

**GUIDA ALLA PINACOTECA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE**
**A GUIDE TO THE PICTURE GALLERY
OF THE UNIVERSITY OF TRIESTE**





**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TRIESTE**

**Guida alla Pinacoteca
dell'Università degli Studi di Trieste**
**A Guide to the Picture Gallery
of the University of Trieste**

Massimo De Grassi



Guida alla Pinacoteca dell'Università degli Studi di Trieste A Guide to the Picture Gallery of the University of Trieste

Massimo De Grassi

Con il contributo della

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE 

Conservare, tramandare e diffondere la cultura e la memoria del tempo costituiscono gli elementi cardine per lo sviluppo sociale ed economico di un territorio. Per questa ragione l'anniversario dei cent'anni dell'Università degli Studi di Trieste è l'occasione non solo per rivolgere uno sguardo alle cose compiute, ma anche una preziosa opportunità di riflessione per continuare ad operare a favore delle giovani generazioni.

La partecipazione operativa tra l'Ateneo giuliano e la Fondazione CRTrieste, sviluppatasi nel corso dell'ultimo trentennio, ha messo a disposizione della comunità locale e degli studenti risorse, strumenti e borse di studio, volti a favorire la loro formazione culturale e scientifica.

Oggi ancora di più la cultura e l'alta formazione possono contribuire in maniera determinante alla crescita di una società e alla prosperità di un territorio.

Massimo Paniccia
Presidente Fondazione CRTrieste

Il volume è disponibile online ad accesso aperto al link:
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/35469>



Riproduzioni fotografiche

Paolo Bonassi, Massimo De Grassi, Vanja Macovaz

Le schede 1, 2, 5, 7, 10, 12, 14, 23, 35 sono state redatte da Maria Pinzani

Grafica

Verena Papagno per EUT Edizioni Università di Trieste

Impaginazione

Elisa Widmar per EUT Edizioni Università di Trieste

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2023

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.

ISBN 978-88-5511-450-9 (print)
ISBN 978-88-5511-451-6 (online)

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

La pinacoteca del Rettorato **The Rectorate Art Gallery**

Nei locali al primo piano dell'edificio centrale dell'Università degli studi di Trieste che ospitano il Rettorato, trovano posto numerose opere d'arte giunte nelle collezioni dell'Ateneo in momenti e situazioni assai diversi tra loro. Il nucleo più importante proviene dall'«Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea», allestita nell'Aula Magna tra il dicembre 1953 e il marzo dell'anno successivo: un momento particolarmente difficile del lungo dopoguerra vissuto dalla città, che sarebbe tornata all'Italia soltanto un anno dopo, nell'ottobre di quello stesso 1954.

La rassegna era stata voluta dal Rettore Rodolfo Ambrosino, dal Soprintendente ai Monumenti Gallerie e Antichità Benedetto Civiletti e dal primo titolare della cattedra di Storia dell'arte Gian Luigi Coletti come testimonianza del legame culturale della città con l'Italia, oltre a essere un evento di rilievo nella storia artistica di quegli anni.

Così scriveva Ambrosino a proposito delle ragioni della mostra:

«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».

Nonostante le vistose assenze tra i maestri storici e i mancati inviti ai rappresentanti del Realismo, i settantacinque artisti che avevano risposto all'invito, non tutti di primissimo piano, testimoniavano con le loro opere alcune delle tendenze più rappresentative del momento. L'arte italiana stava allora cercando di ridefinire una nuova identità, collegata alle esperienze internazionali ma allo stesso

The rooms on the first floor of the central building of the University of Trieste, which house the Rector's Office, host numerous works of art that have joined the University's collections at very different times and under various circumstances. The most important nucleus comes from the 'Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea' (National Exhibition of Contemporary Italian Painting), held in the Aula Magna between December 1953 and March of the following year: a particularly difficult moment in the long post-war period experienced by the city, which would return to Italy only a year later, in October of that same 1954.

The exhibition had been commissioned by Rector Rodolfo Ambrosino, Superintendent of Monuments, Galleries and Antiquities Benedetto Civiletti and the first holder of the Chair of Art History Gian Luigi Coletti as a testimony to the city's cultural link with Italy, as well as being a major event in the artistic history of those years.

Ambrosino wrote about the reasons for the exhibition as follows:

'In times that are fortunate, in a very much and in many ways tired Trieste, the exhibition and the course of criticism of contemporary Italian painting, have a very special significance. They are civilised and composed manifestations of Italianness, because the review of Italian painting is being held not elsewhere, but precisely in Trieste'.

Despite the conspicuous absences among the historical masters and the lack of invitations to the representatives of Realism, the seventy-five artists who responded to the invitation, not all of whom were very prominent, bore witness with their works to some of the most representative trends of the time. Italian art was then trying to redefine a new identity, linked to international experiences but at

tempo capace di mantenere radici innervate nella propria tradizione. Lo sottolineava Lionello Venturi, invitato a tenere la prolusione ufficiale alla mostra, che individuava in tanti tra i quadri esposti quella «scuola d'Europa» cui ricollegare la ripresa di una vita artistica nazionale in passato «tumultuosa e piena di vitalità» e bene consapevole «delle più diverse esperienze: cubismo, astrattismo, espressionismo, post-impressionismo» che animavano la scena internazionale.

Già esule durante il Fascismo, Venturi era allora titolare della cattedra di Storia dell'arte alla Sapienza di Roma e riconosciuto anche come critico attento alle tendenze contemporanee: un anno prima, alla Biennale veneziana del 1952, si era fatto portavoce dell'esperienza da lui definita «astratto-concreta» del «Gruppo degli Otto», formato da Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova: artisti capaci di evitare sia le trappole manieristiche del non figurativo che gli eccessi ideologici del Realismo, all'epoca le due correnti di riferimento, operando secondo una modalità «astratta», perché ispirata ai valori universali propri della rappresentazione, e insieme «concreta» perché basata principalmente sulle sensazioni dell'artista.

Il gruppo, grazie anche a pressioni di critici e colleghi, si era di fatto ricomposto alla mostra triestina, dove avrebbe monopolizzato le scelte della giuria, con Santomaso e Afro che otterranno rispettivamente il primo e il secondo dei premi-acquisto previsti con *Cantiere* e *Ricordo d'infanzia*, con la *Crocifissione contemporanea* di Vedova esclusa solo all'ultima votazione. Il terzo premio, riservato invece a un artista regionale, sarà appannaggio di Nino Perizi con *Omaggio a García Lorca*.

All'esposizione erano comunque presenti esponenti di molte delle più importanti tendenze della pittura

the same time able to keep its roots ingrained in its own tradition. This was emphasised by Lionello Venturi, invited to give the official prologue to the exhibition, who identified in many of the paintings on display that 'school of Europe' which was linked to the revival of a national artistic life that in the past had been 'tumultuous and full of vitality' and well aware of 'the most diverse experiences: cubism, abstractionism, expressionism, post-impressionism' that animated the international scene.

Already an exile during Fascism, Venturi held the chair of Art History at the Sapienza University in Rome and was also recognised as a critic who was attentive to contemporary trends: a year earlier, at the 1952 Venice Biennale, he had been the spokesman for the experience he defined as 'abstract-creative' of the 'Gruppo degli Otto' (Group of Eight), formed by Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato and Emilio Vedova: artists capable of avoiding both the mannerist traps of non-figurative art and the ideological excesses of realism, the two currents of reference at the time, working according to a both 'abstract' modality, inspired by the universal values of proper representation, and a 'concrete' one, based upon the artist's sensations.

The group, thanks also to pressure from critics and colleagues, had in fact reassembled at the Triestine exhibition, where it would monopolise the jury's choices, with Santomaso and Afro obtaining respectively the first and second of the prizes, provided with *Cantiere* and *Ricordo d'infanzia*, with Vedova's *Contemporary Crucifixion* excluded only at the last vote. The third prize, reserved instead for a regional artist, would go to Nino Perizi with *Homage to García Lorca*.

Exponents of many of the most important trends in contemporary Italian painting were however present at the exhi-

italiana contemporanea e di buona parte di queste presenze resta traccia nelle acquisizioni effettuate dall'Ateneo, nel complesso una quarantina, grazie al concorso di enti pubblici e privati; a queste opere si sono aggiunti negli anni diversi altri lavori, primi tra tutti i tradizionali ritratti dei rettori che si sono succeduti negli anni, che a oggi costituiscono una raccolta varia, articolata ed estremamente significativa nella realtà museale degli atenei italiani.

