse per il macrocosmo naturale.

Pur non esplicitando nel titolo i suoi riferimenti 'naturalistici', l'opera in esame testimonia efficacemente il personalissimo approccio alla natura della pittrice, che si muove intorno a un trasparente campionamento di stimoli cromatici che vengono articolati su complessi diagrammi alludenti ora alla musicalità visiva del quotidiano ora all'espressionismo astratto di Afro Basaldella, da sempre tra i motori principali della sua ispirazione. Ai suoi esordi nell'attività artistica, all'inizio degli anni Settanta, Olivia Siauss aveva infatti frequentato dal 1972 i corsi di pittura e di figura tenuti da Nino Perizi presso il Civico Museo Revoltella di Trieste, avvicinandosi quindi all'attività incisoria grazie a Mariano Kravos: una pratica mai abbandonata che fornirà all'artista una preziosa disciplina esecutiva.

Per inquadrare quest'ultima tappa del percorso di Olivia Siauss si potrebbe forse ricorrere alla sempreverde definizione di "astratto-concreto" che Lionello Venturi aveva attribuito ad Afro e ad alcuni suoi compagni di viaggio. Al pittore friulano non "bastava rappresentare una realtà di fantasia, di sogno o di memoria esistente oltre il quadro e di cui il quadro era specchio o tramite" ma voleva che "quella realtà si identificasse con la

pittura e la pittura divenisse la realtà stessa del sentimento, non la sua rappresentazione". È proprio il calore delle scritte cromatiche tipiche della produzione degli anni cinquanta di Afro ad animare nella pittrice triestina la ricerca di uno spazio pittorico nuovo e originale, dove il contenuto visivo delle opere esorbita dallo stimolo emotivo di riferimento per andare a costruire quella sintassi autonoma che anima un lavoro come *Multicolore*, dove la drammaticità della dominante rossastra evoca pulsioni forti. Sensazioni che sono però mitigate dalla scelta deliberata di ricorrere all'equilibrio ordinatore dell'astrazione.

In questa come in altre opere coeve si nota infatti una decisa evoluzione nel percorso dell'artista: "se nelle incisioni degli anni Settanta e Ottanta il dato naturale appariva spesso nella sua forma peculiare, tradotto in una scrittura evidente e cristallina, nei lavori di questi ultimi anni la precisione di quella grafia si è rarefatta, sostituita da alberi tramutati in sottili suggestioni segniche, da una stesura dove la componente cromatica ha assunto una doppia valenza. È come se quelle stesse esperienze sensoriali, quelle fornite dall'immersione nel paesaggio, avessero avuto bisogno di distillarsi per potere essere ulteriormente comunicate" (M. De Grassi, *I segreti del bosco*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 19 dicembre 2008 – 31 marzo 2009).

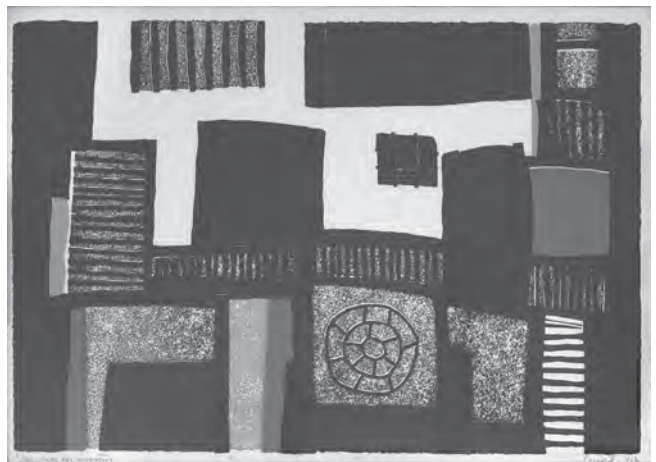
esposizioni

Trieste, *Artisti in permanenza*, 2005; Trieste, *Aldo Famà Olivia Sjauss*, 2006; Trieste, *Carnevale, giochi di allegorie e allusioni*, 2007; Trieste, *I segreti del bosco*, 2008-2009

bibliografia

M. De Grassi, *I segreti del bosco*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 19 dicembre 2008 – 31 marzo 2009

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Case dei minatori

xilografia, mm 640x880

Firmato e datato in basso a destra "L. Spacal – 1967" a sinistra "3/30 Case dei minatori"

sul retro cartoncino della Mostra antologica del Museo Revoltella del 1968

Inv. 487

Centro Internazionale di Fisica Teorica



103.1

Lojze Spacal, *Le case dei minatori in Istria*

1967, Štanjel, Galerija Lojze Spazal

L'opera è stata esposta all'antologica di grafica allestita al Museo Revoltella nel gennaio del 1968, nello stesso anno, un'incisione dello stesso soggetto era presente alla collettiva di artisti giuliani allestita al palazzo delle Esposizioni di Roma (*Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1968, Roma, De Luca, 1968, p. 40) Era quello, come ricorda Rodolfo Pallucchini, "il periodo in cui Spacal si provava a fare delle matrici lignee un oggetto tra la pittura e la scultura. Ebbi così la fortuna di entrare nel laboratorio magico in cui viveva e lavorava. Aveva riunito con grande amore i materiali per la sua trasfigurazione poetica e magica a un tempo: relitti di imbarcazioni, reliquie di cancellate, cioè legni corrosi dalle onde marine, dal sole e dalle intemperie, oggetti dove il tempo ha lasciato una traccia inesorabile [...] Arricchiva insomma

ogni visualizzazione di un alone di fantasia infinitesimale, in una sempre più dosata architettura anteriore [...] risolta in un linguaggio di autentica poesia" (*Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5).

Alla Galleria del castello di Stanjel si conserva *Le case dei minatori in Istria* (1967, mm 620x870), pressoché identica nella composizione ma tirata con colori diversi (blu al posto del rosso con l'aggiunta di una campitura in giallo) e un minuto tratteggio nella parte superiore, qui lasciata in bianco (cfr. *Galleria L. Spacal. Katalog stalne Spacalove Razstave v Gradu Štanjel Castello di Stanjel. Catalogo della mostra permanente do Spacal nel castello di Štanjel*, Trieste, Stella, 1988, n. 75).

esposizioni

Trieste, *Spacal opera grafica 1937-1967*, 1968; Vicenza, *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, 1968

bibliografia

Luigi Spacal opera grafica 1936-1967, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio – 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968], n. 53; *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo – 24 aprile 1968, a cura di Gino Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968, n. 29

Massimo De Grassi

104



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Miniera in Istria

xilografia, mm 640x880

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal – 1967" a sinistra

"9/30 Miniera in Istria"

sul retro cartoncino della Mostra antologica del Museo Revoltella del 1968

Inv. 486

Centro Internazionale di Fisica Teorica

Non sono note le circostanze dell'approdo di quest'opera nelle collezioni del Centro Internazionale di Fisica Teorica. Come per molte delle xilografie di questo momento della carriera di Spacal, anche per quella in esame si possono rintracciare redazioni autonome grazie all'utilizzo di legni con inchiostature diverse. Si sposano bene a quest'opera alcune importanti osservazioni dell'artista a proposito della xilografia e della sua componente 'sociale': "perché preferisco la xilografia? Questa è più aderente al mio temperamento, dato che amo i forti contrasti timbrici in larghi campi tra bianchi e enri o le punteggiature del legno dolce segato di testa. C'è però anche una ragione sociale: di poter offrire cioè a trenta persone a basso costo la stessa opera originale fatta col massimo impegno e responsabilità, ciò che non accade sempre nella pittura trattandosi di una opera unica" (*1ª Triennale Internazionale della xilografia contemporanea*, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969, p. 234).

Il tema affrontato, ancora una volta un ancestrale indagine sulle realtà sociali ed economiche dell'Istria, "rispecchia la sua condizione umana, che affonda le radici in una particolare cultura mitteleuropea, quella triestina, in un determinato paesaggio, quello che dalle doline carsiche scende al litorale istriano, e in una specifica temperie popolare (non folcloristica), dove il contadino del Carso, l'operaio della periferia di Trieste, il pescatore dell'Adriatico diventano i simboli di un'amara umanità" (R. Pallucchini, *Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5).

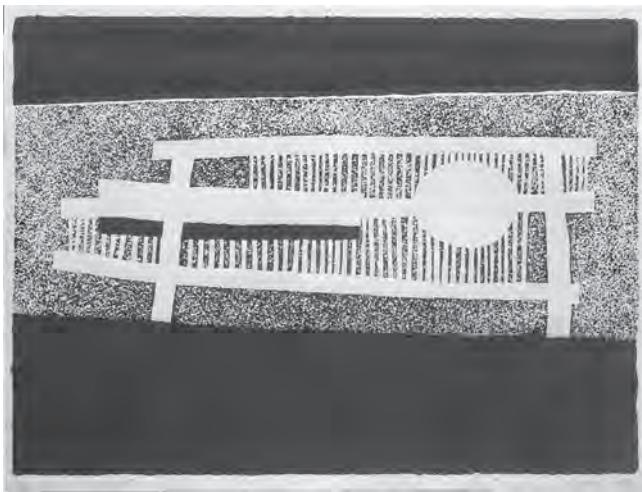
esposizioni

Trieste, *Spacal opera grafica 1937-1967*, 1968; Vicenza, *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, 1968

bibliografia

Luigi Spacal opera grafica 1936-1967, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio – 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968], n. 51; *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo – 24 aprile 1968, a cura di Gino Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968, n. 27

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Porticciolo a Salvore d'Istria

xilografia, mm 602x854

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal - 1968" a sinistra

"10/30 Porticciolo a Salvore d'Istria"

sul retro certificato autografo dell'autore e cartoncino del XXIII premio Suzzara

Inv. DIS 1075

Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Come per l'opera descritta alla scheda precedente, anche per quella in esame si può ipotizzare che il suo arrivo nelle collezioni dell'allora Dipartimento di ingegneria civile sia dovuto all'intervento di Pio Montesi. Sin dal titolo appare eloquente la volontà di Spacal di evocare con i suoi segni incisori quella sorta di 'magico' realismo che segna in modo indelebile l'intera sua produzione e che pare ancora più evidente a partire dalla fine degli anni cinquanta, quando peraltro si consolida anche la sua fama internazionale grazie anche alla conquista del premio per la grafica alla Biennale del 1958. In quell'occasione Giuseppe Marchiori coglieva così i tratti distintivi della sua poetica: "I motivi caratteristici delle sue perfette incisioni appartengono alla realtà di paesi nei quali l'artista vive come in un sogno meraviglioso: e nell'immagine incisa essi appaiono come simboli di un mondo semplice, elementare, veduto con gli occhi stupiti di un candido. La facoltà di associare gli elementi simbolici della realtà nella dimensione rara di una favola moderna rivela le radici dell'arte di Spacal, che affondano in una autentica tradizione popolaresca e in una cultura che la giustifica" (G. Marchiori, *Luigi Spacal*, in XXIX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1958, pp. 112-113). Un'incisione del tutto analoga è stata esposta con il titolo *Luce lunare a Salvore* alla prima biennale degli artisti della regione (*Prima biennale degli artisti della regione Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 4 novembre - 31 dicembre 1968, Trieste, Tipografia moderna, 1968, p. 96), con lo stesso titolo la xilografia è inserita nel catalogo dell'opera grafica dell'artista (*Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di Carlo Ceschel, Lojze Spacal, Treviso 1986, pp. 108-109, n. 118). Un lavoro con

le medesime caratteristiche è stato inoltre presentato con il titolo *Notte lunare a Salvore* alla prima triennale della xilografia di Carpi nel 1969 (*la Triennale Internazionale della xilografia contemporanea*, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969, pp. 234-235).

Come testimonia il talloncino sul verso, l'opera in esame era stata esposta a Suzzara insieme a *Masseria carsica*, del 1970, che sarà invece acquisita dalla Galleria del Premio omonimo, (*Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003*, a cura di Antonello Negri, Suzzara, Comune di Suzzara, 2004, p. 326).

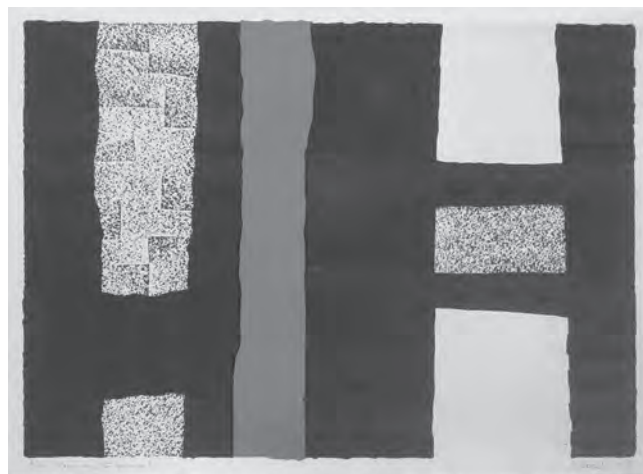
esposizioni

Suzzara, XXIII Premio Suzzara, 1970

bibliografia

XXIII Premio Suzzara. *Lavoro e lavoratori nell'arte*, catalogo della mostra di Suzzara, Scuola Ferrante Aporti 6-23 settembre 1970, Suzzara, Grafiche Bottazzi, 1970, s.n.

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Monumento carsico

xilografia, mm 647x895

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal - 1969" a sinistra

"6/30 Monumento carsico"

sul retro cartoncino della Galleria Torbandena

Inv. DIS 1074

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

L'opera in esame è stata presentata alla collettiva di Lojze Spacal, Zoran Music e Marcello Mascherini allestita nella primavera del 1969 alla Galleria Torbandena di Trieste e quindi acquistata probabilmente da Pio Montesi, che in quegli anni provvederà in più occasioni a incrementare la dotazione di opere d'arte dell'allora Istituto di Architettura.

Spacal era in quegli anni una delle punte di diamante della ricerca artistica della Venezia Giulia, e questa xilografia rispecchia perfettamente quella sorta di epopea carsica che l'artista aveva messo in scena a partire dagli anni cinquanta esplorando progressivamente le potenzialità del mezzo incisorio, sino a riprodurre anche fisicamente gli aspri rilievi di quel territorio: "è il mondo dal quale l'incisore ha attinto i pensieri raccolti in secoli di lavoro, di volontà, di abnegazione, di lotta con la natura, in secoli che dettavano un ordine particolare, silenzio e sobrietà. L'artista non ha mancato di dar fede a nessuno di questi elementi: con la mano, apparentemente pesante come quella del lavoratore di pietre e dell'intagliatore del Carso, li ha colti in immagini durature ed inevitabili, come una realtà anche oggi continuamente presente, una realtà cui il ritmo contemporaneo deve assoggettarsi se vuole esistere, se vuole avere un senso anche lì dove altrimenti nessuno ne avvertirebbe la mancanza" (A. Bassin, *Lojze Spacal*, Maribor, Založba obzorja, 1967, p. LXIV). Come spesso succede nelle tirature xilografiche di questo momento della produzione di Spacal, i singoli fogli presentano alcune difformità dovute all'utilizzo di più legni che possono presentare inchiostature diverse. A questo proposito, nel caso dell'opera in esame si può evidenziare come l'esemplare riprodotto nel catalogo generale della grafica presenta un minuto tratteggio nelle campiture bianche sulla destra (cfr. *Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di Carlo Ceschel, Lojze Spacal, Treviso 1986, pp. 112-113, n.129)

esposizioni

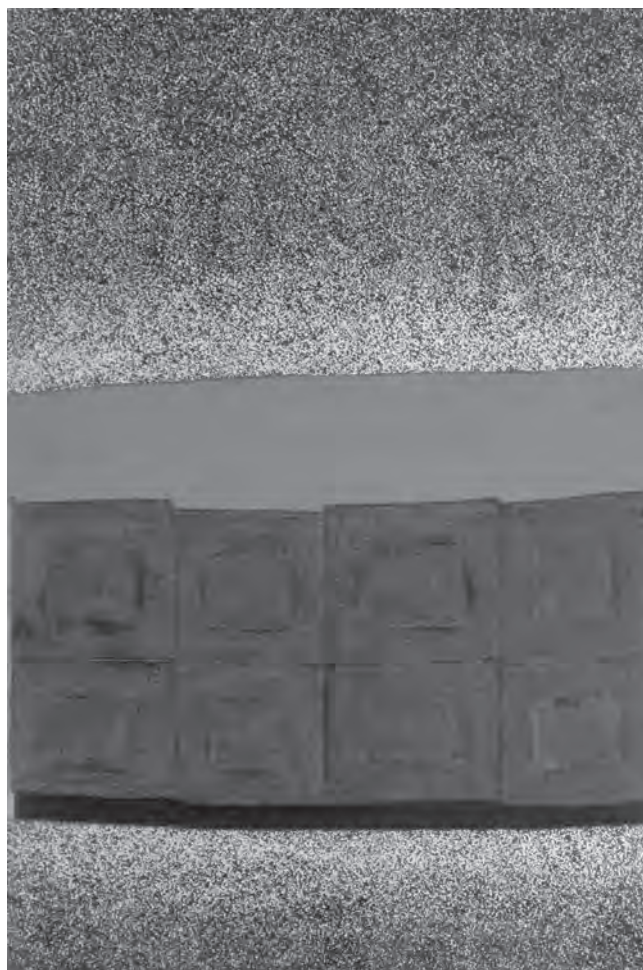
Trieste, *Spacal, Music, Mascherini*, 1969

bibliografia

Spacal, Music, Mascherini, pieghevole dalla mostra di Trieste, Galleria Torbandena 14 marzo – 4 aprile 1969; Milko Bambič, *Spacal, Mušič, Mascherini na skupinski v Torbandena*, "Primorski dnevnik", 14 marzo 1969

Massimo De Grassi

107



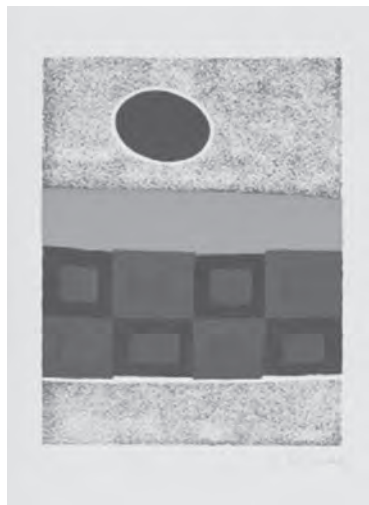
Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba

tecnica mista su tavola, cm 83,5 x 59

Inv. 550

Centro Internazionale di Fisica Teorica



107.1

Lojze Spacal, ***Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba***

1970, collezione privata



107.2

Lojze Spagal, **Forno crematorio alla Risiera**
1972, Štanjel, Galerija Lojze Spagal

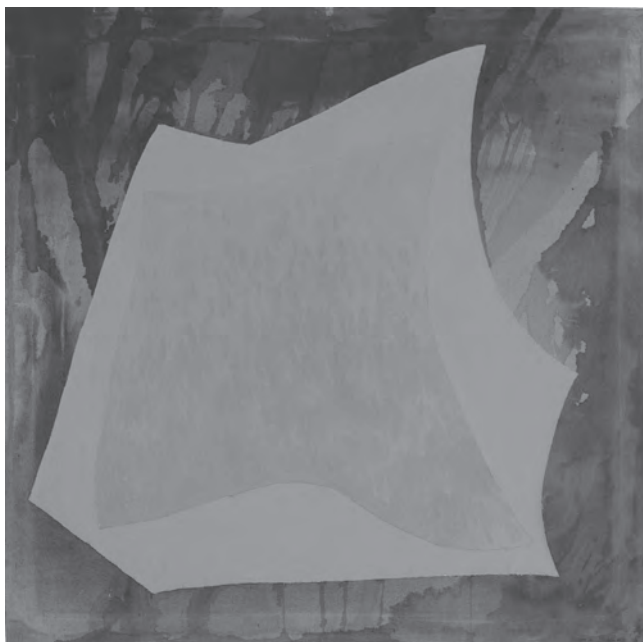
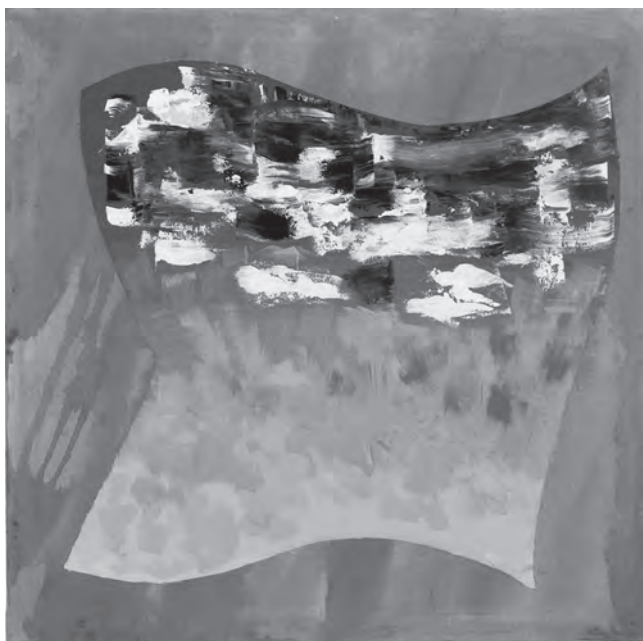
Il dipinto, non firmato né datato, è giunto nelle collezioni del Centro Internazionale di Fisica Teorica nel 1973, in occasione dell'apertura del nuovo centro di Miramare. Indubbia l'autografia visto anche che la composizione quasi certamente precede la stesura di una xilografia a tre colori, riprodotta nel catalogo generale della produzione grafica dell'artista (cfr. *Spagal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di Carlo Ceschel, Lojze Spagal, Treviso 1986, p. 132, n. 190), che appare perfettamente speculare al dipinto differenziandosene soltanto per un minuto tratteggio nero su fondo bianco in luogo della banda rossa presente sul dipinto. Un'altra xilografia, intitolata anch'essa *Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba*, ripercorre la stessa tessitura compositiva con l'aggiunta di un ovale nero nella parte alta. Cospicue analogie, anche tematiche oltre che compositive, si possono poi ravvisare con un altro dipinto, *Forno crematorio alla Risiera (Krematorij v Rižarni)*, firmato e datato 1972, oggi conservato alla Galerija Lojze Spagal di Štanjel (cfr. *Lojze Spagal. Retrospektiva*, catalogo della mostra di Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 25 aprile – 4 giugno 2000, a cura di I. Kranjc, Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 2000, pp. 152, 163) di dimensioni maggiori e meno rifinito nei dettagli rispetto all'opera in esame. Secondo una prassi consolidata, l'artista fa così interagire liberamente tecniche, tematiche e *pattern* compositivi, con risultati sempre originali.

Come ricordava Rodolfo Pallucchini, Spagal si muove tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo verso "l'adesione alla costante bizantina – slava di una pittura in superficie, bidimensionale, timbrica e atonale." (*Il cammino di Spagal*, in *Luigi Spagal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5), unendo in questo caso quella componente di denuncia sociale e storica che spesso contraddistingue i suoi lavori. Non risulta che l'opera sia stata mai presentata in pubblico.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi

108



Barbara Strathdee (Wellington, New Zealand 1941)

Pacific Light

tecnica mista su tela, cm 150x149,5 ciascuna
firmato in basso a destra "Barbara Strathdee"
Centro Internazionale di Fisica Teorica

Si tratta di due tele di identiche dimensioni, *Dreamy Blue* e *Red Sea*, pensate intorno al 1977 *en pendant* con il titolo complessivo di *Pacific Light*, e quindi donate dall'artista al Centro Internazionale di Fisica Teorica.

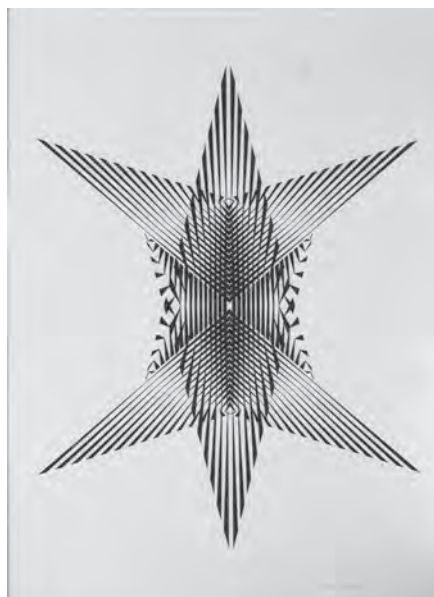
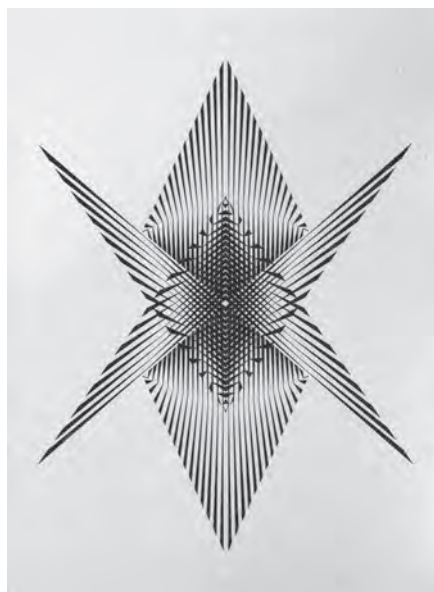
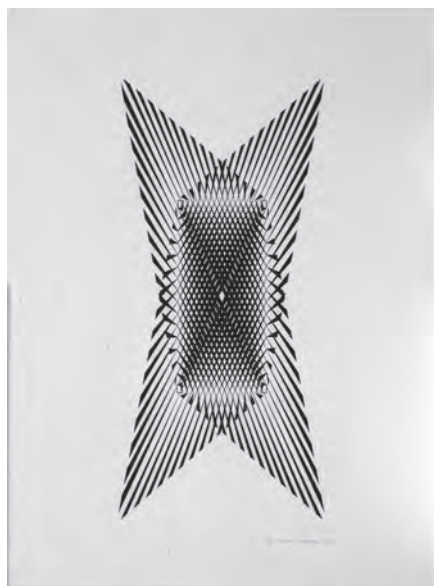
Operatrice delle arti visive e pittrice, Barbara Strathdee, originaria di Wellington in Nuova Zelanda, a partire dal 1966 vive per numerosi anni a Trieste, prima di far ritorno alla sua terra d'origine. Si è formata in Nuova Zelanda e a Londra,

studiando arte. Dopo aver seguito i corsi della Sommerakademie di Salisburgo diretti da Oskar Kokoschka, a Trieste frequenta la Scuola Libera della Figura del Civico Museo Revoltella, diretta da Nino Perizi. Con il pittore Augusto Cernigoi la Strathdee apprende le tecniche dell'incisione, perfezionate successivamente ad Urbino. È stata illustratrice di libri per bambini. L'artista ha preso parte, in varie parti del mondo, a qualificate rassegne collettive e performance. Ha presentato, inoltre, mostre personali a Ferrara, Trieste, Venezia, Londra, Roma, Bologna, Wellington, Auckland, Christchurch, Udine, Hamilton, Frosinone, Milano. Da iniziali esperienze nella figurazione espressionistica, il suo linguaggio si è evoluto verso le più attuali tendenze dell'arte figurativa, assimilando ogni tecnica che fosse consona alle sue esigenze espressive. Sue opere sono collocate presso il Museo e alla Victoria University di Wellington in Nuova Zelanda.

bibliografia

Art from New Zealand, Strathdee, Tre artisti e tre critici, Amstici per Pirella Göttsche, Munari, Spacal, Baj, catalogo della mostra di Trieste, Studio d'arte Nadia Bassanese ottobre 1988 – giugno 1989, Trieste, s.e., 1988; B. Strathdee, *Cafè wars*, Wellington, Tara publishing, 2005.

Caterina Ratzenbeck



109





Anna Tamaro (Trieste 1930)

Senza titolo

serigrafia, mm 700 x 500

firmate e datate in basso "Anna Tamaro 66"

firmate a matita "Anna Tamaro"

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

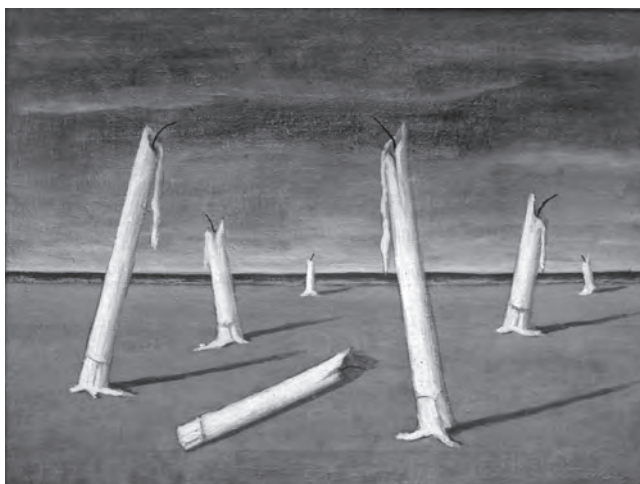
Si tratta di una serie di cinque serigrafie a tiratura limitata a cinque esemplari, tutti datati 1966. Non sono note le circostanze dell'approdo di queste opere nelle collezioni dell'ateneo, anche se è facilmente ipotizzabile che l'artefice sia stato il prof. Pio Montesi, allora responsabile dell'istituto di Architettura e Urbanistica.

Magnificamente calate nella realtà di quegli anni, queste serigrafie illustrano in maniera molto efficace la natura della ricerca di Anna Tamaro, in questi anni decisamente virata sul versante Optical, che l'artista non abbandonerà nemmeno negli anni successivi.

bibliografia

inedito

Caterina Ratzenbeck



Fiorenzo Tomea (Zoppè di Cadore 1910 – Milano 1960)

Candele in riva al mare

olio su tela, cm 45x60

firmato in basso a destra "Tomea"

Edificio Centrale, Rettorato

All'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea allestita nell'aula magna dell'ateneo triestino nel 1953, Fiorenzo Tomea aveva presentato *Solitudine*, un dipinto del 1949 che ripercorreva una tematica, quella dello scheletro in meditazione, affrontata a più riprese negli anni precedenti, sin dal dipinto di analogo titolo del 1937. Il quadro, oggi in una collezione privata di Milano, verrà in seguito presentato a numerose sue esposizioni, anche successive alla sua morte (cfr. *Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti 8 dicembre 1989 – 4 febbraio, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, pp. 47, 135). *Solitudine* era stato uno dei dipinti scelti per l'acquisto da parte dell'ateneo, che dopo aver ricevuto la richiesta d'acquisto da parte del Rettore, chiederà di poter sostituire l'opera esposta in quell'occasione, con una tela più recente, *Candele in riva al mare*, di dimensioni inferiori e mai presentata in pubblico in precedenza, una richiesta che sarà prontamente accolta anche se purtroppo la documentazione d'archivio non consente di capire le ragioni della scelta dell'artista (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*). Di certo le candele facevano da molto tempo dell'universo poetico dell'autore, sin dalla seconda metà degli anni trenta, quando aveva cominciato a dipingerle insieme alle maschere in ambientazioni quasi metafisiche che diventeranno una delle cifre più riconoscibili della sua opera: "le candele di Tomea appariranno un giorno, nella storia dell'arte, una clausola poeticamente definita, così come le bottiglie di Morandi [...] il parallelismo di un mestiere-intelletto anche al di là delle fascinose cento versioni di quel soggetto: sfuggendo all'inerzia di un'espressione atipica, ogni itinerario pittorico del cadorino si condensa piuttosto in una maniera singolare che è tutta la sua autorità e tutta la sua misura" (R. Civello, *Sulla pittura di Fiorenzo Tomea*, Siena, Ausonia, 1956, p. 23).