Al momento dell'allestimento delle opere nei locali del Rettorato, punto d'arrivo di un itinerario di recupero e valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'Università di Trieste promosso dall'allora Rettore Francesco Peroni, si era scelto, tra i tanti criteri possibili, di seguire un itinerario che si rifacesse alle indicazioni espresse nel 1953 sulle colonne del principale quotidiano locale da Decio Gioseffi, segretario della mostra e allora assistente di Coletti, destinato in seguito a essere per più di vent'anni titolare della cattedra di Storia dell'arte e maestro di generazioni di studenti e futuri insegnanti della materia.

Per comodità espositiva Gioseffi tentò di inquadrare le diverse opere classificandole in tre categorie: i tradizionalisti, gli astrattisti e un gruppo più eterogeneo, espressionista in senso lato che comprendeva «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».

Quell'ordinamento si è mantenuto nel tempo, pur lasciando spazio alle ulteriori acquisizioni che si sono succedute. In quest'ottica l'atrio di accesso era stato riservato ai vincitori dei primi tre premi: Santomaso con il suo *Cantiere*, che mostrava una sostanziale ibridazione dei motivi di estrazione neocubista assimilati alla fine degli anni quaranta con

bition, and traces of many of these presences remain in the acquisitions made by the University, a total of around forty, thanks to the contribution of public and private organisations.

These works have been added to over the years by various other works, first and foremost the traditional portraits of the rectors who have succeeded one another over the years, which today constitute a varied, articulate and extremely significant collection in the museum reality of Italian universities.

When the works were set up in the premises of the Rector's Office, the arrival point of an itinerary for the recovery and valorisation of the historical-artistic heritage of the University of Trieste promoted by the then Rector Francesco Peroni, the choice was made, among many possible criteria, to follow an itinerary that referred to the indications expressed in 1953 on the columns of the main local newspaper by Decio Gioseffi, secretary of the exhibition and then assistant to Coletti, who was later destined to be the holder of the History of Art chair for more than twenty years and teacher of generations of students and future teachers of the subject.

For exhibition convenience, Gioseffi attempted to frame the different works by classifying them into three categories: the traditionalists, the abstractionists and a more heterogeneous group, expressionists in the broadest sense which included 'any form of expression that starts from the natural datum, forcing it to accentuate, from time to time, the elements that the artist judged most significant'.

That order was maintained over time, while leaving room for further acquisitions. With this in mind, the entrance hall was reserved for the winners of the first three prizes: Santomaso with his *Cantiere*, which showed a substantial hybridisation of motifs of neo-Cubist extraction assimilated at the end of the 1940s with elements

elementi di origine surrealista; il musicalissimo *Ricordo d'infanzia* di Afro, tra le sue opere migliori di quel torno d'anni, aveva riportato il secondo premio solo in virtù di uno sfortunato sorteggio: è tuttavia la tela che ha goduto nel tempo di maggior visibilità, essendo stata richiesta e prestata a numerose esposizioni in Italia e all'estero. Da una commistione tra il realismo degli esordi e le sperimentazioni neocubiste nasceva invece l'*Omaggio a García Lorca* di Nino Perizi, scelto dalla giuria come opera migliore tra quelle presentate dagli artisti locali. Alle opere appena citate si è poi aggiunta la *Testa di Umberto Nordio*, cui si deve il progetto dell'edificio centrale: modellata da Ugo Carà e fusa in bronzo, la scultura poggia su di un alto basamento in pietra d'Aurisina disegnato appositamente da Antonio Guacci ed era stata donata all'Ateneo nel luglio del 1974 dalla vedova dell'architetto.

Il percorso espositivo prosegue nell'attigua Sala Cammarata, che ospita le opere di coloro che Gioseffi aveva definito Tradizionalisti, cioè «coloro che non deformano gli elementi della visione in modo aggressivo» e da lui suddivisi in «impressionisti, classicisti, neoprimitivi, realisti e surrealisti».

Sulla parete destra si allineano così la vivace *Natura morta* di Giovanni Brancaccio, e tre tele di matrice tardo-impressionista: il *Paesaggio lunigiano* di Vincenzo Colucci e due vedute della laguna di Venezia firmate rispettivamente da Carlo della Zorza (*Burano 1950*) e Fioravante Seibezzi (*Paesaggio - Canale di Mazzorbo*). Sulla parete opposta trovano invece posto opere di tutt'altra ascendenza: una piccola e coloratissima scena cittadina di Livio Rosignano, *In attesa del bus*, non presente alla mostra del 1953 ma donata all'ateneo nel 2011 dal professor Negrelli, un *Paesaggio* di Alberto Ziveri e due figure femminili. La prima, *Ritratto di signora E.C.*, è firmata da Pino Casarini, rappresenta la moglie Elide, e arrivava dopo una proficua sta-

of surrealist origin; Afro's very musical *Ricordo d'infanzia*, one of his best works from that time period, had only won the second prize by virtue of an unfortunate draw: it is nevertheless the canvas that has enjoyed the greatest visibility over time, having been requested by and lent to numerous exhibitions in Italy and abroad. From a mixture of early realism and neo-Cubist experimentation came Nino Perizi's *Homage to García Lorca*, chosen by the jury as the best work among those submitted by local artists. The works just mentioned were later joined by Umberto Nordio's *Head*, to whom we owe the design of the central building: modelled by Ugo Carà and cast in bronze, the sculpture rests on a high Aurisina stone base specially designed by Antonio Guacci, and was donated to the University in July 1974 by the architect's widow.

The exhibition route continues in the adjoining Sala Cammarata, which houses the works of those whom Gioseffi defined as Traditionalists, i.e. 'those who do not deform the elements of vision aggressively' and whom he divided into 'Impressionists, Classicists, Neo-Primitivists, Realists and Surrealists'.

On the right wall are thus lined up the lively *Still Life* by Giovanni Brancaccio, and three late Impressionist canvases: Vincenzo Colucci's *Lunigiana Landscape* and two views of the Venice lagoon signed respectively by Carlo della Zorza (*Burano 1950*) and Fioravante Seibezzi (*Landscape - Canal of Mazzorbo*). Meanwhile, on the opposite wall, are works, are works of a completely different descent: a small and colourful city scene by Livio Rosignano, *Waiting for the Bus*, not present at the 1953 exhibition but donated to the university in 2011 by Professor Negrelli, a *Landscape* by Alberto Ziveri and two female figures. The first, *Ritratto di signora E.C. (Portrait of a Lady E.C.)*, signed by Pino Casarini, represents his wife Elide, and came after a fruit-

gione caratterizzata dalla realizzazione di numerosi cicli ad affresco, di cui si avverte chiaramente l'eco; la seconda, *Venus*, è invece un lavoro della tarda maturità di Edgardo Sambo, intento in quegli anni a comporre in una sintesi molto personale il classicismo della sua formazione con le tendenze più moderne. Nella sala è poi presente anche una scultura in bronzo: si tratta di una riproduzione in scala ridotta del portale laterale del Palazzo del Bo a Padova, realizzato tra il 1921 e il 1923 da Gaetano Orsolini, con la collaborazione di Giulio Casanova, per celebrare i duecento studenti dell'ateneo patavino caduti durante la Prima guerra mondiale. Come recita l'iscrizione, il rilievo era stato donato insieme al gonfalone disegnato da Gio Ponti dall'Università di Padova a quella di Trieste nel 1940, in occasione della fondazione della nuova sede triestina.

Uscendo dalla Sala Cammarata, la linea tracciata da Gioseffi prosegue con le due tele collocate nel vestibolo d'ingresso alla Galleria vera e propria: la *Natura morta in blu* di Alberto Salietti, che evoca atmosfere alla Matisse, e *L'arco di Giano* di Francesco Trombadori, ricco invece di suggestioni metafisiche.