Il dipinto in esame è stato riproposto al pubblico solo in occasione delle due recentissime mostre che hanno ripercorso le vicende della Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea del 1953.

esposizioni

Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 108; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 178; M. Pinzani, *Fiorenzo Tomea*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 66-67; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Massimo De Grassi

111



Giuseppe Torselli (Birbesi 1948)

Passaggi interiori

affresco su tela rifinito a olio, cm 60x70

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il giugno e il settembre del 2009. Il ricco percorso artistico-culturale di Torselli è partito dalla figurazione, seguendo il dettato accademico del tempo, creando nei lavori degli anni Settanta e Ottanta un microcosmo tormentato, fatto di stesure a tratti dense e a tratti oscure. Nel nuovo millennio l'artista è giunto a una dimensione più solare e pacata, ritmata da ordinate sequenze di linee, spazi e colori

che rispondono a una sorta di intima cosmogonia, un codice mentale personale in grado di riordinare la realtà. Torselli ha quindi costruito la propria identità formale sulle tracce dei padri nobili dell'astrattismo, da Mondrian a Klee, rinsaldando progressivamente le tensioni espressionistiche della propria formazione in un tessuto pittorico sempre più cadenzato da un intimo rigore compositivo. I lavori degli ultimi anni, e in particolare quelli appositamente realizzati per la mostra allestita nei locali dell'ateneo triestino, sono infatti caratterizzati dalla presenza di un solido reticolo geometrico, segnato da un inspessimento materico appena percettibile, un diaframma anche fisico che tenta di sintetizzare l'eterna dialettica tra mondo interiore ed esteriore. Sul piano esecutivo la pittura di Giuseppe Torselli nasce da procedimenti consolidati da antiche tradizioni che lo vedono seguire da vicino tutte le fasi della produzione: prepara da sé le tele, che sono lavorate come se fossero la superficie di un affresco, e per dipingere usa quasi esclusivamente terre naturali. Esaurita questa fase passa alla finitura a olio della stesura, graduandone gli effetti con ripetuti passaggi.

Passaggi interiori è anche il titolo dell'opera in esame, pensato come pausa ideale della sequenza di stimolazioni armoniche che costituiscono l'ossatura portante della ricerca di Torselli, una vera e propria dichiarazione di poetica. Nel contesto delle opere pensate per la mostra, dominate dalle tonalità del rosso, l'intreccio geometrico focalizza e accentua la preziosità della stesura alludendo alla musicalità visiva di paesaggi immaginati ma nel contempo pienamente reali.

La lezione dei padri dell'astrattismo trova così una sintesi alquanto personale: "per Mondrian il reticolo neoplastico era un modo per strutturare la realtà dello spazio e lo spazio della realtà: «l'arte moderna, quando è arte pienamente, in definitiva altro non è se non l'esatta espressione plastica di una cultura più interiore» scriveva il pittore olandese. Al di là di ogni pretesa normativa, Torselli offre una [...] chiave di lettura a queste problematiche: le sequenze di linee, spazi e colori che l'artista va rielaborando in questi ultimi anni rispondono a quello che l'artista definisce uno «spazialismo soprattutto interiore che va alla scoperta di ogni fessura o vibrazione della mente senza mai interrompere il filo legato al cuore», un codice mentale sempre nuovo che riordina e riformula la realtà visiva. Molto spesso infatti quanto percepiamo ci appare superfluo, soffocato dal riverbero caotico delle cose di tutti i giorni. Lo spettro del visibile sembra così allargarsi a dismisura, facendoci perdere e la nettezza dei contorni; la prospettiva di riorganizzare in qualche modo il visibile diventa quindi non solo auspicabile, ma quasi necessario" (M. De Grassi, *Il visibile necessario*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 26 giugno – 30 settembre 2009).

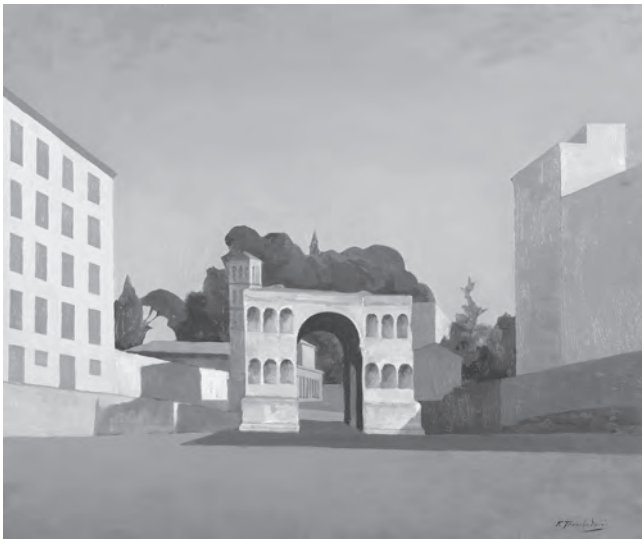
esposizioni

Trieste, *Il visibile necessario*, 2009

bibliografia

M. De Grassi, *Il visibile necessario*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 26 giugno – 30 settembre 2009

Massimo De Grassi



Francesco Trombadori (Siracusa 1886 – Roma 1961)

L'Arco di Giano

firmato in basso a destra "F. Trombadori"

olio su tela, cm 50x60

inv. B593

Edificio Centrale, Rettorato

Per ricostruire il contesto pittorico, ma anche culturale nel quale si colloca *L'Arco di Giano* conservato presso il Rettorato dell'Ateneo triestino, occorre mettere a fuoco l'opera di Francesco Trombadori nel secondo dopoguerra. Operazione possibile avendo a mente almeno i due cataloghi delle esposizioni romane *I paesaggi del silenzio 1945-1961* (Roma 1999) e *Paesaggi di Roma* (Roma 1979). In quest'ultimo è riprodotto un altro *Arco di Giano*, di dimensioni analoghe, individuato in collezione privata romana, opera che si può riconoscere nella tela transitata per la Biennale di Venezia del 1954, a pochi mesi dalla mostra triestina del dicembre 1953. Indicazione importante, stante l'abitudine dell'artista di firmare, ma non datare le proprie opere.

La pittura di Trombadori compresa tra gli estremi della fine del secondo conflitto mondiale e la morte, avvenuta nel 1961, presenta un carattere di sensibile omogeneità: formati piccoli e medi, l'insistenza su paesaggi e vedute, quasi tutti di Roma; la scomparsa pressoché totale della figura umana e della natura morta dai campi di interesse dell'artista. Nei testi del catalogo *Paesaggi di Roma* firmati da Giuliano Briganti, Muzio Mazzocchi Alemanni e Roberto Passi, le visioni – lezione che, in senso tutto dechirichiano, Valerio Rivosecchi preferisce a "vedute" – di Trombadori sono ricondotte all'etichetta di Nuova Oggettività in Italia: di certo, e teniamo per buona la suggestione offerta da Duccio Trombadori (*I paesaggi del silenzio*, op. cit.), che ragiona sulla produzione coeva dell'artista, anche la tela conservata presso il Rettorato triestino è quel che si può definire una "perla ritardataria". Tale produzione ha subito il torto di essere messa in parentesi in una Roma che, tra i Quaranta e i Cinquanta, è stata impegnata nelle diatribe tra figurativi ed astrattisti, tra formalisti e contenutisti, tra pittori tenacemente aggrappati ai richiami della provincia ed altri che cominciarono a curiosare in quel che

succedeva nelle gallerie d'Oltreoceano.

Una pittura, quella di Trombadori, che si è tenuta lontana dagli scontri ideologici, dall'attualità storica; che ha le proprie fondamenta nel ritorno al mestiere degli anni Dieci e Venti, una significativa matrice letteraria, specificamente rondista. Un pittore per pittori, insomma, Trombadori, le cui opere sono ricche di riferimenti stilistici, di cultura visiva fatta d'arte moderna e contemporanea anche francese, tra Corot (è di Alfredo Mezio, nelle pagine del catalogo della personale dell'artista inaugurata alla Galleria del Vantaggio nel 1958, la celeberrima definizione di Trombadori quale "Corot lunaire") e Cézanne. Visioni urbane costruite con pazienza, molto spesso riportate su tela da fotografie (fotografie su cui ha potuto mettere mano chi ha lavorato sull'archivio dell'artista, il cui studio aveva sede in villa Strohl-Fern), fotografie sulle quali Trombadori ha operato quadrettature, linee, reticoli, ha misurato spazi, distanze per il riporto da foto a quadro.

Nell'*Arco di Giano* conservato presso il Rettorato triestino appare ancora una volta una Roma incantata che, con le parole con le quali ha messo a fuoco l'ultima produzione dell'artista (nel numero 169 di "Paragone", gennaio 1964), Roberto Longhi avrebbe definito "desertica, d'alto meriggio". Reminiscenze dechirichiane, metafisiche, innanzi tutto, specie nell'edificio che – come una quinta teatrale – chiude la composizione, a sinistra; edifici dalle facciate cieche, sulla destra, che trasmettono tutto il peso di una incomunicabilità, di un silenzio fatto pietra. Spazi puliti, organizzati con grande compostezza fino a trasmettere un'idea di freddezza; una freddezza che è pulizia formale, che trasporta gli edifici fuori dal tempo e dalla storia. *L'Arco di Giano*, ma non solo: alle sue spalle, in parte nascosta, è riconoscibile, per esempio, la *Chiesa di San Giorgio al Velabro*, col suo portico ed il campanile romano.

Per concludere. Chi proverà a fare chiarezza sul rapporto tra Trombadori e Trieste dovrà – ce lo segnalano Fagiolo e Rivosecchi in *Trombadori*, Roma 1986 – tenere conto anche degli scritti figurativi dell'artista: due di questi, per esempio, sono comparsi nel "Piccolo della Sera" il 21 gennaio ed il 16 aprile del 1927.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

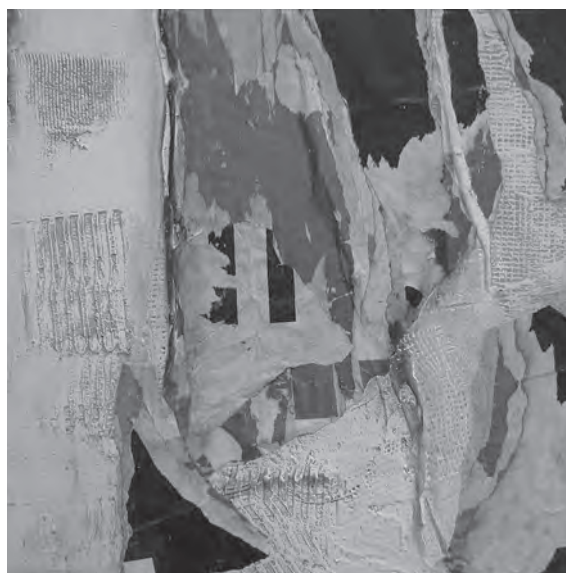
bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; G. Sciortino, *La mostra di pittura a Trieste. Pittori e critici per un panorama*, "La Fiera Letteraria", Roma, 27 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 9-10, 15; R.

Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 84; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 165; M. Pinzani, *Francesco Trombadori*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 40-41; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo

113-114



Lara Ušić (Pola 1971)

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 50x50

2006

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 25x25

2006

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Le opere sono state donate all'ateneo dall'artista in occasione della mostra personale allestita presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2010 e il marzo dell'anno successivo. L'esposizione, intitolata *Frammenti*, presentava una selezione di lavori dedicati da Lara Ušić a una propria personalissima visione del mondo, ricreata attraverso una campionatura di manifesti strappati dalle pareti: quei «lembi materici della pelle artificiale dei muri» che più di mezzo secolo fa Mimmo Rotella aveva nobilitato sino a farne elemento imprescindibile della propria poetica. Il processo creativo dell'artista non si limita però al *décollage*, ma compie un passo ulteriore ricreando con sabbia, cemento, reti e

resine acriliche un contesto pittorico dove ospitare questi emblemi usurati della contemporaneità, sostanzinandoli di fatto con materiali che fanno parte della sua stessa struttura. In sostanza Lara Ušić, attraversando la nostra stanca modernità, «ricomponne stratificando, ricostruisce i frammenti della propria e altrui esistenza utilizzando materiali che fanno parte in altre formulazioni del normale processo di creazione della nostra civiltà urbana [...] Una sorta di palingenesi della materia, una vera e propria "cosmogonia portatile", direbbe Raymond Queneau, dove senza alcuna pretesa di universalità l'artista racconta per 'frammenti' la nostra storia recente e le sue lacerazioni» (M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010). Di una visionarietà antagonista parla invece Giovanni Leghissa: «contro a questa visione indifferenziata della frammentazione, il lavoro di Lara Ušić ci riporta verso un'altra dimensione, abitata dalla possibilità di testimoniare frammenti di storie perdute, significative perché pervase dall'intensità di un vissuto che parla di resistenza, di opposizione, di lotta. In maniera non dissimile dall'angelo della storia benjaminiano, si tratta qui di contemplare un passato che, conservatosi nella forma della traccia e della rovina, interroga il presente» (*Tutto qui? Non così in fretta!*, in *Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti*, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006, s.n.). Questo processo di composizione trova nelle opere in esame un momento di particolare felicità compositiva, soprattutto dal punto di vista cromatico e soprattutto nell'evocazione, forse involontaria, di un tricolore italiano listato a lutto che sembra lottare con le tessiture materiche predisposte dall'artista che interagisce con il proprio vocabolario artistico con una sottile e rabbiosa ironia. Una riscrittura dove la componente dominante è ovviamente quella dettata dal gusto personale, ma capace di donare allo spettatore piccole ed evocative finestre sul mondo.

esposizioni

Sežana, *Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti*, 2006;
Trieste, *Frammenti*, 2010

bibliografia

Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006; M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010

Massimo De Grassi



Gianni Vagnetti (Firenze 1897-1956)