Continuando nel percorso si incontrano poi due opere inquadrare come «neoprimitiviste», anche se con caratteri assai diversi tra loro: le *Case del paradiso* di Ottone Rosai, e la coloratissima *Periferia di Ponte Milvio* di Giovanni Omiccioli, dai sapori quasi Fauve. Poco discoste trovano posto tele riconducibili a «una generica unità d'intenti in senso espressionista», che però mette insieme il colorato picassismo di Enrico Paolucci (*Porto verde*) con la composta *Nave* di Guido Cadorin e l'essenziale *Marina del Sud* di Camillo Caglini: lavori che hanno in comune soltanto il tema portuale.

Alla corrente espressionista veniva assegnato anche il postcubismo della *Figura in blu* di Gianni Vagnetti o quel-

ful season characterised by the creation of numerous fresco cycles, the echoes of which are clearly felt; the second, *Venus*, is instead a work of the late maturity of Edgardo Sambo who, was intent in those years on composing, in a very personal synthesis, the classicism of his training with the most modern trends.

There is also a bronze sculpture in the room: it is a scaled-down reproduction of the side portal of the Palazzo del Bo in Padua, created between 1921 and 1923 by Gaetano Orsolini, with the collaboration of Giulio Casanova, to celebrate the two hundred students of the University of Padua who died during the First World War. As the inscription reads, the relief had been donated, together with the gonfalon designed by Gio Ponti, by the University of Padua to the University of Trieste in 1940, on the occasion of the foundation of the new Trieste seat.

Leaving the Cammarata Room, the line traced by Gioseffi continues with the two canvases placed in the entrance hall to the Gallery proper: Alberto Salietti's *Still Life in Blue*, evoking Matisse-like atmospheres, and Francesco Trombadori's *The Arc of Janus*, rich instead in metaphysical suggestions.

Continuing along the itinerary we then come across two works framed as 'neo-primitivist', albeit with very different characters: Ottone Rosai's *Houses of Paradise*, and Giovanni Omiccioli's very colourful *Periferia di Ponte Milvio*, with an almost Fauve flavour. A little further afield are canvases that can be traced back to 'a generic unity of intent in an expressionist sense', which, however, brings together Enrico Paolucci's colourful Picassoism (*Green Harbour*) with Guido Cadorin's composed *Nave* and Camillo Caglini's essential *Marina del Sud*: works that only have the port theme in common.

Also assigned to the expressionist current was the post-cubism of Gianni Vagnetti's *Figura in blu* or that of

lo di *Case a Parigi* di Federico Righi, da poco rientrato da un lungo soggiorno parigino. In bilico tra espressione cromatica e suggestioni surrealiste si muovono anche gli altri dipinti esposti nella Galleria, appartenenti, con la sola eccezione dell'emiliano Melecchi, ad artisti giuliani o veneti. Apre la serie il rodigino d'adozione Leone Minassian, che con il suo *Groviglio di cose* mostra il suo progressivo discostarsi dai riferimenti naturalistici per avvicinarsi gradatamente alla pittura surrealista. Lo stesso percorso seguito dal cadorino Fiorenzo Tomea con le sue *Candele in riva al mare*, e dal triestino Dino Predonzani, che con la sua astrattizzante *Cattedrale distrutta* evocava il bombardamento della cattedrale di Amburgo nel 1943. Più geometrizzanti invece le formule surreali dello *Spaventacchio n.2* di Romeo Daneo e dei *Fiori* di Piero Melecchi. Chiude il percorso pittorico uno dei pochi dipinti non figurativi scelti alla mostra del 1953: *Marina d'inverno* di Gastone Breddo. Al centro della parete corta trova posto un pregevole marmo, intitolato *Civis romanus sum*, opera dello scultore croato, ma triestino d'adozione, Ivan Rendić.

Nell'atrio posteriore sono esposti disegni e stampe acquisiti dopo la mostra del 1953 e una tela non figurativa di Nino Perizi, *Spazi*, datata 1964 e donata da Giampaolo De Ferra, già Rettore dell'Ateneo triestino. Tra le grafiche spiccano alcune opere di scultori, chiamati in questo modo a partecipare alla mostra, primo tra tutti Marcello Mascherini, seguito in buon ordine da Ugo Carà e Tristano Alberti chiamati a rappresentare la scena triestina e tutti presenti con figure femminili (*Figura femminile; Gioco di donna; La madre*), e un *Nudo di donna* è anche il disegno del romano Francesco Coccia. Più articolati e vari i soggetti di illustratori e incisori: Tranquillo Marangoni, già autore nel 1950 del sigillo dell'Ateneo, è presente con la xilografia *Oblò*, richiamo al lavoro dei cantieri navali così importanti

Case a Parigi (Houses in Paris) by Federico Righi, who had recently returned from a long stay in Paris. The other paintings exhibited in the gallery also move in the balance between chromatic expression and surrealist suggestions, belonging, with the sole exception of Melecchi from Emilia, to artists from Giulia or Veneto. The series is opened by Leone Minassian from Rovigo by adoption, who, with his *Groviglio di cose (Tangle of things)*, shows his progressive departure from naturalistic references to gradually approach surrealist painting. The same path was followed by Fiorenzo Tomea from Cadore with his *Candles on the Seashore*, and by Dino Predonzani from Trieste, who with his abstracting *Destroyed Cathedral* evoked the bombing of Hamburg Cathedral in 1943. Instead, the surreal formulas of Romeo Daneo's *Spaventacchio n.2* and Piero Melecchi's *Flowers* are more geometrical. One of the few non-figurative paintings chosen for the 1953 exhibition closes the pictorial itinerary: *Marina d'inverno* by Gastone Breddo. In the centre of the short wall is a valuable marble, entitled *Civis romanus sum*, by Croatian sculptor, but Triestine by adoption, Ivan Rendić.

The rear atrium displays drawings and prints acquired after the 1953 exhibition and a non-figurative canvas by Nino Perizi, *Spaces*, dated 1964 and donated by Giampaolo De Ferra, former Rector of the University of Trieste. Among the graphics, a number of works by sculptors stand out, called upon to take part in the exhibition, first and foremost Marcello Mascherini, followed in good order by Ugo Carà and Tristano Alberti called upon to represent the Triestine scene and all present with female figures (*Figura femminile; Gioco di donna; La madre*), and a *Nudo di donna* is also the drawing by Francesco Coccia from Rome. More articulated and varied are the subjects by illustrators and engravers: Tranquillo Marangoni, already the author of

per la Trieste di quegli anni, mentre i *Tafferugli* disegnati da Mino Maccari evocano gli scontri politici in corso nell'Italia del secondo dopoguerra. Assai delicata è invece la litografia *Ragazza con gatto bianco* di Arnaldo Ciarrocchi, mentre raffinatissima è l'acquaforte *L'aquilone* di Giuseppe Viviani, dove traspaiono quei richiami al mondo dell'infanzia particolarmente congeniali alla sua produzione di quegli anni.

Le opere sin qui segnalate non esauriscono però le dotazioni storico-artistiche del Rettorato, dipinti e sculture sono ospitate anche negli uffici che si aprono sui due lati della galleria.

Nello studio del Rettore sono conservate diverse opere di rilievo a partire dalle immagini dei primi rettori, nell'ordine Alberto Asquini (1924-26), Giulio Morpurgo (1926-30), Manlio Udina (1930-38), Giannino Ferrari dalle Spade (1939-42), Mario E. Viora (1942-44), tutte firmate da Edgardo Sambo ma realizzate in epoche imprecisate.

Nello studio trovano poi posto due sculture particolarmente significative: la prima è un'espressiva *Testa di Fabio Filzi* realizzata nel 1934 da Timo Bortolotti, un tempo collocato nell'Aula Magna di Palazzo Dubbane, allora sede principale dell'Ateneo; la seconda è una fusione in bronzo del modellino per una gigantesca *Dea Roma* realizzata da Attilio Selva negli anni cinquanta e pensata per gli spazi dell'edificio centrale. La scultura era stata offerta al rettore Ambrosino dall'associazione laureati dell'Ateneo, ma gli venne preferita la *Minerva* di Marcello Mascherini, e solo dopo diversi anni, nel 1963, l'opera in esame divenne parte del patrimonio storico-artistico dell'Università di Trieste.