Figura in blu (Al caffè)

olio su tela, cm 75x50

firmato in alto a destra "Vagnetti"

sul verso: cartellino di partecipazione alla retrospettiva di Vagnetti del 1958

inv. 280

Edificio Centrale, Rettorato

Criticato per l'eccessiva prossimità del suo stile a quello di Casorati (Ghiglione 1953), Gianni Vagnetti accolse con entusiasmo l'invito del rettore Ambrosino a partecipare all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea intessendo con lo stesso Ambrosino una fitta corrispondenza volta a precisare i dettagli della manifestazione e a fornire suggerimenti utili per il corso di critica d'arte organizzato a margine dell'evento (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 4 agosto 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 29 settembre 1953; Lettera di Rodolfo Ambrosino a Gianni Vagnetti, Archivio dell'Università di Trieste, 30 settembre 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 12 ottobre 1953). Tali contatti proseguirono anche a mostra conclusa sia per le richieste dell'artista di ricevere gli articoli ad essa inerenti comparsi sulla stampa giuliana e nazionale, sia per reclamare la restituzione del dipinto (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio

dell'Università di Trieste, 28 dicembre 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 22 gennaio 1954). Preoccupato di non riavere l'opera in tempo per la sua partecipazione a nuova esposizione (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 5 febbraio 1954), Vagnetti rischiò di far scoppiare un piccolo incidente diplomatico dovuto alla lentezza delle comunicazioni con il rettore ma che si risolse felicemente con la proposta di acquisto del dipinto da parte dell'Università per la cifra di centomila lire (Lettera di Rodolfo Ambrosino a Gianni Vagnetti, Archivio dell'Università di Trieste, 6 febbraio 1954). Soddisfatto alla notizia della visibilità che l'Esposizione aveva ricevuto sui quotidiani e periodici del tempo, l'artista accolse di buon grado la proposta di Ambrosino, felice di entrare nel novero dei pittori scelti per impreziosire gli ambienti dell'Ateneo giuliano (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 12 febbraio 1954). Esposta alla retrospettiva che nel 1958 interessò le città di Firenze, Milano e Roma, l'opera rappresenta una spigolosa e assorta figura di donna seduta a un tavolino su cui sono posate, sopra una tovaglietta bianca, una caraffa e una tazzina. Il mento sostenuto dalle mani intrecciate, il gomito destro puntato sul ripiano del tavolo, la protagonista indossa una camicia blu e una gonna candida dalle balze geometriche che le permettono di spiccare con sicura evidenza dal fondo di difficile decifrazione. Lasciato parzialmente indistinto, questo è infatti in parte occupato da quella che potrebbe sembrare la parete di mattoni di un locale pubblico – come suggerisce il titolo dell'opera – o di un'abitazione di modeste condizioni. Se l'ambientazione della scena e il suo significato possono lasciare adito a interpretazioni (si può infatti trattare di una borghese seduta in un caffè cittadino per una semplice pausa dagli impegni quotidiani o di una donna pressata da un sentimento di solitudine e ansia esistenziale), ciò che invece balza sicuro agli occhi senza tema di smentite è il fatto che il dipinto possa essere assunto a modello della nuova fase che attraversa la pittura di Vagnetti negli anni Cinquanta. Come rileva Luigi Cavallo, autore di un'accurata biografia dell'artista, il pittore «rimettendo in discussione gli elementi strutturali e compositivi, riesamina la forma tenendo presente i suggerimenti plastici e i risultati stilistici del postcubismo» (Cavallo, 1975, p. 87) senza giungere a effetti di astrattismo ma approdando a una diversa e più complessa organizzazione spaziale. Non è solo il postcubismo, tuttavia, a caratterizzare questa stagione stilistica né a determinare in modo esclusivo l'opera in esame: se *Figura in blu* evoca immediatamente gli esordi di Picasso e la malinconica rassegnazione di cui erano ammantati i personaggi dei suoi primi lavori, la parte del titolo che recita *Al caffè* richiama i soggetti trattati dall'impressionismo ma qui svolti dando voce al senso di solitudine che Vagnetti sembra individuare come caratteristica tipica dell'essere femminile svolgendo questo tema in una serie di dipinti affini a quello in esame tra cui *Figura in grigio* e *L'absinthe* (Gianni Vagnetti. *Opere dal 1921 al 1956*, catalogo della mostra di Anghiari a cura di C. Marsan, Firenze, Arnaud Editore, 1958, pp. 74-75). Avviato al disegno dal padre Italo, a sua volta scultore, Gianni Vagnetti frequentò la Scuola Libera del Nudo di Firenze vincendo nel 1918 il concorso Stibbert con l'opera *Dopo il bagno* (acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Lima). Inizialmente influenzato dallo stile postmacchiaiolo di Ciani e Spadini, si volge lentamente a una pittura di maggiore intimismo su cui pesa la frequentazione di Felice Carena (professore dell'Accademia

fiorentina di Belle Arti dal 1924) e la vicinanza agli ideali di Novecento che nel 1927, proprio nello studio di Vagnetti, vede la nascita del suo ramo toscano. Fondatore assieme ad Andreotti, Romanelli, Maraini e Bacci del Sindacato Italiano di Belle Arti (1925), nel 1929 realizzò il ritratto dal vero di Mussolini destinato al Viminale ed esposto invece nella sala del direttorio del partito a Roma. Presente alle Biennali di Venezia, alle Quadriennali di Roma e alle principali mostre del Novecento in Italia e all'estero, a metà degli anni Trenta iniziò a dedicarsi alla scenografia diventando presto collaboratore del Maggio musicale. Docente di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze, si dedicò al cartellone pubblicitario, alla decorazione di ceramiche e a progetti di arredamento. Morì per emorragia cerebrale il 19 marzo 1956.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Firenze, *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, 1958; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953; G. Cesare Ghiglione, *Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 8 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 32; R. Salvini, *Presentazione*, in *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 21, 75 (cat. 59), tav. 22; L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Milano, Edizioni d'Arte Sant'Ambrogio, 1975, p. 158 (cat. 53/23), tav. CCLXI; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 82; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 152; M. Pinzani, *Gianni Vagnetti*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 60-61; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Eliana Mogorovich



Enzo Valentinuz (Romans d'Isonzo 1946)

Cirî gnòt (Cercare ciò che non si può trovare)

graffito su intonaco (in alluminio alveolare e vetroresina), cm 37,5x54

firmato al centro dell'opera "Valentinuz"

sul verso: "Cirî gnòt (Cercare ciò che non si può trovare) Graffiti su intonaco/Enzo Valentinuz".

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

L'opera si offre come una sintesi – tanto dal punto di vista formale che contenutistico – della poetica dell'artista che, in tutti i suoi lavori, intesse delle favole stimulate dall'osservazione delle quotidiane difficoltà della vita. Servendosi di leggeri pannelli rivestiti da spessi strati di intonaco sovrapposto, Valentinuz incide la superficie fino a far emergere il colore voluto servendosi di linee sinuose e scoppiettanti da cui discende una calibrata alternanza cromatica di forme. L'apparente astrattismo che ne deriva si trasforma, ad un'attenta analisi, nella ricerca dei protagonisti (umani o animali) di una sorta di danza di figure che si rincorrono contribuendo alla definizione e all'approfondimento del messaggio contenuto nel titolo dell'opera. Forme che si inseriscono l'una nell'altra e che vanno a comporre profili di maggiori dimensioni si possono dunque riconoscere in un gioco enigmatico infinito che, nel caso specifico, allude metaforicamente all'umana paura di fronte al futuro, all'impossibilità di riparare una volta intrapresa una strada, alla necessità della determinazione e della sicurezza in ogni azione. Nella vita come nell'arte ogni sbaglio si paga: impossibile, infatti, modificare l'opera una volta tolta la materia. Allievo di Cesare Mocchiutti all'Istituto d'arte di Gorizia "Max Fabiani", dopo essersi diplomato in decorazione pittorica murale Valentinuz frequenta l'Accademia di Venezia (senza concluderla) sotto la guida di Bruno Saetti e Carmelo Zotti. Abbandonata la pittura all'inizio degli anni Settanta dopo alcuni significativi successi in concorsi di livello nazionale, si riavvicina all'arte attorno al 2004 riprendendo il proprio percorso nel medesimo punto in cui l'aveva interrotto. L'artista decide infatti di recuperare gli insegnamenti dei suoi maestri e, nel contempo, di cimentarsi in modo attuale con tecniche di sapore antico come la pittura murale e il graffito. Messa a punto una miscela di malta, pigmenti colorati e colle, Valentinuz elabora dei pannelli che gli permettono

di raccontarsi e raccontare la vita di ognuno con uno sguardo disincantato e obiettivo senza per questo risultare eccessivamente spietato o pessimista: un equilibrio raggiunto grazie alla complicità dei colori vivaci che l'artista accosta secondo gradazioni armoniose. Donata all'Università degli Studi di Trieste a seguito della sua personale, Cirî gnòt è dunque un esempio della più recente produzione dell'autore che alterna una fitta attività espositiva in personali, collettive ed ex tempore alla definizione di una nuova fase di ricerca avente come fulcro le pietre, frammenti del vicino Carso che possono – anche in questo caso – permettere la narrazione di una storia universale costellata di una miriade di vicende particolari.

esposizioni

Romans d'Isonzo, *Graffiti*, 2005; Aquileia, *Pittura murale*, 2006; San Giovanni al Natisone, *Graffiti*, 2006

bibliografia

inedito

Eliana Mogorovich



Antonio Valli (Faenza 1792 – Roma 1827 ca.) Antonio Testa (attivo a Roma agli inizi dell'Ottocento)

incisori

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma 1665)

inventore

L'uomo che attinge dell'acqua o Paesaggio con una grande strada acquaforte, al foglio mm 710 x 950

Indicazioni di responsabilità: in basso a sinistra "Nicolò Poussin dipinse"; in basso a destra "Antonio Valli incise an. 1823 Antonio Testa perfezionò"

in basso "RURA MIHI RIGUI PLACEANT/ IN VALLIBUS AMNES, FLUMINA"

Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione

La stampa è una copia ottocentesca di un originale tardo seicentesco. L'Istituto Nazionale della Grafica di Roma conserva l'incisione originale realizzata a bulino del 1684 disegnata da Pierre Monier (Blois 1641 – Paris 1703; *Monier Pierre*, ad vocem, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Verlag von E. A. Seeman, Leipzig 1931, vol. XXV, p. 66) e incisa da Etienne Baudet (Vineuil les Blois 1638- Paris 1711; M. Préaud, ad vocem, *Baudet Etienne*, in Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon... 7*, München-Leipzig, K. G. Saur, 1993, p. 518) tratta da un dipinto di Nicolas Poussin (cfr. Istituto Nazionale della Grafica Roma, inv. FC68084, vol. 43H24, mm 575 x 760, proprietà dell'Accademia Nazionale dei Lincei, in deposito dal 1895). Baudet, infatti, ha realizzato una serie di quattro incisioni da *Paesaggi* di Poussin nel 1684 (*Le voyageur se lavant les pieds a la fontaine, ou La Grande route; L'homme puisant de l'eau, ou le Paysage au grand chemin; Une femme de Mégare recueille les cendres de Phocion; Les funérailles de Phocion, ou Deux Hommes portant le cadavre de Phocion*), da disegni di Pierre Monier, dedicate al principe di Condé (G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, in "Gazette des beaux-arts", VI, vol. 45-46, 1955, pp. 323-329, nn. 182-185; G. Wildenstein, *Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen*, in "Gazette des beaux-arts", VI, vol. 46, 1962, pp. 199-200, nn. A444-447).

L'incisione qui esaminata, identificata con il titolo *L'homme puisant de l'eau, ou le Paysage au grand chemin* (Wildenstein 1955, pp. 325-326, n. 183) riprende in modo preciso l'analogo soggetto che Poussin aveva dipinto lo stesso anno e che Friedländer ha identificato con la tela del 1648 della collezione del cavalier Lorraine dal titolo *The Roman Road (via Domitiana)* e conservata alla Dulwich Picture Gallery di Londra (1914, p. 119). Il dipinto originale di Poussin, realizzato "au commencement de l'année 1648 il finit [...] un paysage où est un grand chemin, qui est dans le Cabinet du Chevalier de Lorraine" (A. Félibien, *Entretiens sur les vie set les ouvrages des plus excellents peintres...*, IV, 1685, ed. Londra 1705, p. 48) è andato disperso (J. Thuillier, *L'Opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli, 1974, n. 157, p. 105). Se ne ricordano più versioni: una – che Blunt riteneva essere l'originale – si conserva al Dulwich College di Londra, (*Nicolas Poussin*, catalogo della mostra di Parigi, Musée National du Louvre, a cura di A. Blunt, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1960, pp. 114-115, cat. 84); tra le altre numerose copie, una databile alla metà del Settecento, si conserva in Italia e appartiene alle collezioni di Banca Intesa San Paolo (inv. A-B-00129A-D/IS, cm 98,5 x 135,5).

Il dipinto da cui è tratta l'incisione è testimonianza della fase tarda della produzione di Poussin, del momento in cui l'artista francese si interessa alla pittura di paesaggio, a partire dal suo rientro a Parigi nel 1642, quando nelle composizioni la natura inizia ad assumere un ruolo predominante rispetto alla storia narrata, grazie all'influsso delle opere di Adam Elsheimer, Annibale Carracci e Domenichino che aveva potuto vedere a Roma (Nicolas Poussin 1960, pp. 268-300). Poussin realizza i quattro dipinti di argomento archeologizzante negli stessi anni in cui è impegnato nella seconda serie dei *Sette Sacramenti* di Chantelou, dove è evidente anche un forte interesse antiquario e dove la natura è riletta in chiave antichizzante. Cropper e Dempsey mettono a confronto i due dipinti londinesi che Poussin realizza in pendant, intitolati *Strada greca* della National Gallery e *Strada romana* della Dulwich Picture Gallery, notando come nella raffigurazione

della strada romana, identificata con la via Domitiana che da Roma percorreva la costa campana, con i suoi ponti, le pietre miliari e le cisterne poste a beneficio dei viaggiatori che la percorrevano, l'artista francese fosse intenzionato a celebrare il genio dell'abilità costruttiva dei romani in grado di civilizzare – in questo modo – l'antica natura selvaggia.

Ed è così che le strutture classiche e le antiche rovine che animavano la campagna romana vengono da Poussin poeticamente idealizzate nel tentativo di ricostruire idealmente il mondo del cristianesimo delle origini (E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin, friendship and the love of painting*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 281-289, 342 n. 11).

Oltre ai numerosissimi incisori francesi e fiamminghi seicenteschi, tra i quali si ricordano gli Audran, Jean Le Pautre, l'olandese Cornelis Bloemaert e il suo allievo Etienne Baudet, Nicolas Poussin annovera anche una serie di incisioni meno numerose opera di artisti attivi nel Settecento fino ai primi decenni dell'Ottocento, tra i quali si può ricordare anche la stampa qui esaminata (Wildenstein 1955, pp. 81-92). Nel 1819 l'incisore faentino Antonio Valli (Faenza 1792-Roma 1827 ca.) esegue un'acquaforte intitolata *Paesaggio con strada selciata* (cfr. ING Roma, inv. FC52159, vol. 41H8, mm 327 x 402, proprietà dell'Accademia Nazionale dei Lincei, in deposito dal 1895) che riproduce il dipinto di Poussin e si rifà alla serie del Baudet, di cui l'Istituto Nazionale della grafica di Roma possiede la matrice calcografica (cfr. Istituto Nazionale della Grafica, Roma, inv. 685/5, Fondo Volpato, mm 329 x 407).

L'artista, che aveva ricevuto la prima formazione alla scuola di Giuseppe Marri e Giovanni Folo, ha trascritto numerosi paesaggi da alcuni dei maggiori pittori del Seicento come Poussin e Claude Lorrain. Le sue stampe e alcuni suoi rami si conservano tra la Calcografia Nazionale di Roma, la Pinacoteca di Faenza e la Biblioteca di Forlì (*Valli Antonio*, ad vocem, *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E. A. Seeman, 1926, vol. XXXIV, pp. 82-83; Comanducci 1945, IV, p. 1994; Petrucci 1953, p. 123; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo*, Torino-Milano, Bolaffi, 1972-1976, IX, p. 233). La sua attività si caratterizza anche per la collaborazione con il calcografo Antonio Testa attivo a Roma agli inizi dell'Ottocento, come testimoniato da questa incisione (Comanducci 1945, IV, p. 1908).