Lo studio del Rettore ospita anche quattro dipinti provenienti dalla mostra del 1953: il magnetico volto femminile realizzato dalla triestina di Parigi Leonor Fini, e uno dei ritratti di Umberto Saba, forse il migliore, firmati da Carlo Levi, compagno della figlia del poeta, Linuccia. A questi si affiancano due piccole tele, Il fiabesco *Giardino* di Edoardo

the Athenaeum seal in 1950, is present with the woodcut *Oblò*, a reference to the work of the shipyards that were so important for Trieste in those years, while the *Tafferugli* drawn by Mino Maccari evoke the political clashes taking place in post-World War II Italy. On the other hand, the lithograph *Ragazza con gatto bianco* (*Girl with a white cat*) by Arnaldo Ciarrocchi is very delicate, while the etching *L'aquilone* (*The kite*) by Giuseppe Viviani is extremely refined, evoking those references to the world of childhood that were particularly congenial to his production in those years.

The works mentioned so far do not, however, exhaust the Rector's historical-artistic endowment; paintings and sculptures are also housed in the offices on both sides of the gallery.

Two particularly significant sculptures also find their place in the studio: the first is an expressive *Head of Fabio Filzi* created in 1934 by Timo Bortolotti, which was placed in the Aula Magna of Palazzo Dubbane, then the University's main building; the second is a bronze cast of the model for a gigantic *Goddess Rome* created by Attilio Selva in the 1950s and designed for the spaces of the central building. The sculpture had been offered to Rector Ambrosino by the University's graduate association, but he preferred Marcello Mascherini's *Minerva*, and only after several years, in 1963, did the work become part of the University of Trieste's historical-artistic heritage.

The Rector's study also houses four paintings from the 1953 exhibition: the magnetic female face by the Triestine artist from Paris, Leonor Fini, and one of the *Portraits of Umberto Saba*, perhaps the best, signed by Carlo Levi, the partner of the poet's daughter, Linuccia. These are flanked by two small canvases, the *Garden* by Edoardo

Devetta e l'intimista *Ricordo di Senigallia. Periferia*, firmato invece da Antonio Donghi.

Nella saletta accanto, utilizzata per le riunioni dello staff rettorale, trovano invece posto otto delle sedici tele che compongono la serie storica dei ritratti dei rettori dell'Ateneo triestino. Si parte dall'effigie di Salvatore Satta, in carica dal luglio 1945 all'ottobre dell'anno successivo, realizzata da Alberto Ruju. Segue il ritratto di Angelo Cammarata, Rettore dal 1946 al 1952, firmato ancora da Edgardo Sambo, a sua volta affiancato da Rodolfo Ambrosino, Rettore dal 1952 al 1958, affidato ad Antonio Quaiatti. Seguono i ritratti di Agostino Origone (1958-72), affidato nel 1991 al cinese Zhou Zhiwei, e quello di Giampaolo de Ferra, in carica dal 1972 al 1981, eseguito nel 1997 da Franco Chersicola. Con l'immagine di Paolo Fusaroli (1981-1990), datata 2006, inizia la serie delle tele realizzate da Erica De Rosa, che proseguirà con Giacomo Borruso (1990-1996), firmata nel 2008 assieme a quella del successore Lucio Delcaro, Rettore fino al 2003. Domenico Romeo resterà in carica fino al 2006, e gli succederà Francesco Peroni (2006-2013), cui si deve l'allestimento della Pinacoteca. Ultimo in ordine di tempo a essere stato ricordato da un ritratto, Maurizio Fermaglia, Rettore fino al 2019. Nella saletta trova posto anche una coloratissima tela di Edoardo Devetta, *Il circo*, databile intorno alla metà degli anni quaranta.

L'attigua segreteria del Rettore ospita l'arrivo più recente, proveniente dalla Collezione della Fondazione Callerio, la grande tavola firmata nel 1964 da Bruno Chersicla che accosta, modellate in rilievo, le facciate stilizzate dei più importanti edifici di Pavia.

Nella stanza accanto, riservata alle riunioni, trovano posto due opere lontanissime tra loro ma idealmente accomunate da una grande vivacità: da un lato *Aerovita*,

Devetta, and the intimist *Ricordo di Senigallia. Periphery*, signed instead by Antonio Donghi.

In the next room, used for rectoral staff meetings, are eleven of the sixteen canvases that make up the historical series of portraits of the Rectors of the University of Trieste. It starts with the portrait of Salvatore Satta, in office from July 1945 to October of the following year, painted by Alberto Ruju. This is followed by the portrait of Angelo Cammarata, Rector from 1946 to 1952, again signed by Edgardo Sambo, in turn flanked by Rodolfo Ambrosino, Rector from 1952 to 1958, entrusted to Antonio Quaiatti. This is followed by the portraits of Agostino Origone (1958-72), entrusted in 1991 to the Chinese Zhou Zhiwei, and that of Giampaolo de Ferra, in office from 1972 to 1981, executed in 1997 by Franco Chersicola. With the image of Paolo Fusaroli (1981-1990), dated 2006, begins the series of canvases by Erica De Rosa, which will continue with Giacomo Borruso (1990-1996), signed in 2008 together with that of his successor Lucio Delcaro, Rector until 2003. Domenico Romeo remained in office until 2006, and was succeeded by Francesco Peroni (2006-2013), who was responsible for the layout of the Art Gallery. The last to be remembered by a portrait was Maurizio Fermaglia, Rector until 2019. The room also contains a colourful painting by Edoardo Devetta, *Il circo* (The Circus), dating from the mid-1940s.

The Rector's Secretariat next door hosts the most recent arrival, from the Callerio Foundation Collection, the large panel signed in 1964 by Bruno Chersicla that brings together, modelled in relief, the stylised facades of Pavia's most important buildings.

In the next room, reserved for meetings, are two works that are very distant from each other but ideally share a great liveliness: on the one hand *Aerovita*, an oil on pan-

un olio su tavola realizzato nel 1932 da Augusto Gauro Ambrosi, esponente in quegli anni del secondo Futurismo e specialista in «aeropittura», e dall'altro una tempera su carta di Miela Reina, datata 1965, giocosa ed espressiva interpretazione di un interno domestico. Molto più recente è invece l'arrivo della tela *Grande albero* firmata dalla pittrice triestina Olivia Siauss e donata dall'autrice nel 2021: un'opera che per certi versi può considerarsi erede dell'«astratto-concreto» teorizzato da Venturi. Nell'ufficio del Direttore Generale si trova poi la grande tela di Enrico De Cillia, *Carso e Timavo*, datata 1957, dove traspare con efficacia la sua originale impostazione neorealista.

Chiudono idealmente la raccolta d'arte del Rettorato le opere ospitate nelle stanze sul lato sinistro: quella utilizzata dal collegio dei revisori dei conti, che accoglie una tavola di Sergio Altieri, *Frammento*, datata 1959, mentre la sala accanto, frequentata dai delegati del Rettore, raccoglie cinque opere donate negli ultimi anni all'Ateneo dalla pittrice triestina Franca Batich: lavori che si scalano tra il 2000 e il 2018 e che rappresentano una sintesi efficace della sua produzione.

Le opere sin qui descritte costituiscono il nucleo più importante e visibile delle collezioni d'arte dell'Ateneo, che tuttavia sono ben più ampie e strutturate e soprattutto appaiono in continua espansione grazie a quel forte legame instaurato nel tempo dall'Università di Trieste con il proprio territorio. Quest'ultimo era del resto uno dei punti che il progetto della mostra allestita nel 1953 intendeva sviluppare sul piano culturale oltre che politico. Un obiettivo che quindi è stato raggiunto e che consente all'Ateneo di vantare oggi una raccolta di opere d'arte che appare esemplare nel panorama delle collezioni delle università italiane.

el painting made in 1932 by Augusto Gauro Ambrosi, an exponent of the second Futurism and a specialist in 'aeropainting' in those years, and on the other a tempera on paper by Miela Reina, dated 1965, a playful and expressive interpretation of a domestic interior. Much more recent, on the other hand, is the arrival of the canvas *Grande albero* signed by the Trieste painter Olivia Siauss and donated by the artist in 2021: a work that in some ways can be considered the heir to the 'abstract-concrete' theorized by Venturi. In the Director General's office, is Enrico De Cillia's large canvas, *Carso and Timavo*, dated 1957, where his original neo-realist approach effectively shines through.

The Rector's art collection is ideally closed by the works housed in the rooms on the left-hand side: the one used by the Board of Auditors houses a panel painting by Sergio Altieri, *Fragment*, dated 1959, while the room next door, used by the Rector's delegates, contains five works donated to the University in recent years by the Triestine painter Franca Batich: works dating from 2000 to 2018 and representing an effective synthesis of her production.