La stampa presenta in basso oltre alle indicazioni di responsabilità anche una citazione delle Georgiche di Virgilio (II, vv. 485-486) "Rura mihi rigui placeant/ in vallibus amnes, flumina", "piacciono a me le campagne e i fiumi che irrigano le vallate", e continua dicendo "possa io amare anche senza gloria le selve ed i corsi d'acqua".

bibliografia

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato pittori...*, Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore 1945, IV, pp. 1908, 1994; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, pp. 123, 186; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich Editore, 1955, pp. 784, 813; Roma, Istituto Nazionale della Grafica inv. FC52159 (stampa), 685/5 (matrice calcografica)

Claudia Crosera



Adriano Velussi (Gorizia 1948)

Elementi tecnologici (Elemento bionico 2)

olio su tela, cm 80 x 80

firmato in basso a sinistra "A. Velussi 06"

Sul verso: certificato di autenticità, Centro Diffusione Arte; etichetta di partecipazione alla mostra "Italia-Germania 4 a 4", Hotel Luna, Oleggio Castello, 18 giugno 2006.

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Il dipinto si configura come un momento della riflessione sul rapporto fra la natura e l'uomo, tema con cui l'artista si confronta sin dagli esordi della carriera. Mantenendosi fedele a una maniera astratta, che trova il suo legame con il reale nelle scelte cromatiche compiute, Velussi si è infatti costantemente interrogato sugli esiti della corsa al progresso osservandola con un pessimismo diffuso riscattato, negli ultimi cicli pittorici realizzati, dalla speranza di una rinnovata, futura armonia. Autodidatta, il pittore goriziano ha subito individuato in Max Ernst e Giorgio De Chirico i propri riferimenti ideali giungendo alla creazione dei "manichini meccanici" dopo aver attraversato una fase di arte materica e fortemente sperimentale, caratterizzata da inserzioni di legno e metalliche all'interno di tele contraddistinte da una potente gestualità. Artificiali evoluzioni e adattamenti dell'essere umano a un mondo che lui stesso ha contribuito a modificare, questi automi esprimono la dicotomia fra la naturale missione dell'uomo alla preservazione dell'ambiente in cui vive e la sua ansia di nuovo, un contrasto che pare inevitabilmente destinato a spezzare il legame con quella che originariamente e leopardianamente si presentava come una madre benigna. Al di là dell'astrattismo di fondo e della trasfigurazione che subisce, con il suo corredo di negatività l'uomo rimane comunque al centro dell'opera e della riflessione dell'autore offrendosi all'osservatore come un assemblaggio di pezzi di ricambio che gli permettono di sopravvivere nel caotico sottofondo da lui stesso plasmato. Come in altre tele del medesimo

ciclo, in *Elementi tecnologici* la luminosità diffusa che si irradia dal denso agglomerato centrale simboleggia la fiducia in un riscatto capace di sanare il delicato equilibrio con la realtà. Donata all'Università degli Studi di Trieste a seguito della personale del 2008, l'opera sintetizza le qualità della pittura di Velussi, costruita su una gestualità potente e un cromatismo capace di ipnotizzare l'osservatore. L'intensa attività espositiva dell'artista, membro di diverse Accademie e Associazioni Culturali, si è articolata in una fitta serie di mostre collettive e individuali.

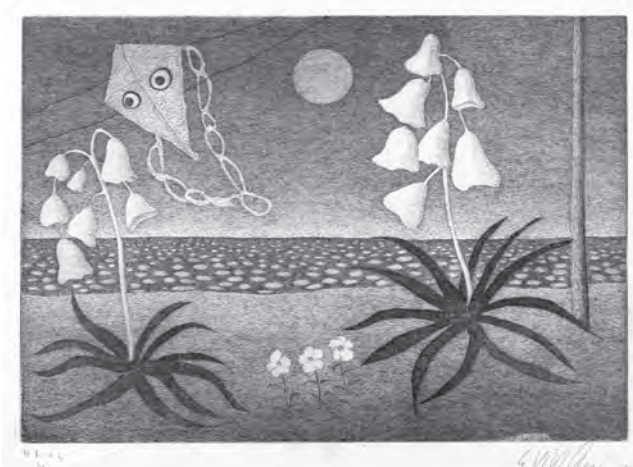
esposizioni

Oleggio Castello, Italia – Germania 4 a 4. *I colori dentro e fuori il rettangolo di gioco*, 2006; Trieste, *Trasformazioni*. Personale di Adriano Velussi, 2008

bibliografia

E. Mogorovich, *Trasformazioni*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2008

Eliana Mogorovich



Giuseppe Viviani (Agnano di Pisa 1898-Pisa 1965)

L'Aquilone

acquaforte, mm 235x325

firmato in basso a destra "G. Viviani 952"; a sinistra "es V/30" inv. 790

Piazzale Europa, Rettorato



119.1

Giuseppe Viviani, *L'Aquilone*

1952, matita su carta, collezione privata

Come risulta dalla documentazione conservata presso l'Ateneo, l'acquaforte viene acquistata in occasione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana che si tiene a Trieste nel 1953 e quindi destinata al Dipartimento di Elettrotecnica, (edificio C2, primo piano, stanza 108, segreteria). Nel catalogo della Casa d'aste Pitti, Gruppo Finarte (vendita 29 aprile 1992, esposizione 24-27 aprile 1992) risulta in vendita una versione di Aquilone in matita su carta (fig. 1).

Il linguaggio di Viviani è inconfondibile, caratterizzato da un armamentario di oggetti, simboli e immagini ricorrenti, un piccolo vocabolario di volta in volta rielaborato; le spiagge assolate, i fiori colti da un fremito vitale sono motivi che ritroviamo diversamente assemblati in altre opere di Viviani. Il mare è quello della sua terra, la zona del lungomare intorno a Marina di Pisa, quel lembo di terra racchiuso tra le foci dell'Arno e del Serchio, tanto amato da D'Annunzio che vi scrisse *La pioggia nel pineto*. Il tratto è lieve e l'atmosfera incantata, di una tenerezza quasi infantile. Una mitologia che qualche critico ha accostato al fervore immaginativo e all'ingenuità fanciullesca di Chagall. Il mondo artistico di Viviani ruota intorno alla sua terra, un mondo fatto di quotidianità e di ricordi d'infanzia. Mentre furoreggiavano le avanguardie, Viviani prosegue imperterrito il suo cammino solitario elaborando un linguaggio inconfondibile sviluppato in tanti anni di scavo interiore. Lui stesso scriveva: "I miei più che segni provenienti da un arsenale del passato, sono note di una musica della mia anima di solitario cacciatore. Sì, voglio dire che tutto è mio, e il bagaglio che altri avevano io non conoscevo nemmeno" (*Viviani*, catalogo della mostra (Focette-Marina di Pietrasanta, 28 giugno-11 luglio 1975), Prato 1975, p. 9).

La carriera di Giuseppe Viviani è costellata da numerosi successi. Per citarne solo alcuni: nel 1929 ottiene il Premio per l'incisione alla Mostra Internazionale di Monaco, nel 1939 e nel 1942 vince il Premio Bergamo. Nel 1950 si aggiudica il primo premio per l'incisione alla Biennale veneziana e due anni dopo il Primo Premio Internazionale alla mostra in bianco e nero di Lugano e quello della Quadriennale di Roma. Nel 1959 lo Stato gli acquista l'intera collezione di acquaforti, composta da 110 pezzi per destinarla al Gabinetto delle Stampe presso gli Uffizi.

Così lo ricorda Enzo Carli: "Quel diavolaccio alto 1 m e 82, vigoroso, abbronzato dal sole marino e dalla bocca a salvadanaio parca di parole e di sorrisi, che con la casacca alla cacciatora e gli stivaloni da palude vedevo aggirarsi, più spesso munito dallo schioppo che della cassetta da pittore, per i soavi sentieri in riva d'Arno, o tra le radure di Falesco e le pinete di Marina" (*Viviani*, a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Vallecchi, 1957). Alla sua morte, secondo la sua volontà, le lastre originali delle sue opere furono gettate nel suo mare, quello di Marina di Pisa.

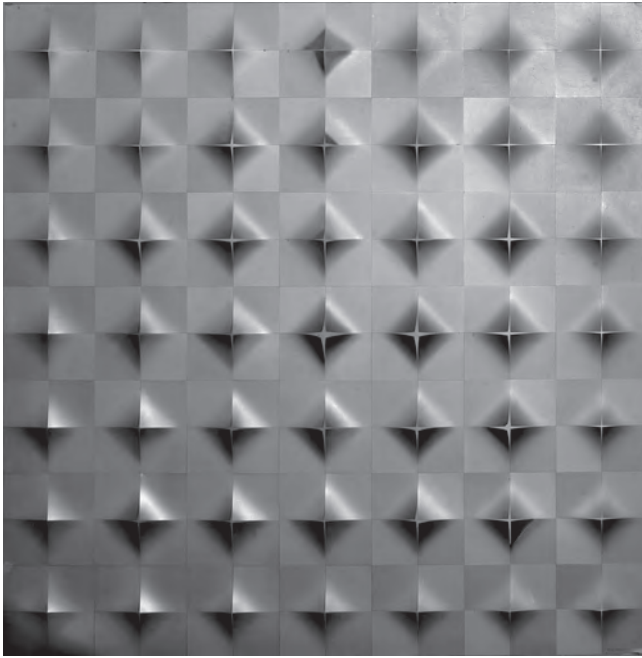
esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Venezia, *Viviani*, 1954; Pisa, *Mostra di Giuseppe Viviani: incisioni, disegni, pitture*, 1960; Venezia, *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, 1964; Milano, *I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, 1972; Sasso Marconi, *I giganti del bulino: 140 acquaforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, 1985; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; *Viviani*, Venezia, Edizioni del cavallino, 1954; *Mostra di Giuseppe Viviani: incisioni, disegni, pitture*, catalogo della mostra di Pisa, Fortezza del Sangallo 12 giugno-10 luglio 1960, a cura di G. Nudi, Pisa, Nistri-Lischi, 1960; *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, catalogo della mostra di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa 26 settembre-12 ottobre 1964, a cura di G. Trentin, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 1964; *I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, catalogo della mostra di Milano, ottobre-dicembre 1972, Milano 1972; *I giganti del bulino: 140 acquaforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, catalogo della mostra di Sasso Marconi, La casa dell'arte, Bologna, Grafis, 1985; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 124; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 194; M. Pinzani, *Giuseppe Viviani, in Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 62-63; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Amanda Russo



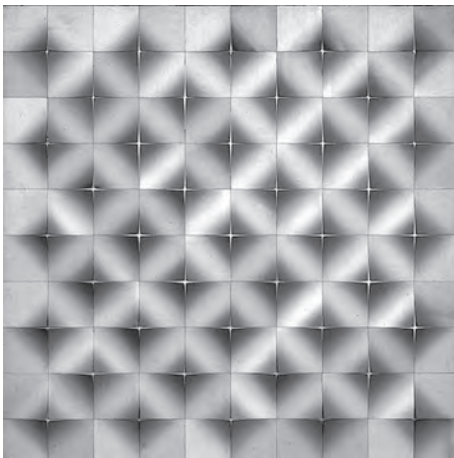
Nane Zavagno (San Giorgio della Richinvelda 1932)

Struttura modulare

alluminio anodico, cm 140x140,3

firmato e datato in basso a destra: "Nane Zavagno 71"

Centro di Fisica Teorica



120.1

Nane Zavagno, **Senza titolo**

1962, collezione privata

L'opera di Zavagno, artista di punta della ricerca artistica friulana, è giunta nelle collezioni dell'ateneo nei primi anni settanta, in occasione dell'apertura del nuovo Centro di Fisica Teorica. È datato agli inizi degli anni settanta, ma riprende la tessitura di altri lavori del decennio precedente, come un *Senza titolo* del 1962, strutturati su di un'analogia tipologia di intervento sulla superficie metallica. In quell'arco cronologico si colloca infatti la sua reiterata sperimentazione su materiali di estrazione

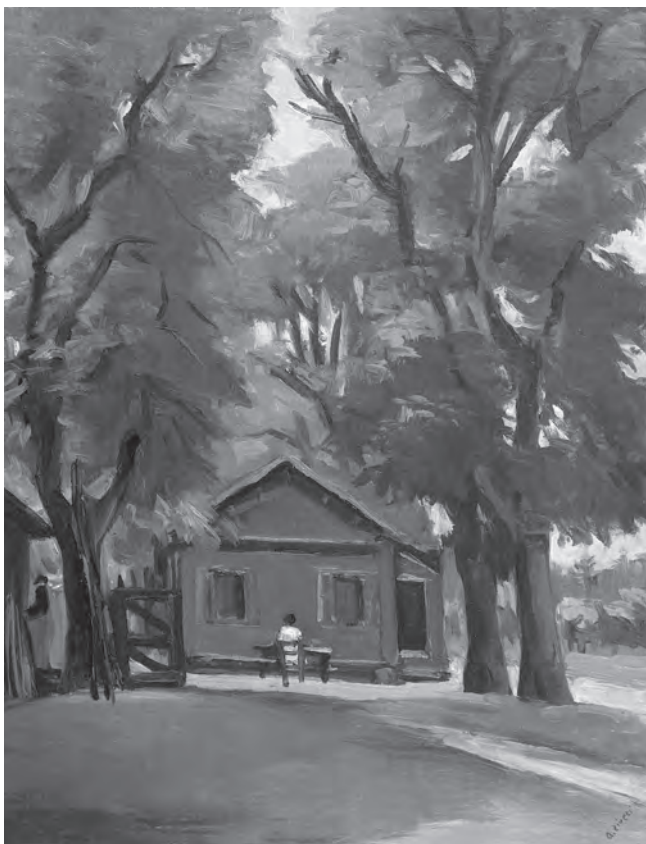
industriale come l'alluminio: "il 1961 è anche l'anno nel quale Zavagno inizia a lavorare in alluminio anodici in una trama tessutale seriale rigorosissima, tentando di utilizzare le incidenze luminose dovute alla variante di luce provocata dalla iterate lamelle rialzate di ciascun punto del tessuto. E in questa linea lavora fino circa al 1965, chiaramente in termini di programmazione di effetti «opticals». Negli ultimi anni Sessanta abbandona poi la tessitura tassellata seriale di riquadri per un'organizzazione strutturale a lame orizzontali estroflesse secondo precise volumetrie ritmiche che si affermano come evidenze iconiche formali, sempre utilizzando il gioco delle incidenze luminose variabili" (E. Crispolti, *Il lavoro di Zavagno*, in Enrico Crispolti, Giancarlo Pauletto, *Nane Zavagno*, Pordenone, Edizioni d'Arte Concordia, 1987, pp. 14-15). La ricerca di Zavagno, fatta anche di continue reiterazioni di moduli compositivi, rimarrà costante anche nel decennio successivo, cercando nel contempo nuove e più elaborate soluzioni: "oggi la sua inquietudine lo ha spinto ad andare oltre il «quadro», ad operare le sue analisi cinestetiche sui nuovi materiali tecnologici e sul loro porsi come condizionanti non solo dello spazio in cui vengono inseriti, ma della stessa capacità percettiva del fruitore: Quelli che egli crea non sono tuttavia gli «oggetti-simbolo» dell'arte cosiddetta «povera», non sono sculture che ripropongano[...] un «oggetto» della realtà, ma campi geometrici in evoluzione visiva, campi d'impegno per l'osservatore, che si pongono oltre il quadro [...] si tratta, in altre parole, di opere aperte all'infinita modularità del loro proporsi e della loro stessa capacità di autosvilupparsi in rapporto all'ambiente in cui vengono inserite" (A. Giacomini, in *Seconda mostra degli artisti della regione Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Gradisca, Sala Civica 15 luglio – 30 settembre 1972, Trieste, Tipografia Moderna, 1984, p. 114).