The works described so far constitute the most important and visible nucleus of the University's art collections, which are, however, much larger and more structured and, above all, appear to be in continuous expansion thanks to the strong ties established over time by the University of Trieste with its territory. The latter was, moreover, one of the objectives that the exhibition project set up in 1953 intended to develop on a cultural as well as political level. An objective that has therefore been achieved and that allows the University to boast today a collection of works of art that appears exemplary in the panorama of Italian university collections.

Le opere
The Works

24. **Romeo Daneo**, Spaventacchio n.2 (*The Scarecrow n.2*)
25. **Fiorenzo Tomea**, Candele in riva al mare (*Candles on the Seashore*)
26. **Pietro Melecchi**, Fiori (*Flowers*)
27. **Gastone Breddo**, Marina d'inverno (*Winter Marina*)
28. **Dino Predonzani**, Cattedrale distrutta (*The Destroyed Cathedral*)
29. **Ivan Rendić**, *Civis romanus sum*
30. **Ugo Carà**, Gioco di donna (*A Woman's Game*)
31. **Tristano Alberti**, La madre (*The Mother*)
32. **Marcello Mascherini**, Disegno Figura femminile (*Drawing - Female Figure*)
33. **Francesco Coccia**, Nudo di donna (*Female Nude*)
34. **Mino Maccari**, Tafferugli (*Brawling*)
35. **Tranquillo Marangoni**, Oblò (*Porthole*)
36. **Arnoldo Ciarrocchi**, Ragazza con gatto bianco (*Girl with White Cat*)
37. **Giuseppe Viviani**, L'aquilone (*The Kite*)
38. **Nino Perizi**, Spazi (*Spaces*)
39. **Timo Bortolotti**, Testa di Fabio Filzi (*Head of Fabio Filzi*)
40. **Edoardo Devetta**, Il giardino (*The Garden*)
41. **Antonio Donghi**, Ricordo di Senigallia Periferia (*Memory of Senigallia- Outskirts*)
42. **Carlo Levi**, Ritratto di Umberto Saba (*Portrait of Umberto Saba*)
43. **Leonor Fini**, Viso (*Face*)
44. **Attilio Selva**, Dea Roma (*Goddess Rome*)
45. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Alberto Asquini (*Portrait of Rector Alberto Asquini*)
46. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Giulio Morpurgo (*Portrait of Rector Alberto Asquini*)
47. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Manlio Udina (*Portrait of Rector Manlio Udina*)
48. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade (*Portrait of Rector Giannino Ferrari dalle Spade*)
49. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Mario E. Viora (*Portrait of Rector Mario E. Viora*)
50. **Alberto Ruju**, Ritratto del Rettore Salvatore Satta (*Portrait of Rector Salvatore Satta*)
51. **Edgardo Sambo**, Ritratto del Rettore Angelo Cammarata (*Portrait of Rector Angelo Cammarata*)
52. **Antonio Quaiatti**, Ritratto del Rettore Rodolfo Ambrosino (*Portrait of Rector Rodolfo Ambrosino*)
53. **Zhou Zhiwei**, Ritratto del Rettore Agostino Origone (*Portrait of Rector Agostino Origone*)
54. **Franco Chersicola**, Ritratto del Rettore Giampaolo De Ferra (*Portrait of Rector Giampaolo De Ferra*)
55. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Paolo Fusaroli (*Portrait of Rector Paolo Fusaroli*)
56. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Giacomo Borruso (*Portrait of Rector Giacomo Borruso*)
57. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Lucio Delcaro (*Portrait of Rector Lucio Delcaro*)
58. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Domenico Romeo (*Portrait of Rector Domenico Romeo*)
59. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Francesco Peroni (*Portrait of Rector Francesco Peroni*)
60. **Erica De Rosa**, Ritratto del Rettore Maurizio Fermeglia (*Portrait of Rector Maurizio Fermeglia*)
61. **Edoardo Devetta**, Il circo (*Circus*)
62. **Bruno Chersicla**, Veduta di Pavia (*View of Pavia*)
63. **Miela Reina**, Senza titolo (*Untitled*)
64. **Augusto Gauro Ambrosi**, Aerovita
65. **Olivia Siauxs**, Grande albero (*Large tree*)
66. **Enrico De Cillia**, Carso e Timavo (*Carso and Timavo*)
67. **Sergio Altieri**, Frammento (*Fragment*)
68. **Franca Batich**, Luce e ombra (*Light and shadow*)
69. **Franca Batich**, Vele (*Sails*)
70. **Franca Batich**, Est (*East*)
71. **Franca Batich**, Bruma (*Mist*)
72. **Franca Batich**, La statua (*The statue*)

Santomaso frequenta l'Accademia di Belle Arti a Venezia. Avvertirà poi l'influenza delle tendenze neocubiste che caratterizzano l'ambiente artistico veneziano nel secondo dopoguerra. Sarà fra i fondatori della "Nuova Secessione Artistica Italiana" che di lì a poco si trasformerà nel "Fronte Nuovo delle Arti" (1946), il cui intento era quello di aprire un confronto con la pittura europea, dal neocubismo di Guernica di Picasso alle esperienze espressionistiche. La sua ricerca pittorica si orienterà, a partire dagli anni Cinquanta, sempre di più verso l'arte non figurativa, avvicinandosi all'Informale per poi ritornare al geometrismo che caratterizza le opere dell'ultimo periodo.

Nel dipinto *Cantiere* viene raffigurata una barca in costruzione, su di uno sfondo dai colori accesi in contrasto con la solida e reale sagoma dello scafo. All'opera venne assegnato il primo premio con le seguenti motivazioni: «Il quadro *Cantiere* è uno dei più significativi esempi della ricerca che è, da anni, propria dell'artista: [...] 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 ed impegnativa relazione tra soggetto ed 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 una aperta emozione paesistica con una rigorosa architettura formale».

Santomaso attended the Academy of Fine Arts in Venice. He was later influenced by the neo-cubist tendencies that characterised artists in Venice in the aftermath of the Second World War. He was one of the founders of the 'Nuova Secessione Artistica Italiana' that was soon to become the 'Fronte Nuovo delle Arti' (1946) and the aim of which was to establish a dialogue with European painting from the neo-cubism of Picasso's Guernica to expressionist experiments. His experiments in art, starting from the fifties, were increasingly in the field of non-figurative art; at first he tried out informal forms but then went back to the abstract geometric forms that characterise his last works. In the painting *Cantiere (Shipyard)* the central motif is a boat that is being built, against a background of bright, unreal colours that are in direct contrast to the solid reality of the vessel. The work was awarded first prize on the following grounds: «The painting *Cantiere (Shipyard)* is one of the most significant examples of the experiments which the artist has been trying out for years: [...] what he has done here is to develop the decomposition of cubism so as to allow a more lucid and constructive calculation of an object and of space, a more assertive definition of plastic values and the values of colour and a tighter and more involved relationship between subject and object. With this very personal work, which links him to the most vital movements in European modern art, *Cantiere (Shipyard)* is of fundamental importance precisely because it brings together a strong feeling for landscape and a rigorous expression of formal architecture».

01 GIUSEPPE SANTOMASO Venezia, 1907-1990



Cantiere (Shipyard)

firmato e datato '52 in basso a sinistra
(signed and dated '52 lower left)
olio su tela (oil on canvas), 150x121 cm.

Afro Basaldella inizia la propria formazione artistica a Venezia. Grazie ad una borsa di studio avrà la possibilità di recarsi a Roma con il fratello Mirko, incontrando Scipione, Mario Mafai e Cagli, i maggiori esponenti della Scuola romana, nelle cui opere la raffigurazione è resa con un acceso cromatismo per cogliere gli aspetti più immediati ed emotivamente carichi della realtà, cifra stilistica che caratterizzerà le opere di Afro fino al ritorno nella città lagunare, dove orienta la sua ricerca verso una sintesi tra linea e colore, più vicina alla sintassi cubista e neocubista. Nel 1950 l'artista soggiorna per otto mesi negli Stati Uniti dove vede le opere di Arshile Gorky: sarà un'esperienza decisiva per l'evoluzione verso un linguaggio che, grazie alla ricerca introspettiva, libera il ricordo e lo traduce sulla tela in immagini sempre più astratte, proprie della sua produzione più matura e il cui valore verrà riconosciuto con premi a livello internazionale. Nel dipinto *Ricordo d'infanzia*, inviato all'Esposizione universitaria, l'artista, come viene riportato nella motivazione della Giuria, che assegnerà all'opera il secondo premio «ha saputo esprimere nella raffinata armonia dell'atmosfera colorata la trasposizione lirica [...] di un ripensamento dell'infanzia veduta attraverso la prospettiva del sogno [...] tentando di risolvere l'antitesi tra la scrittura automatica e la controllata scelta degli elementi di una essenziale struttura compositiva».