In sede di valutazione critica verranno in seguito evidenziate le peculiarità di queste ricerche, in grado di offrire "strutture visive che, mediante la luce, si fondano sul movimento chiaroscuro ottenuto con la messa a punto di soluzioni ottico-illusionistiche, superfici lustre e modulate in grado di far scattare una reazione ottico-psicologica. Con gli alluminio Zavagno arriva a comporre una spazialità algida che rimanda, per analogia, ad un'altra più ampia e di ordine cosmico, in linea soprattutto con la ricerca condotta negli stessi anni in area tedesca" (A. Panzetta, *Nane Zavagno opere 1950-2002 cinquant'anni di attività artistica*, catalogo della mostra di Passariano, villa Manin, estate 2002, p.14). L'opera in esame non risulta essere mai stata esposta ne riprodotta.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Alberto Ziveri (Roma 1908-1990)

Paesaggio

firmato in basso a destra "A. Ziveri"

olio su tela, cm 62x48

inv. B600

Edificio Centrale, Rettorato

Nella monografia firmata nel 1988 da Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Alberto Ziveri*, consulenza di N. Vespignani, Milano, Fabbri) l'autore da un lato annuncia – promessa, a quanto risulta, disattesa – che il catalogo ragionato dell'opera di Ziveri "è in preparazione avanzata", dall'altro apre ad alcune "linee" che tale catalogo avrebbero dovuto ispirare. Lo stesso Fagiolo individua in circa mille le opere dell'artista conservate in musei e collezioni private; segnala, tra questo migliaio di opere, almeno duecento paesaggi: paesaggi della terra d'origine della famiglia dell'artista, l'Emilia, e squarci di periferia capitolina, "fuor di porta" romani. Tra le opere pubblicate non c'è, tuttavia, il *Paesaggio* esposto a Trieste alla fine del 1953. Menzionate, invece, nella sezione "Esposizioni-bibliografia" curata da Francesca Romana Morelli (p. 235 della monografia citata) la presenza dell'artista all'"Esposizione e Corso di critica della Pittura italiana Contemporanea, Università di Trieste", e la recensione di Ghiglione comparsa ne "Il Secolo XIX" l'8 di dicembre dello stesso anno, articolo peraltro più volte indicato nelle sequenze di riferimenti relativi alla fortuna critica dell'esposizione universitaria e raccolto nell'archivio storico dell'Ateneo nella cartella relativa alla rassegna stampa. Insomma, resta ancora da fare la storia dell'opera conservata a Trieste. Storia che andrebbe a completare

l'intera questione del rapporto tra Ziveri ed il Friuli Venezia Giulia: di origine friulane – majanesi, precisamente – era la moglie dell'artista, Nelda Riva. A Majano, Ziveri trascorse molte delle sue estati e non poche, né trascurabili sono le sue opere che hanno per soggetto il paesaggio friulano. Proprio a Majano, a partire dagli anni Ottanta, sono state organizzate tre mostre dedicate all'artista: *Ziveri. Omaggio a Majano*, del 1985; *Alberto Ziveri. Taccuini di viaggio*, del 1990; conclude la sequenza, nel 1998, l'esposizione di alcune incisioni del maestro.

Ziveri è un artista complesso, per il quale risulta arduo procedere a rigide periodizzazioni su base stilistica. Non a caso, Fagiolo ricorre al termine anagrafico di "Maturità" per la fase successiva al 1948, fase cui appartiene la tela conservata presso il Rettorato triestino. Fase nella quale, almeno fino agli anni Sessanta, quando la sua pittura perde in tensione, Ziveri alterna la materia ricca, i colori violenti, le tavolozze torbide, i temi da illustrazione popolare dei suoi postriboli o dei bui anfratti di borgata romana a visioni incantate, popolate da figure imbambolate, sospese, che più che a Donghi sembrano rimandare ad alcune visioni di Edward Hopper. Non mancano, inoltre, opere nelle quali evidenti sono le citazioni dalla storia della pittura italiana ed europea: decisivi, in questo senso, i viaggi dell'artista che, alla fine degli anni Trenta, ebbe modo di studiare i quadri dei più importanti artisti conservati presso i principali musei centro e nord europei, tra Tiziano a Rembrandt, Courbet e Rubens, Goya e Teniers. Molte maniere, insomma, per un artista che non si è mai piegato ai gusti dominanti e che rimane realista nella misura in cui – così ha scritto Argan – è stato capace di "interrogarsi sul non-senso del reale", di sacrificare il proprio punto di vista al costo di farlo naufragare nell'esistente; di costruire, come suggerisce Romeo Lucchese, che nel 1952 ha firmato con Leonardo Sinigalli una celebre monografia dell'artista, una "comunione umana sensuale e affettuosa" con il vero.

Nel *Paesaggio* presentato a Trieste nel 1953 è evidente come i tratti più popolari, sanguigni che avevano accompagnato l'artista negli anni Trenta e Quaranta siano stati puliti sulla scorta di un colorismo dal respiro internazionale, di una pittura di paesaggio caratterizzante le avanguardie europee tra Otto e Novecento. Lezione che, in tutta probabilità, Ziveri aveva appreso nelle sale della prima Biennale veneziana del secondo dopoguerra dove aveva potuto vedere i quadri dei *fauve*, degli impressionisti e dei post-impressionisti. Firma dell'artista, l'innesto di piccole e, come suggerisce Fagiolo dell'Arco nella monografia menzionata in apertura, "saporose" figure umane che rivelano suggestioni dalla pittura fiamminga.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell' "ala*

destra": *i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 16; Giuliana Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 85; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 166; M. Pinzani, *Alberto Ziveri*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 36-37; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9

Lorenzo Nuovo



Anonimo

Testa virile barbata

carboncino su carta preparata azzurra, mm 290x217

inv. Dises 138-139

Edificio D II, Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Non è noto come questo foglio sia giunto nelle collezioni dell'ateneo. Si tratta probabilmente di un'esercitazione accademica della prima metà dell'Ottocento, è il ritratto di un uomo barbuto delineato da sottili tratti a carboncino, evidente richiamo ai numerosi disegni e studi virili di Michelangelo Buonarroti, come si evince anche dai tratti fisionomici: gli occhi incavati, quasi privi di ciglia, le labbra carnose, la barba folta e riccioluta. Questo anonimo artista esprime attraverso il suo disegno la forza di un uomo non più giovane ma ancora vigoroso. Anche questo studio virile è esposto, insieme al precedente, al secondo piano dell'edificio D II, nei locali dell'ex Dipartimento di Scienze Economiche e Statistiche dell'università.

bibliografia

inedito

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Anonimo

Testa virile

carboncino e gessetto bianco su carta preparata azzurra, mm 219x158

inv. Dises 140-141

Edificio D II, Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"

Non sono note le circostanze che hanno portato questo foglio nelle raccolte dell'ateneo. Dai tratti stilistici e dalle modalità esecutive si può ipotizzare che si tratti di un'esercitazione accademica della prima metà dell'Ottocento. Il delicato disegno a carboncino descrive il volto di un uomo imberbe, lo sguardo fisso, concentrato, con gli occhi che sembrano fissare qualcosa. Piccoli tocchi di gessetto bianco danno luce agli occhi e alle labbra e un sapore quasi rinascimentale alla composizione.

bibliografia

inedito

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Intagliatore veneto della prima metà del XVI secolo

Polena

legno intagliato, cm 95x22x21

inv. 628

Edificio C5, atrio II piano, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

L'insolito cimelio è giunto nelle collezioni dell'allora Facoltà di Ingegneria l'undici gennaio del 1955 montato su di un'ossatura in legno che cercava almeno parzialmente di ricostruire la primitiva destinazione della scultura, destinata a decorare la polena di una nave. La scultura è profondamente erosa nel corpo, mentre ha mantenuto in buono stato la testa, con l'eccezione del naso ormai perduto. Lo stato di conservazione impedisce di identificare la figura, probabilmente quella di un santo protettore, ma i dati stilistici ancora leggibili consentono di ipotizzare che sia opera di un intagliatore veneto attivo nella prima metà del Cinquecento.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Anonimo

Sacro cuore di Gesù

tempera su faesite, cm 120,5x76,5

Edificio Centrale, Economato

Non sono note le circostanze in cui questo modesto dipinto è giunto nelle collezioni dell'ateneo, attualmente è conservato nella stanza archivi dell'Economato. Opera di un mediocre pittore attivo probabilmente nei primi decenni del Novecento e che si muove su registro compositivi tradizionali, il pannello mostra al centro Gesù benedicente, circondato da un alone di luce divina e il simbolo del Sacro Cuore, costituito da un cuore trafitto da tre chiodi e inscritto in una corona di spine; ai suoi piedi due santi inginocchiati in adorazione, probabilmente identificabili con sant'Ignazio di Loyola e santa Teresa d'Avila, visto che un cuore incoronato di spine è l'emblema dei gesuiti e l'attributo del loro fondatore.

bibliografia

inedito

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Scultore di fine Ottocento

Civis romanus sum

marmo di Carrara, cm 90x61,5x30

inv. 22125

Edificio centrale, Rettorato

Il grande marmo mostra un imperatore romano laureato e raffigurato a busto intero, fregiato da una pettorina loricata preziosamente decorata e da un mantello virtuosamente attorcigliato intorno alla spalla sinistra tagliata secondo il modello del "busto animato" di berniniana memoria.

Attualmente collocata nel corridoio del rettorato, la scultura proviene dall'edificio C11, dove era stata depositata, in data non precisata, da qualche docente della cui identità si è persa memoria. Il busto, oltre al basamento in marmo nero con inciso il titolo, non mostra altre tracce utili all'identificazione dell'autore e della data di esecuzione. I tratti stilistici ed esecutivi fanno pensare a un artista attivo tra la fine dell'Ottocento e i primissimi anni del secolo successivo.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

TRIESTE, 20/6/55

Reg. Sig.
All' Ill. mo Signor Ambrosino
prof. Rodolfo Ambrosino
 Rettore Magnifico degli Studi di
Università degli Studi
T r i e s t e

A seguito dei colloqui con Lei avuti per la realizzazione della mia "Minerva" da riprodurre in travertino ed avendomi Lei concesso la possibilità di esporre questa mia opera, che io ritengo fra le mie cose migliori, alla prossima Quadriennale di Roma e lusingato anche di poter lasciare all'Università di Trieste cosa che degnamente mi rappresenta; Le propongo di ridurre il costo del lavoro alla sola copertura delle spese effettive e cioè da L. 4.500.000.= a L. 2.500.000.=

Consegna: 1 mese dall'ordine
Pagamento: da convenirsi
L'opera verrà eseguita in travertino e sarà alta m.4.10 come risultante dalle prove eseguite sul posto.-

In attesa di un Suo riscontro Le porgo i miei più distinti saluti.-

M. Mascherini

Bibliografia

- T. Heywood, *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, London, I. Okes, 1638
- A. Félibien, *Entretiens sur les vie set les ouvrages des plus excellents peintres...*, IV, 1685, ed. London, David Mortier, 1705
- J. B. Descamps, *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, III, Paris, Jumbert, 1760
- P. Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes du cabinet du Comte de Vence*, Paris, chez Prault, 1760
- D. d'Argenville, *Voyage Pittoresque des environs de Paris*, Paris, chez de l'aîné libraire Quai des Augustins, 1765
- G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, II, Siena, presso Vincenzo Pazzini, 1771
- G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, I, Roma, Mordacchini, 1806
- G. Gori, Gandellini, *Notizie degli intagliatori...*, X, Siena, Porri, 1812
- Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin lithographie et composition musicale. Orné de vignettes gravées par M. Deschamps*, Paris, Vergene, 1831
- F. Mordani, *Vite di Ravegnani illustri scritte da Filippo Mordani*, II ed., Ravenna, Per le stampe de' Roveri, 1837
- Almanacco letterario, scientifico, giudiziario, commerciale, artistico, teatrale...*, Roma, Tipografia de' Classici, 1841
- G. K. Nagler, ad vocem *Payne John*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, XI, München, Schwarzenberg & Schumann, 1841, pp. 35-36
- Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere ed arti; de' commercianti; degli artisti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1843
- Il Saggiatore. Giornale romano di Storia, letteratura, Belle Arti...*, diretto e compilato da A. Gennarelli e P. Marzio, Roma, Tipografia della Minerva, 1844
- Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation...* Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet, II, Paris, P. Jannet, Libraire, Successeur de Silvestre, 1855
- Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation...* Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet, II, Paris, Jumbert, 1874
- E. De Busscher, *Emmanuel De Ghendt*, in *Biographie Nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant-Christophe Imprimeurs-Éditeurs, 1876, V, col. 95-99
- E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881
- M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, London, Bell and Son, 1889
- S. Lee, ad vocem *Payne John*, in *Dictionary of National Biography*, 44, London, Smith, Elder, & Co., 1895, p. 110
- S. Colvin, *Early Engraving & Engravers in England (1545-1695). A Critical and Historical Essay*, London, British Museum, 1905
- E. Ovidi, *La calcografia romana e l'arte dell'incisione in Italia*, Roma, Sco. Ed. Dante Alighieri, 1905
- A. von Wurzbach, *Niederländische Künstler-Lexikon*, Wien-Leipzig, Halm & Goldmann, 1910
- L. Burchard, ad vocem, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1920, XIII, pp. 519-520
- F. Noack, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1921, XIV, p. p. 273
- Valli Antonio, ad vocem, *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1926, XXXIV, pp. 82-83
- Lemire Noël, ad vocem, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1929, XXIII, p. 27
- G. Callender, *The portrait of Peter Pett and the Sovereign of the Seas*, Newport, Isle of Wight, Yelf Brothers, 1930
- Payne John, ad vocem, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1932, XXVI, p. 326
- L'inaugurazione del busto di Fabio Filzi nell'Aula Magna "Principe Umberto" il 29 dicembre 1934 – XIII*, Trieste, Tipografia del P. N. F., 1935
- L. Servolini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1935, XXIX, p. 76
- XX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1936
- Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937
- Artisti veronesi. Opere di Ambrosi*, "L'Arena del lunedì", 11 ottobre 1937
- U. Apollonio, *Ritratti di Ugo Carà*, "Domus", 146, febbraio 1940, s.n.
- 7. Triennale di Milano, 1940. Guida*, Milano, SAME, 1940
- XXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1942
- R. *La mostra di Anita Pittoni*, "Domus", XX, maggio 1942, pp. 204-206
- Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal*, catalogo della mostra di Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente 7-22 febbraio 1942, Milano, s.e., 1942
- Il primo bassorilievo della nuova Università*, "Il Piccolo", 2 marzo 1943
- Luigi Rossini. Le città del Lazio: Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cori, Ferentino (1826)*, a cura di V. Pacifici, Tivoli, s.e., 1943
- A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato pittori...*, Milano, Patuzzi Editore, 1945
- Nove artisti. Anzil Bergagna Daneo Romeo De Cillia Devetta Fantoni Mascherini Righi Turrin alla Galleria Al Corso*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria al Corso, 25 ottobre - 8 novembre 1945, Trieste, s.e., 1945
- R. Marini, *Ruggero Rovani con Bolaffio e Marussig*, "La Voce Libera", 5 novembre 1947
- R. Marini, *Una Mostra eccezionale – l'Arte di Ruggero Rovani*, "L'Ora socialista", 5 novembre 1947
- G., *Marussig, Bolaffio e Rovani alla Galleria S. Giusto*, "Il Lavoratore", 7 novembre 1947
- Mostra d'arte moderna*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems 7 agosto-19 settembre 1948, Gorizia, Paternolli, 1948

- F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949
- R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, "Tecnica italiana", n.s., V, 1950, pp. 443-444
- La nostra vecchia di Trieste: vedute di Amalia Glanzmann*, introduzione di Silvio Benco, Udine, Del Bianco, 1951
- A. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, III, Cambridge, University Press, 1952
- Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini*, catalogo della mostra di Trieste, Padiglione delle Nazioni della Fiera di Trieste, dicembre 1952, Trieste, Smolars, 1952
- XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra*, Venezia, Alfieri, 1952
- R. Ambrosino, in *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurati il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1953
- C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953
- S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste si discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953
- L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953
- G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 7 dicembre 1953
- G. C. Ghiglione, *Polemiche su un premio*, "Il Secolo XIX", 15 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il punto nelle lettere e nelle arti", 1953, pp. 53-54
- D. Gioseffi, *Iniziative culturali a Trieste*, "Il Punto", 1953
- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24
- A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 5
- B. Maier, *Melecchi*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 29-30
- A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953
- R. Marini, *Federico Righi*, "Umana", II, 1953, 8-9, p. 23
- Nutida italienks konst. utställningen organiserad av La biennale di Venezia på uppdrag av de italienka utrikes*, catalogo della mostra di Stockolm, Liljevalchs konsthall 6 marzo - 12 aprile 1953, Stockolm, Liljevalchs konsthall, 1953
- C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953
- D. Soli, *Cronache d'arte. La manifestazione nazionale organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", novembre-dicembre 1953, p. 484
- L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953
- C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953
- I. Mostra nazionale artisti giuliani e dalmati*, catalogo della mostra di Venezia, Ala napoleonica, 20 settembre-15 ottobre 1953, Venezia, Tip. Garzia, 1953
- 10 biennale d'arte triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre - 31 ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953
- Un busto di Svevo opera di Ruggero Rovani*, "Il Piccolo della Sera", 15 dicembre 1954
- Un busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 16 dicembre 1954
- Il busto di Svevo all'Università degli studi*, "Il Piccolo", 17 dicembre 1954
- Il busto di Svevo oggi alla vecchia Università*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954
- La consegna all'Università di un busto di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954
- Il busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 19 dicembre 1954
- Busto di Italo Svevo nella Facoltà di lettere e filosofia*, "Il Piccolo", 19 dicembre 1954
- Scoperto ieri il busto di Svevo nella solenne seduta della Facoltà di Lettere*, "Il Corriere di Trieste", 19 dicembre 1954
- F. Campiotti, *Afro Basaldella: Ricordo d'infanzia*, "Domenica del Corriere", 6 febbraio 1954
- D. Gioseffi, *Quasi una scoperta la personale di Gianni Russian*, "Il Giornale di Trieste", 18 marzo 1954
- G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-1954*, Venezia, Alfieri, [1954]
- Mostra natalizia*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, dicembre 1954, Trieste, s.e., 1954
- Mostra personale del pittore Edgardo Sambo*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala Comunale d'Arte, 29 dicembre 1953 - 11 gennaio 1954
- A. R., *Notizie dal mondo*, "Sele Arte", XIII, luglio-agosto 1954, p. 17
- F. Tenze, *Cinque pittori triestini*, Firenze, Vallecchi, 1954
- Viviani*, Venezia, Edizioni del cavallino, 1954
- R. Carrieri, *Una Quadriennale chilometrica*, "Epoca", VI, 1955, 49, p. 48
- Con questa «Minerva» ...*, "La Nuova Gazzetta", 21 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "La Provincia", 28 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "Il Giornale di Vicenza", 29 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "La Gazzetta di Mantova", 30 dicembre 1955
- Y. De Begnac, *Il «Problema» Mascherini*, "Il Messaggero Veneto", 30 dicembre 1955
- A. Del Massa, *La Settima Quadriennale d'Arte inaugurata stamane*, "Il Secolo", 22 novembre 1955
- R. Fregola, *Si è aperta a Roma la VII Quadriennale*, "La Voce Adriatica", 1 dicembre 1955
- Minerva in pietra*, "Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955
- A. Pica, *Mascherini, Messina e Pepe. Tre scultori a Palazzo Reale*, "La Patria", 24 dicembre 1955

- N. Ponente, *La Quadriennale*, "Commentarii", VI, IV ottobre-dicembre 1955, p. 319
- Alla Quadriennale romana*, "Il Quotidiano Sardo", 23 dicembre 1955
- VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 – 28 gennaio 1956, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1955
- Questa «Minerva» ...*, "Il Tirreno", 20 dicembre 1955
- C. L. Ragghianti, col suo *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza, 1955
- P. C. Santini, *Ancora sugli scultori presenti alla VII Quadriennale*, "Il Nuovo Corriere", 11 dicembre 1955
- L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich Editore, 1955
- 11a mostra biennale d'arte triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 1-31 ottobre 1955, Padova, Ufficio stampa B.A.T., 1955
- G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIIe siècle*, "Gazette des beaux-arts", VI, 45-46, 1955, pp. 323-329
- G. R. Ansaldo, *La Settima Quadriennale*, "Iniziative", III, 1956, 1, p. 29
- R. Civello, *Sulla pittura di Fiorenzo Tomea*, Siena, Ausonia, 1956
- Y. De Begnac, *Alla VII Quadriennale di Roma. Il vero tradotto in arte da pure espressioni regionali*, "L'Isola", 4 gennaio 1956
- G. Etna, *Navigazione attraverso la VII Quadriennale d'arte. La scultura non vuole capricci*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 9 febbraio 1956
- L. Ferrara, *Arte Italiana Contemporanea alla VII Quadriennale*, "Nuova Antologia", XCI, 1956, 1861, p. 94
- G[ioseffi], *Gli artisti triestini nelle sale dell'Usis*, "Il Piccolo" 16 ottobre 1956
- M. Innocenti, *La scultura alla Quadriennale*, "Il Taccuino delle Arti", VII, 1956, 7, p. 3
- R. Longhi, *Presentazione*, in *Breddo*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria il Fiore, novembre 1956, Firenze Galleria il Fiore, 1956
- U. Martegani, *Visita alla settima Quadriennale di Roma. Si chiama Martini e Fazzini la scultura italiana d'oggi*, "Il Giornale di Brescia", 15 gennaio 1956
- Mostra dei Premiati alla XXVIII Biennale*, catalogo della mostra di Messina, Filarmonica A. Laudamo 2-15 dicembre 1956, a cura di A. Carnuff Ritchie, Messina, s.e., 1956
- C. Stella, *La VII Quadriennale d'Arte. Forse più luce, certo maggiore ricerca nelle opere di oltre mille espositori*, "Tempi Nostri", 22 gennaio 1956
- L'udinese Afro premio Biennale*, "Messaggero Veneto", 16 giugno 1956
- XII Biennale d'Arte Triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Sala della Ragione, ottobre 1957, Padova, S.A.G.A., 1957
- Diez años de pintura italiana: exposición circulante en Sur América organizada por la Bienal de Venecia, por encargo del Ministerio de asuntos exteriores y del Ministerio de educación, 1957*, catalogo della mostra itinerante, Venezia, Arti grafiche Sorteni, 1957
- A. Carnuff Ritchie, *La tencion emocional en Afro*, "Revista de Arte", 8, 1957, p. 29
- Diez anos de pintura italiana, 1945-1955: exposicão itinerante na America do Sud e na Peninsula Iberica*, catalogo della mostra itinerante, Lisboa, Istituto italiano di cultura in Portogallo, 1958
- D. Gioseffi, *Rosignano*, "Il Piccolo", 18 gennaio 1958
- G. Marchiori, *Luigi Spacal*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1958
- R. Salvini, *Presentazione*, in *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 21-22
- L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958
- Gio. [D. Gioseffi], *Dino Predonzani sulla cresta dell'onda*, "Il Piccolo di Trieste", 8 novembre 1959
- Nicolas Poussin*, catalogo della mostra di Parigi, Musée National du Louvre, a cura di A. Blunt, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1960
- M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the paintings*, New Haven, Yale University Press, 1961
- XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962
- R. Salvini, *Marcello Mascherini*, in *XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia, 1962, pp. 58-60
- A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Leonida M. Patuzzi Editore, Milano, 1962
- G. Wildenstein, *Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen*, "Gazette des beaux-arts", VI, 46, 1962, pp. 199-200
- D. De Tuoni, *Lo scultore Ruggero Rovani – Un ritrattista di Svevo*, "La Fiera Letteraria", 14 luglio 1963
- La statua di Roma è entrata all'ateneo*, "Il Piccolo", 27 gennaio 1963
- Arte fantastica*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 16 luglio – 23 agosto 1964, Trieste, Azienda autonoma di soggiorno turismo, 1964
- Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, catalogo della mostra di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa 26 settembre-12 ottobre 1964, a cura di G. Trentin, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 1964
- Marcello Mascherini*, catalogo della mostra di Duino, Castello Della Torre e Tasso, giugno-settembre 1964, a cura di S. Crise, G. Montenero, Trieste, Tipografia Moderna, 1964
- G. Montenero, *Trent'anni di scultura nell'antologica di Mascherini*, "Il Piccolo", 8 luglio 1964
- C. Sofianopulo, *Nell'omaggio di un anziano artista la più bella esaltazione per Mascherini*, "Il Piccolo della Sera", 31 luglio 1964
- Alla IV Biennale di Carrara. Assegnato il premio per un'opera sacra*, "La Domenica", 12 settembre 1965
- Allo scultore Mascherini il Premio della Biennale di Carrara*, "Il Giornale del Mattino", 10 agosto 1965
- P. Pierotti, *Marcello Mascherini*, in *IV Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra di Carrara, Istituto Professionale Marittimo, 11 luglio – 12 settembre 1965, Carrara, Sanguinetti, 1965, s. n., n. 137
- Presente l'«Estate» di Mascherini a una mostra inaugurale nel Messico*, "Il Piccolo", 18 maggio 1966
- Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima, 3 settembre – 16 ottobre 1966, Trieste, Smolars, 1966

- A. Bassin, *Lojze Spacal*, Maribor, Založba obzorja, 1967
- Documentazione della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, Trieste, Smolars, 1967
- H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, trad. di G. Guglielmi, Bologna, Alfa Editoriale, 1967
- 58ª Biennale Nazionale d'Arte di Verona*, catalogo della mostra di Verona, Palazzo della Gran Guardia, settembre – ottobre 1967, Verona, Società Belle Arti, 1967
- H. Weber, *Œvre Litographique Le Corbusier*, Zurich, Centre Le Corbusier, 1967
- J. Hédou, *Noël Le Mire et son oeuvre gravé. Suivi du catalogue de l'oeuvre gravé de Louis Le Mire*, [Paris 1875], Amsterdam, Hissink, 1968
- Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio – 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968]
- Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo – 24 aprile 1968, a cura di G. Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968
- G. Marchiori, *Saffaro solo*, pieghevole della mostra di Trieste, Galleria Comunale d'arte, aprile 1968, Trieste, Smolars, 1968
- M. Mascherini, *Risponde Marcello Mascherini. L'artista nel contesto urbano*, "Le Arti", XVIII, 12, 1968, p. 48
- R. Pallucchini, *Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5
- Prima biennale degli artisti della regione Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 4 novembre – 31 dicembre 1968, Trieste, Tipografia moderna, 1968
- Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1968, Roma, De Luca, 1968
- M. Bambič, *Spacal, Mušič, Mascherini na skupinski v Torbandena*, "Primorski dnevnik", 14 marzo 1969
- A. Gatto, *Mascherini*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969
- Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969
- Spacal, Music, Mascherini*, pieghevole dalla mostra di Trieste, Galleria Torbandena 14 marzo – 4 aprile 1969
- la Triennale Internazionale della xilografia contemporanea*, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969
- Catalogo della Galleria d'arte moderna del Civico museo Revoltella*, a cura di F. Firmiani, S. Molesi, Trieste, Ente Provinciale per il Turismo, 1970
- S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam, Kingsmead Repr., 1970
- XXIII Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte*, catalogo della mostra di Suzzara, Scuola Ferrante Aporti 6-23 settembre 1970, Suzzara, Grafiche Bottazzi, 1970
- L. Lambertini, *De logica sublimitate*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria Torbandena maggio 1971, Trieste 1971
- I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, catalogo della mostra di Milano, ottobre-dicembre 1972, Milano, Mazzotta, 1972
- X Quadriennale nazionale d'arte. 2 situazione dell'arte non figurativa*, Catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1972 – maggio 1973, Roma, De Luca, 1972
- A. Parronchi, *Mino Maccari*, Focette, Galleria d'arte moderna Falsetti, 1974
- J. Thuillier, *L'Opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli, 1974
- L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Milano, Edizioni d'Arte Sant'Ambrogio, 1975
- D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Milano, Rizzoli, 1975
- G. L. Marini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi...*, X, Torino, Bolaffi, 1975, pp. 41-42
- Mascherini Perizi Basaldella. 120 giorni di scultura a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, maggio – settembre 1975, Trieste, Amministrazione Provinciale, 1975
- A. Nocentini, *Mario Moschi scultore*, Firenze, Associazione "pro lastra", 1975
- Santomaso catalogue raisonné 1931-1974*, Venezia, Alfieri, 1975
- Carlo Carrà, Opera grafica (1922-1964)*, a cura di M. Carrà, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976
- L. Cavazzi Palladini, *Disegni e incisioni di G. F. Gmelin nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, "Bollettino dei musei comunali di Roma", XXIII, 1976, 1-4, p. 52, nn. 23-24
- C. Brandi, *Afro*, Roma, Editalia, 1977
- Afro (1912-1976)*, catalogo delle mostre di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 10 febbraio – 9 aprile, Passariano, Villa Manin 1 luglio -15 novembre 1978, Roma, De Luca, 1978
- E. Quargnal, *Afro, un'avventura lirica*, in *Afro 1912-1976*, "quaderno 1", Udine, Edizioni della Galleria d'Arte Moderna, 1978
- Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto 1979, a cura di S. Molesi, Trieste, La Editoriale Libreria, 1979
- Aldo Schmid*, catalogo della mostra di Trento, Palazzo delle Albe maggio-giugno 1980, a cura di T. Toniato, Trento, Temi, 1980
- G. Dorflès, *Miela Reina. Dal 1960 al 1965*, in *Miela Reina*, a cura di C. De Incontrera, Milano, Electa, 1980, pp. 27-36
- Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1981
- Nicolaes Berchem, Dutch flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Asterdam, M. Hertzberger, 1981
- Nicolaes Berchem incisore e inventore, 1620-1683. Stampe dalla collezione Remondini*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Museo Civico, a cura di G. Dillon, Bassano del Grappa, Vicenzi, 1981
- R. Da Nova, *Federico Righi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 142-143
- R. Da Nova, *Nino Perizi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 148-149