Afro Basaldella began his career as an artist in Venice. Thanks to a study grant he was able to travel to Rome with his brother Mirko where he met Scipione, Mario Mafai and Cagli, the major exponents of the Scuola romana (Roman School), whose use of strong colours in order to depict the most immediate and emotively charged aspects of reality became a hallmark of Basaldella's painting until his return to Venice where he experimented with a synthesis between line and colour that was closer to Cubism and neo-Cubism. In 1950 he stayed for eight months in the United States where he saw the works of Arshile Gorky: this was to be a decisive experience in his evolution towards a style which, thanks to his introspective investigation, sets memories free and translates them into images on canvas which were increasingly more and more abstract and became the hallmark of his more mature work the value of which was recognised on an international level by the award of various prizes. In the painting *Ricordo d'infanzia (Childhood Memory)* which he sent to the University Exhibition, in the words of the jury which awarded him second prize, «...he was able to express within a refined harmony of colour, the lyrical transposition [...] of a rethinking of childhood seen through the perspective of a dream [...] in an attempt to resolve the antithesis between automatic writing and a controlled choice of the elements that are essential to the structure of composition».

02 AFRO BASALDELLA Udine, 1912 – Zurigo, 1976



Ricordo d'infanzia (*Childhood Memory*)

firmato e datato 1953 in basso a destra
(*signed and dated 1953 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 126x102 cm.

Nino Perizi dimostrò sin dai suoi esordi un'astuta capacità eclettica. Fu prima 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 primissimi anni Cinquanta prese spunti per il colore e i contorni marcati da Guttuso e dalla pittura *Fauve*, mentre l'aspetto semplificato delle forme è il frutto di un attento ragionamento sul Primitivismo. Le sue opere degli anni Cinquanta sono caratterizzate da una griglia segnica dove vengono inserite larghe campiture di colore dai toni freddi, che si irradiano dal centro della figurazione. Distintivo delle opere di questa fase il tema dei "camini" e delle "reti". Dagli anni Sessanta si avvicinerà sempre di più all'Informale, prediligendo larghe campiture di colore chiaro, che preannunciano le successive opere scultoree composte da grandi strutture pensate per essere inserite nel tessuto urbano.

Omaggio a García Lorca venne presentato alla Biennale Triveneta di Padova del 1953 e quindi inviato alla Mostra Nazionale di pittura contemporanea allestita nell'Aula Magna dell'Università nel dicembre di quello stesso anno. Premiata con il primo premio nella sezione riservata agli artisti giuliani, venne successivamente acquisito dall'ateneo triestino. Il dipinto si può leggere come una sagace commistione del realismo dei primi anni quaranta e le sperimentazioni neocubiste elaborate su testi come la celeberrima *Pesca notturna ad Antibes* di Pablo Picasso, datata 1939.

From his very beginnings, Nino Perizi demonstrated an astute eclectic ability. He was first a keen observer of Renato Birolli's art and the experiments of 'Corrente' and 'Fronte nuovo delle arti'. In his works from 1945 onwards and in those of the very early 1950s, he took cues for colour and marked contours from Guttuso and Fauve painting, while the simplified appearance of the forms is the result of careful reasoning on Primitivism. His works from the 1950s are characterised by a sign grid in which large colour fields in cold tones radiate from the centre of the figuration. Distinctive of the works of this phase is the theme of 'chimneys' and 'nets'. From the 1960s onwards, he moved closer and closer to the Informal, favouring wide light-coloured backgrounds, which heralded his later sculptural works composed of large structures designed to be inserted into the urban fabric.

Homage to García Lorca was presented at the 1953 Biennale Triveneta in Padua and then sent to the National Exhibition of Contemporary Painting held in the Aula Magna of the University in December of that same year. Awarded first prize in the section reserved for Giulian artists, it was later acquired by the University of Trieste. The painting can be read as a shrewd blend of the realism of the early 1940s and the neo-Cubist experiments elaborated on texts such as Pablo Picasso's famous *Night Fishing at Antibes*, dated 1939.

03 NINO PERIZI Trieste, 1917-1994



Omaggio a García Lorca (*Homage to García Lorca*)

firmato e datato '53 in basso a sinistra
(signed and dated '53 lower left)
olio su tela (oil on canvas), 116x227 cm.

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 progettista della nuova sede universitaria, ed è stata collocata nell'atrio del Rettorato nel 2008 su di un alto basamento in pietra d'Aurisina disegnato appositamente da Antonio Guacci. Eseguita da Ugo Carà nel 1938, l'immagine dell'architetto avrà per molto tempo una fruizione esclusivamente privata: non risulta infatti che sia mai stata presentata a nessuna esposizione ufficiale. Su di un piano squisitamente stilistico l'opera, pur somigliantissima e ben definita dal punto di vista naturalistico, 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 anche la destinazione privata dell'opera, Carà stempera la severa spigolosità che caratterizza alcune sue realizzazioni di questo momento, che pure gli avevano regalato una certa notorietà, in favore di quello che Umbro Apollonio nel 1940 definiva 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». Il risultato è uno degli approdi più significativi dell'intera sua carriera.

The sculpture was donated to the University in July 1974 by the widow of the architect Umberto Nordio (1891-1971), who with Raffaello Fagnoni had been the designer of the new university building, and was placed in the atrium of the Rector's Office in 2008 on a tall Aurisina stone plinth specially designed by Antonio Guacci. Executed by Ugo Carà in 1938, the architect's figure will have an exclusively private use for a long time: in fact, it has never been presented at any official exhibition. From an exquisitely stylistic point of view, the work, although very similar and well defined from a naturalistic point of view, is part of the recovery of the portrait tradition of Republican Rome implemented in the mid 1930s by artists such as Francesco Messina; In this case, also in view of the work's private use, Carà toned down the severe angularity that characterised some of his works of this period, which had brought him a certain notoriety, in favour of what Umbro Apollonio defined in 1940 as a 'sweet and serene breath, at times a lyrical gracefulness like something surviving that is gradually disappearing [...] started out from an almost brutal realism [...] he went on to eliminate the superfluous, streamlining the technique and accentuating the synthesis, to the point of achieving a particular linearity'.

The result is one of the most significant milestones of his entire career.

04 UGO CARÀ Muggia, 1908 – Trieste, 2004



Testa di Umberto Nordio (*Head of Umberto Nordio*)

firmato in basso a destra

(*signed lower right*)

bronzo (*bronze*), 30x18.5x23 cm.

Pur formandosi da autodidatta acquisisce una grande padronanza tecnica e comincia a esporre sin dal 1920. Nelle opere di questo periodo il soggetto prediletto sarà la figura umana resa con varietà di gamme cromatiche ricche e pastose. Dal 1930 è presente costantemente alle principali esposizioni nazionali ed internazionali. Pur guardando talvolta agli stilemi di Novecento, Brancaccio farà fede soprattutto alla lezione della pittura del passato, che conosce approfonditamente fin dagli esordi giovanili e farà dire alla critica che «il suo maestro è stato il museo». All'Esposizione triestina invia una *Natura morta* caratterizzata da una ricca cromia giocata sui toni dei verdi e degli azzurri che evoca l'ambiente marino a cui gli oggetti raffigurati fanno riferimento. Scelte cromatiche e compositive che possono essere considerate una cifra distintiva dell'artista per le opere di quel momento. L'anno successivo infatti, il pittore invierà alla Biennale di Venezia una tela di dimensioni quasi doppie, *Piccolo pescatore*, che riprende lo stesso bancone del dipinto triestino con l'aggiunta però del giovane protagonista sdraiato in primo piano. Sul bancone sono poi riconoscibili lo stesso modello di nave e diversi altri oggetti.