- R. Da Nova, *Romeo Daneo*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 - febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, p. 134-136
- Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982
- Alpe Adria. Umetnost med obema vojnama*, catalogo della mostra itinerante di Ljubljana, Moderna Galerija, Graz, Landesmuseum Joanneum, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Klagenfurt, Rupertinum-Moderne Galerie und Graphische Sammlung, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Trieste, Civico Museo Revoltella, Venezia, Museo Correr, Rijeka, Moderna Galerija 1984-1985, a cura di Majda Jerman, Ljubljana, Stamparija Tone Tomsic, 1984
- E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 1984
- Dino Predonzani*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 14 gennaio - 12 febbraio 1984, Trieste, Comune di Trieste, 1984
- A. Giacomini, in *Seconda mostra degli artisti della regione Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Gradisca, Sala Civica 15 luglio - 30 settembre 1972, Trieste, Tipografia Moderna, 1984, p. 114
- I giganti del bulino: 140 acqueforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, catalogo della mostra di Sasso Marconi, La casa dell'arte, Bologna, Grafis, 1985
- Romolo Bertini*, Trieste, Tipografia Atena, 1986
- G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986
- "Otto pittori italiani" 1952-1954 Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra di Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea 14 maggio - 7 luglio, a cura di L. Somaini, Roma-Milano, De Luca-Mondadori, 1986
- Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di C. Cechel, L. Spacal, Treviso, Canova, 1986
- Afro fino al 1952*, catalogo della mostra di Spoleto, palazzo Rosari Spada 27 giugno - 6 settembre 1987, a cura di B. Mantura e P. Rosazza Ferraris, Roma-Milano, De Luca-Mondadori, 1987
- E. Crispolti, *La pittura di Afro alla fine degli anni Quaranta e lungo i Cinquanta*, in *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra di Udine, Castello di Udine e Galleria d'Arte Moderna 20 giugno - 31 ottobre 1987, a cura di E. Crispolti, Milano, Mazzotta, 1987
- E. Crispolti, *Il lavoro di Zavagno*, in E. Crispolti, G. Pauletto, *Nane Zavagno*, Pordenone, Edizioni d'Arte Concordia, 1987, pp. 9-15
- Alpe Adria. Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel*, catalogo della mostra itinerante di Graz, Landesmuseum Joanneum 29 giugno - 17 agosto 1988, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie 7 settembre - 2 ottobre 1988, Salzburg, Museum Carolino Augusteum 27 ottobre - 27 novembre 1988, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum 15 dicembre 1988 - 20 gennaio 1989, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro febbraio - marzo 1989, Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea aprile - maggio 1989, Trieste, Civico Museo Revoltella giugno - luglio 1989, Zagreb, Galerije Grada ottobre - novembre 1989, Ljubljana, Moderna Galerija ottobre - novembre 1989, Szombathely, Képtár novembre - dicembre 1989, Győr, Xantus János Múzeum gennaio febbraio 1990, a cura di W. Fenz, C. Steinle, Graz, Grazer Druckerei, 1988
- Art from New Zealand, Strathdee, Tre artisti e tre critici, Amstici per Pirella Göttsche, Munari, Spacal, Baj*, catalogo della mostra di Trieste, Studio d'arte Nadia Bassanese ottobre 1988 - giugno 1989, Trieste, s.e., 1988
- M. Fagiolo dell'Arco, *Alberto Ziveri*, Milano, Fabbri, 1988
- Galleria L. Spacal. Katalog stalne Spacalove Razstave v Gradu Štanjel Castello di Stanjel. Catalogo della mostra permanente do Spacal nel castello di Štanjel*, Trieste, Stella, 1988
- Mino Maccari*, Torino, Edizioni d'arte Sant'Agostino, 1988
- Afro: l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, catalogo della mostra di Verona, Galleria dello Scudo 7 ottobre - 19 novembre 1989, a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta, 1989
- B. Bandini, *Luigi Rossini architetto ed incisore ravennate tra illusionismo e vero*, "Romagna arte e storia", 9, 1989, 26, pp. 41-48
- F. D'Amico, *Afro "percorso verso una forma"*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bergamini, ottobre-novembre 1989, Milano, Galleria Bergamini, 1989
- Fiorenzo Tomea*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti 8 dicembre 1989 - 4 febbraio, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Venezia, Corbo e Fiore, 1989
- G. Cortenova, *Santomaso. Il paesaggio della visione*, catalogo della mostra di Locarno, Pinacoteca comunale, 25 novembre 1990 - 10 febbraio 1991, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 1990
- M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Donghi. Vita e opere*, Torino, Allemandi, 1990
- N. Pirazzoli, *Luigi Rossini: 1790-1857. Roma antica restaurata*, Ravenna, Essegi, 1990
- Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà: acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, catalogo della mostra di Udine, 31 maggio-14 luglio 1991, a cura di F. De Santi, Udine, Casamassima, 1991
- L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, in *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre - 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992
- Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre - 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992
- L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994
- Carlo Carrà (1881-1966)*, catalogo della mostra di Roma, 15 dicembre 1994- 28 febbraio 1995, a cura di A. Monferini, Milano, Mazzotta, 1994
- S. Tozzi, *Wilhelm Friedrich Gmelin, in Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. Chiarini, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Artemide, 1994, pp. 253-272
- F. G. Meijer, *Brakenburg (Brackenburgh) Richard*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 13, München-Leipzig, G. K. Saur, 1996, p. 566
- A. Panzetta, *Timo Bortolotti Scultore (1884-1954)*, Montevarchi, Comune di Montevarchi, 1996
- Nino Perizi opere 1935-1993*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 29 giugno - 22 settembre 1996, a cura di

- M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone, Edizioni della laguna, 1996
- T. Toniato, *L'artista, la pietra, l'immagine*, in Silva *Bernt 1910-1995 sculture e disegni*, Venezia, Filippi Editore, 1996, s.n
- Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997
- G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 263-267
- G. Cervani, *Pasquale Revoltella, il 'fondatore'*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 55-64
- C. Sirigatti, *I due bassorilievi di Moschi*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 270-272
- L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997
- A. M. Vinci, *Storia dell'Università di Trieste. Mito, progetti, realtà*, Trieste, Lint, 1997
- R. Balzer, *Peepshows: a visual history*, New York, Abrams, 1998
- A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998
- A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998
- S. Vatta, *Le gallerie galleggianti. Cernigoj decoratore*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste, Lint, 1998, pp. 83-87
- Anita Pittoni straccetti d'arte Stoffe di arredamento e moda di eccezione*, catalogo della mostra di Trieste Palazzo Costanzi 20 marzo-16 maggio 1999, a cura di M. Cammarata, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999
- M. C. Bandera. *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999
- E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 6, Paris, Gründ, 1999
- A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 1999
- Muri ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 – 3 gennaio 2000, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni Milano, Mazzotta, 1999
- C. Collina, *L'attività incisoria di Luigi Rossini*, in *L'arti per via: percorsi nella catalogazione delle opere grafiche* a cura di G. Benassati, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 87-96
- F. Costantinides, *Riunione Adriatica di Sicurtà: la Quadreria*, Trieste, RAS, 2000
- E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin, friendship and the love of painting*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000
- M. De Grassi, *Committenti di Pietro Magni a Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20, 2000, pp. 166-168
- E. Dolci, *Marcello Mascherini*, in *X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, sedi varie 29 luglio -29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2000, p. 198
- Lojze Spacal. Retrospektiva*, catalogo della mostra di Ljubljana, Moderna Galerja Ljubljana, 25 aprile – 4 giugno 2000, a cura di I. Kranjc, Ljubljana, Moderna Galerja Ljubljana, 2000
- D. Pesenti Compagnoni, in *Vedute del "mondo novo". Vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*, a cura di D. Pesenti Compagnoni, Torino-Londra, Allemandi, 2000, pp. 17-22
- A. Romagnolo. *Leone Minassian*. Milano, Electa, 2000
- A. Bressan, F. Merluzzi, *Dino Predonzani*, in *Opere dalla collezione regionale – Un ricordo per due maestri: Anzil e Spacal*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo del Consiglio Regionale febbraio-dicembre 2001, Trieste, Consiglio Regionale, 2001, p. 98
- H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg, Convent, 2002
- S. Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Laterza, 2002
- A. Panzetta, *Nane Zavagno opere 1950-2002 cinquant'anni di attività artistica*, catalogo della mostra di Passariano, villa Manin, estate 2002, Torino, Allemandi, 2002
- F. Salvador, *Giovanni Mayer - Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Ecclerismo*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXII (CXI) 2002, pp. 1-169
- Ugo Carà: arte architettura, design 1926-1963*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 2004, a cura di M. Masau Dan, L. Michelli, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2003
- D. Maraini, *A Trieste con Svevo*, Milano, Bompiani, 2003
- F. Marri. *Tranquillo Marangoni. Riflessioni attorno ad un maestro della xilografia*, "Il Territorio. Semestrale di storia, memoria, cultura, fotografia, ambiente", 19, gennaio 2003, pp. 55-59
- Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003
- G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio – 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, pp. 123-227
- Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2004
- G. Bucco, *Artisti, architetti, artigiani: esempi di collaborazione regionale*, in *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 140-155
- Carlo Carrà. I miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra di Milano, 25 marzo-29 maggio 2004, a cura di E. Pontiggia, Milano, Medusa, 2004
- R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 262-269

- Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003*, a cura di Antonello Negri, Suzzara, Comune di Suzzara, 2004
- M. Mucci, *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato, in La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi, a cura di S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 118-139
- A. Barbuto, *scheda in Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano, Electa, 2005, p. 328
- Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, catalogo della mostra di Matera, a cura di Paolo Venturoli, Roma, Donzelli, 2005
- R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005
- M. De Sabbata, *Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra di Pordenone, spazio espositivo di Corso Garibaldi 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 37-61
- M. De Sabbata, *Università*, in *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 227-234
- C. Sirigatti, *Mario Moschi: l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa, Masso delle Fate, 2005
- B. Strathdee, *Cafè wars*, Wellington, Tara publishing, 2005
- P. Biesboer, *Nicolaes Pietersz Berchem, master painter of Harleem*, in *Nicolaes Berchem: in the light of Italy*, catalogo della mostra di Haarlem, Frans Hals Museum; Zurigo, Schwerin, Gent, Ludion Publisher, 2006, pp. 11-35
- Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro. Afro disegni dal 1932 al 1947*, a cura di M. Graziani, I, Roma-Reggio Emilia, Edizioni DATAARS-Edizioni La Scaletta, 2006
- M. B. Giorio, B. Sturmar, *Il Busto di Italo Svevo dell'Università degli Studi di Trieste, "Arte in Friuli Arte a Trieste"*, 25, 2006, pp. 175-186
- Guido e Sandro Somarè. Distanza e prossimità*, catalogo della mostra, a cura di N. Pallini, Milano, Mazzotta, 2006
- Idealismi in fragmenti – Idealismi e frammenti*, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006
- S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006
- F. Tedeschi, *La memoria come "soggetto" pittorico Afro e le poetiche dell'arte americana negli anni cinquanta*, in *Afro & Italia – America Incontri e confronti*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Udine, Chiesa di San Francesco, Pordenone, Palazzo Ricchieri, Villa Galvani 25 novembre 2006 – 18 marzo 2007, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 67-78
- Vita artistica*, in *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di F. Farneti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini, Atrgelato, Minerva Edizioni, 2006
- G. de Wallens, ad vocem *Ghendt (De Ghendt)*, *Emmanuel Jean-Népomucène de*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 52, München-Leipzig, K. G. Saur, 2006, pp. 494-495
- M. De Grassi, *Aldo Famà gli imprevisti dell'astratto*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli Atti, Facoltà di Economia 13 ottobre 2006-26 gennaio 2007
- M. De Grassi, *Macchine visuali o emozioni algoritmiche?*, in *Matjaž Hmeljak proposta 51*, pieghevole della mostra di Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007
- M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007
- M. De Grassi, *"Trieste, tu difendi la pittura"*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Lettere e Filosofia, 28 giugno – 20 ottobre 2007
- M. De Grassi, *Macchine visuali o emozioni algoritmiche?*, in *Matjaž Hmeljak proposta 51*, pieghevole della mostra di Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007
- N. Jornod, J. P. Jornod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, I, Paris, Skira, 2007
- P. Michel *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007
- E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti ex Pescheria Centrale, 28 luglio – 14 ottobre 2007, Milano, Electa, 2007, pp. 178-193
- E. Santese, *Giuseppe Negrin*, in *Giuseppe Negrin 1930-1987*, catalogo della mostra di Muggia, Museo d'arte moderna "Ugo Carà" 7 dicembre 2007 – 12 gennaio 2008, a cura di B. Negrin Cociani, Trieste, Stella Grafica Edizioni, 2007, pp. 15-22
- A. Stolzenburg, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 56, München-Leipzig, G. K. Saur, 2007, p. 274
- Afro. Dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, catalogo della mostra di G. Appella, Roma, Galleria F. Russo 1-29 marzo 2008, Roma, De Luca, 2008
- Aldo Schmid catalogo ragionato*, a cura di G. Corradini Schmid, R. Turrina, Trento, Temi, 2008
- R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesis e motivi di un evento, in 1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 34-45
- M. Mascherini, *Lettere (1930-1982)*, a cura di M. De Sabbata, Torino, Allemandi, 2008
- E. Mogorovich, *Trasformazioni*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2008
- E. Prete, E. Poletto, *Bibliografia, in Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini 12 aprile-13 luglio 2008, Venezia 2008, pp. 298-306
- R. Pupo, *Quel 1953, in 1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 17-23
- N. Zanni, *Una proposta alla città: intendere il "contemporaneo"*, in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre

- 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 46-57
- 1953: *l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008
- G. Appella, *Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa. 1932 – 2002*, Roma, De Luca editori d'arte, 2009
- G. Dal Canton, *Santomaso all'Università di Padova*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 523-528
- M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 535-548
- M. De Grassi, *I segreti del bosco*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 19 dicembre 2008 – 31 marzo 2009
- M. De Grassi, *Il visibile necessario*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 26 giugno – 30 settembre 2009
- R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 112-125
- S. Gregorat, *Leonor Fini e Carlo Levi*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 256-257
- Heidi Weber *50 Jahre Botschafterin für Le Corbusier*, 1958-2008, Heidi Weber Museum, Center Le Corbusier Zurich, 2009
- T. Hinterholz, scheda in *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik, 1500-1830*, catalogo della mostra di Lussemburgo, Musée National d'histoire et d'art Luxembourg, a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 138-139
- Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009
- C. H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, Hammerle, 2009
- E. Prelli, *Gianni Russian, 1922-1962*, "Quaderni Giuliani di Storia, XXX, 1, gennaio-luglio, 2009, pp. 161-185
- E. Prelli, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXIX (CXVII), 2009, pp. 605-628
- Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte, 2009
- I Basaldella, Dino Mirko Afro*, catalogo della mostra di Passariano, Villa Manin 27 marzo - 29 agosto 2010, a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra Libri, 2010
- S. Bertorelle, *L'Archivio Storico dell'Università di Trieste*, in V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 145-154
- E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 2010
- G. C. De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010
- M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010
- V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010
- V. Meyer, *Das "Cabinet gravé" des Chevalier Louis-Antoine le Vaillant de Damery*, in *Druckgraphik, zwischen Reproduktion und Invention*, a cura di M. A. Castor, J. Kettner, C. Melzer, C. Schnitzer, Berlin, - München, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 331
- Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010
- M. Vidulli Torlo, *Trieste i luoghi e la storia*, Trieste, Bruno Fachin Editore, 2010
- M. De Grassi, *Arte e committenza pubblica: il caso di Arsia*, "Quaderni Giuliani di Storia", XXXII, 2011, 1, pp. 139-151
- M. De Grassi, *Rodolfo Pallucchini e Trieste: occasioni mancate*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35, 2011, pp. 117-128
- Lucio Saffaro. I luoghi segreti dell'essere e del tempo*, catalogo della mostra di Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea 5 novembre 2011 – 31 gennaio 2012, a cura di G. Vismara, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011
- G. Jercog, *"Vestigia"*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011
- G. Jercog, *Danza evanescente*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 24 giugno - 12 novembre 2011
- P. Spirito, *Trieste. Risputano i libri perduti di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 2 ottobre 2011
- G. Balbi, *Fiber Art*, Trieste Editreg editore, 2012
- M. De Grassi, *Ninfee*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 18 ottobre 2012 - 31 marzo 2013
- Matteo Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012
- Pietro Grassi. Pescatore di luce*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 6-28 ottobre 2012, a cura di A. Krekic, Trieste 2012
- C. Ratzenbeck, *Finestre sulla realtà*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 17 gennaio - 31 maggio 2012
- senza data
- F. Porfiri, *Vincenzo Colucci*, Roma, Edizioni Porfiri per gli artisti e scrittori del Babuino, s.d.