Brancaccio si dedicherà anche alla scultura e alla grafica, con una notevole produzione di disegni, acqueforti e incisioni dove si ritrovano forti richiami al cubismo. Da ricordare inoltre l'intensa attività didattica dell'artista che dal 1940 fu titolare della cattedra di Decorazione all'Accademia di Napoli.

Although self-taught, he acquired great technical mastery and began exhibiting as early as 1920. In the works of this period, the favourite subject was the human figure rendered with a variety of rich and mellow colour ranges. From 1930 onwards, he was constantly present at major national and international exhibitions. Although he sometimes looked to the stylistic elements of the 20th century, Brancaccio was above all faithful to the lesson of the painting of the past, which he had been familiar with since his youthful beginnings and made critics say that 'his master was the museum'. At the Trieste Exhibition, he sent a Still Life characterised by a rich colour scheme played out in shades of green and blue that evokes the marine environment to which the depicted objects refer. Chromatic and compositional choices that can be considered a distinctive feature of the artist's work at that time. The following year, in fact, the painter sent to the Venice Biennale a canvas of almost double the size, *Piccolo pescatore* (Little Fisherman), which reproduces the same counter as the Trieste painting with the addition, however, of the young protagonist lying down in the foreground. The same model of a ship and various other objects are also recognisable on the counter.

Brancaccio also produced sculptures and graphic art and has left a notable production of designs, etchings and engravings that show strong links to Cubism. We also recall his intense teaching activity. He held the chair of Decoration at the Academy of Fine Arts in Naples from 1940.

05 GIOVANNI BRANCACCIO Pozzuoli, 1903 – Napoli, 1975



Natura morta (Still Life)

firmato e datato Napoli '53 in basso a destra
(signed and dated Naples '53 lower right)
olio su tela (oil on canvas), 70x90 cm.

Formatosi da autodidatta copiando dal vero i paesaggi dell'isola natia, ancora giovanissimo si trasferisce a Napoli. Intraprenderà poi una serie di viaggi in Italia ed in Europa, soggiornando per un periodo a Venezia, dove rimane affascinato dalle vedute della laguna. Molte di queste vedute saranno esposte nella sua prima mostra personale tenuta nel 1929 a Napoli, dove successivamente (1934) partecipa pure alla Mostra Internazionale d'Arte Coloniale con quarantatré opere largamente debitrice per i soggetti raffigurati del suo viaggio in Eritrea commissionatogli dal regime. Sarà inoltre presente in diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma.

Invitato all'Esposizione universitaria del 1953, Colucci invia *Paesaggio Lunigiano*, poi acquisito dall'Ateneo triestino. Il dipinto, ora ospitato presso il Rettorato, si trovava precedentemente presso il Centro di Fisica Teorica di Trieste. Sulla tela è presente una doppia firma, e sul verso si legge la data 1933, segno piuttosto eloquente che una prima stesura risaliva a un ventennio prima dell'esposizione triestina e che la composizione è stata riadattata per l'occasione.

Il dipinto raffigura lo scorcio di un paese in riva al mare, ed è costruito con pennellate fresche e vivaci, di matrice quasi impressionista, il paesaggista tratteggia un tratto di costa della Lunigiana tutto giostrato tra i toni verdi, ocra, la delicatezza del rosa e sapienti colpi di bianco, giocando abilmente sulle morbidezze tonali e sulle variazioni di luce.

Colucci started as a self-taught artist who painted the landscape of his native island from life before moving to Naples at a very young age. He later travelled in Italy and Europe and stopped for a period in Venice where he was fascinated by the views of the lagoon. Many of these views were later shown in his first exhibition in 1929 in Naples where, subsequently, (1934) he also exhibited in the International Exhibition of Colonial Art forty three paintings that were largely inspired by his journey to Eritrea. He also exhibited on various occasions in the Venice Biennale and *the Rome Quadriennale*.

Invited to the 1953 University Exhibition, Colucci sent *Lunigiana Landscape*, later acquired by the University of Trieste. The painting, now housed in the Rector's Office, was previously at the Centre for Theoretical Physics in Trieste. There is a double signature on the canvas, and the date 1933 can be read on the reverse, a rather eloquent sign that an initial draft dated to twenty years before the Trieste exhibition and that the composition was readjusted for the occasion.

The painting depicts a foreshortening of a village by the sea, and is constructed with fresh, lively brushstrokes, with an almost Impressionist matrix. The landscape painter sketches a stretch of the Lunigiana coastline all juxtaposed between green and ochre tones, the delicacy of pink and masterly strokes of white, skillfully playing on tonal softness and variations in light.

06 **VINCENZO COLUCCI** Ischia, 1898 – Lacco Ameno, 1970



Paesaggio lunigiano (*Landscape in Lunigiana*)

firmato in basso a sinistra (signed lower left)

olio su tela (oil on canvas), 76,5x86,5 cm.

Dalla Zorza appartiene alla seconda generazione della “Scuola di Burano”, un sodalizio nel quale si identificava un gruppo di artisti che dal 1910, ispirandosi alle Scuole francesi di Barbizon e Pont Aven, sarà promotore di una pittura che avrà come soggetto il paesaggio, ed in particolare il paesaggio lagunare, rappresentato poeticamente mediante valori luministici e cromatici, evocatori delle emozioni dell’artista, come traspare anche da *Burano 1950*, che aveva già partecipato alla Biennale del 1952 e che verrà inviata dall’autore all’Esposizione triestina.

Nella raffigurazione Dalla Zorza utilizza il colore a larghe macchie, con una predominanza di verdi e di azzurri per restituire la luce di quel luogo, il dimesso cortile di una casa, con sullo sfondo l’inconfondibile profilo di Venezia, luce che viene amplificata dal contrasto con i netti segni scuri che definiscono il paesaggio e che rimandano da un lato alla precedente produzione grafica dell’artista, ma dall’altro anche alla pittura di estrazione *fauve* di Raoul Dufy, alle prese con marine popolate da flessuosi vegetali acquatici e, che proprio in quel 1953 si era spento dopo essere stato finalmente acclamato anche sul suolo italiano, visto che l’anno prima aveva ottenuto il premio per miglior pittore straniero alla Biennale veneziana.

Dalla Zorza belonged to the second generation of the ‘Scuola di Burano’ which was made up of a group of artists who, from 1910, drew inspiration from the French schools of Barbizon and Pont Aven and who promoted painting with, in particular, the landscape of the Venetian Lagoon as its subject, presented poetically through the use of luminous colours that evoked the emotions of the artist. This is also apparent in the painting *Burano 1950* which was exhibited at the Biennale in 1952 and was later sent to the Exhibition in Trieste.

Dalla Zorza uses large splashes of colour, with a predominance of greens and blues to render the light of that place, the humble courtyard of a house, with the unmistakable outline of Venice in the background, a light that is amplified by the contrast with the sharp dark marks that define the landscape and that recall, on the one hand, the artist’s previous graphic production, but also the *fauve* painting of Raoul Dufy, grappling with seascapes populated by flexuous aquatic plants. Dufy had died in 1953 after having been finally acclaimed on Italian soil, given that the year before he had won the prize for best foreign painter at the Venice Biennale.

07 **CARLO DALLA ZORZA** Venezia, 1903-1977



Burano 1950

firmato con monogramma CDZ in basso al centro

(Initialed CDZ lower centre)

olio su tela (*oil on canvas*), 70x100 cm.

Invitato all'esposizione triestina del 1953 in virtù del suo essere considerato l'ultimo interprete di una pittura vedutista di stampo tutto veneziano; Fioravante Seibezzi presenta *Canale di Mazzorbo*, un soggetto a lui particolarmente caro e spesso replicato, anche con significative varianti, lungo tutta la sua carriera.

L'artista veneziano si era formato in laguna come pittore decoratore per poi accostarsi, da autodidatta, alla pittura *en plein air*, attenta a cogliere la mutevolezza del paesaggio con pochi tratti. Un processo creativo che aveva trovato la sua piena maturazione già tra il 1926 ed il 1932, quando i suoi contemporanei non potevano non riconoscere il talento eccezionale di un pittore ancora giovanissimo ma già celebrato in diverse Biennali veneziane e quindi nelle Quadriennali romane, alle quali il pittore parteciperà continuativamente fino alla metà degli anni cinquanta con un costante successo di pubblico e critica, nonostante nel dopoguerra alcuni commentatori ravvisassero una certa superficialità nel suo postimpressionismo.

La grande facilità pittorica del *Canale di Mazzorbo* rientra perfettamente nella tradizione veneta del paesaggio, richiamando la forza della pennellata rapida ed evocativa dei Guardi e, pur con i dovuti distinguo, la regia implacabile del vedutismo canaletiano, utilizzando il colore con parsimonia e caratterizzando gli elementi che vivono nel paesaggio con segni concisi, quasi stenografici ma, nel contempo, compiutamente descrittivi.

Invited to the 1953 Triestine exhibition by virtue of his being considered the last interpreter of an all-Venetian Vedutist style of painting, Fioravante Seibezzi presented *Canale di Mazzorbo*, a subject that was particularly dear to him and often replicated, even with significant variations, throughout his career.

The Venetian artist had trained in the lagoon as a painter-decorator and then turned, as a self-taught artist, to *en plein air* painting, attentive to capturing the mutability of the landscape with just a few strokes. This was a creative process that had already reached full maturity between 1926 and 1932, when his contemporaries could not fail to recognise the exceptional talent of a painter who was still very young but had already been celebrated at several Venetian Biennales and then at the Quadriennali in Rome, in which he participated continuously until the mid-1950s with constant success from the public and critics, despite the fact that after the war, some commentators saw a certain superficiality in his post-impressionism.

The great pictorial ease of *Canale di Mazzorbo* fits perfectly into the Venetian landscape tradition, recalling the force of Guardi's rapid and evocative brushstrokes and, albeit with due distinctions, the relentless direction of Canaletti's vedutismo, using colour sparingly and characterising the elements in the landscape with concise, almost stenographic but, at the same time, fully descriptive signs.



Paesaggio - Canale di Mazzorbo (*Landscape - The Mazzorbo Canal*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 55x65 cm.

Edgardo Sambo, decano dei pittori triestini e ritrattista ufficiale dell'Ateneo, partecipa alla mostra dell'Ateneo con il dipinto *Venus*, poi puntualmente acquistato. L'artista si era avvicinato alla pittura frequentando i corsi del Circolo Artistico triestino e lo studio di Giovanni Zangrando, approfondendo poi la sua formazione a Venezia, Vienna e Monaco, con un importante soggiorno a Roma (1911-1914); dal primo dopoguerra comincia a operare nella città natale orientando la sua arte verso gli stilemi che caratterizzavano Novecento.

Venus propone un serrato confronto fra epoche e principi estetici diversi: nonostante la figura in primo piano e la *Venere di Milo* sullo sfondo si equivalgano sul piano formale e condividano le medesime rotondità, la femminilità provocante incarnata dalla giovane non è certo quella di una divinità distaccata dai rumori del mondo ma incarna piuttosto una soda lavoratrice pronta ad affrontare la contemporaneità.

Per accentuare l'approfondirsi dell'atteggiamento introspettivo comune all'intera sua produzione, negli anni Cinquanta Sambo comincia a chiudere le sue figure all'interno di spesse linee di contorno scure, quasi a voler sottolineare l'isolamento dell'uomo moderno e il suo bisogno 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.

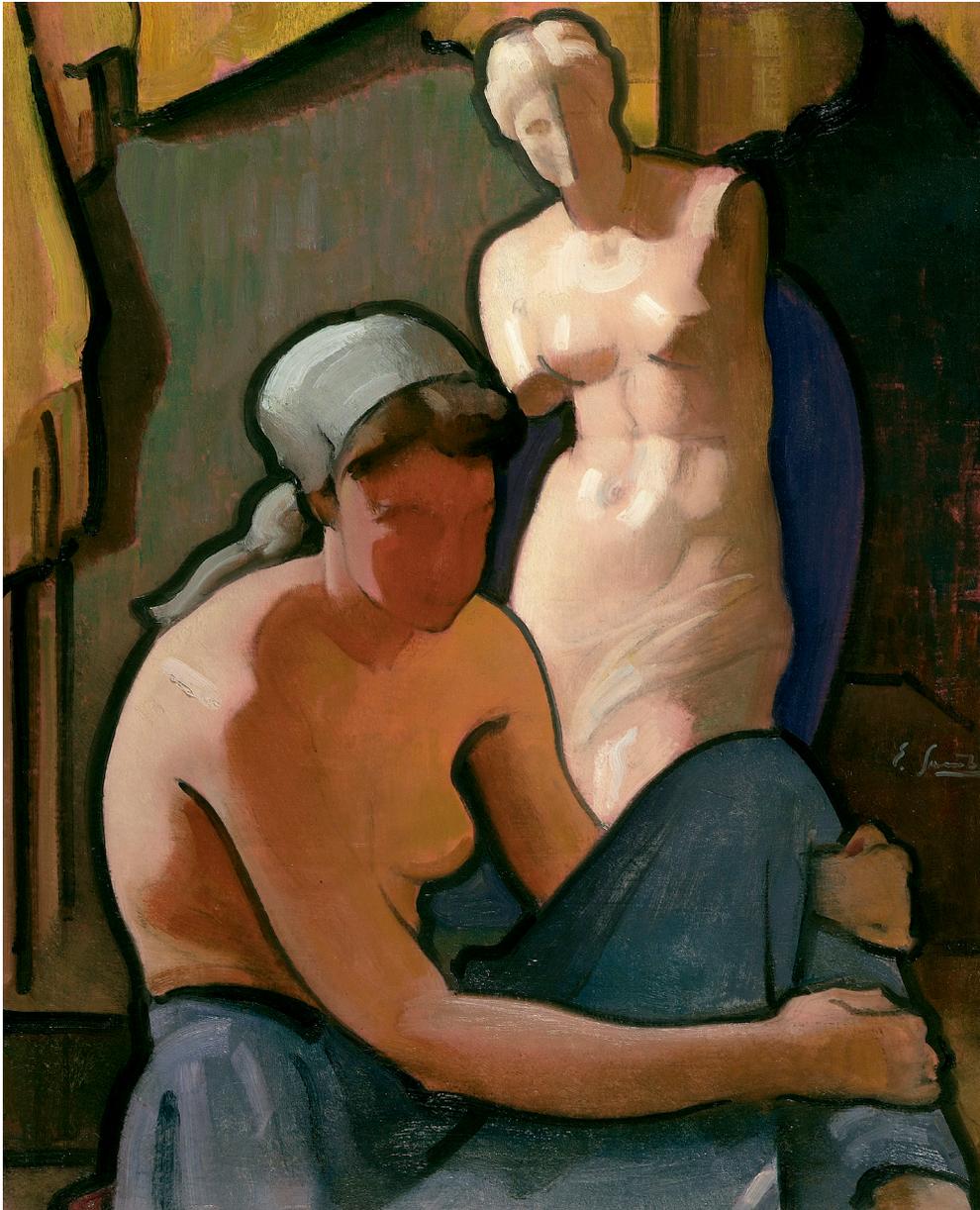
Edgardo Sambo, doyen of Triestine painters and official portrait painter of the Athenaeum, participated in the Athenaeum's exhibition with the painting *Venus*, which was later purchased. The artist had approached painting by attending courses at the Circolo Artistico triestino and Giovanni Zangrando's studio, then deepening his training in Venice, Vienna and Munich, with an important stay in Rome (1911-1914); after the first post-war period, he began to work in his hometown, orienting his art towards the stylistic elements that characterised the Novecento.

Venus proposes a close comparison between different eras and aesthetic principles: although the figure in the foreground and the *Venus de Milo* in the background are formally equivalent and share the same rotundity, the provocative femininity embodied by the young woman is certainly not that of a divinity detached from the noise of the world, but rather embodies a hard-working woman ready to face the contemporary world

In order to accentuate the deepening of the introspective attitude common to his entire production, in the 1950s Sambo began to enclose his figures within thick, dark contour lines, as if to emphasise the isolation of modern man and his need to withdraw into himself so as not to be affected by external events.

This compositional solution, moreover, is configured as an evolution of the attention to the plasticity of forms that, although running throughout the artist's production, is strengthened by the aforementioned proximity to the neo-classical movements that asserted themselves after the First World War.

09 EDGARDO SAMBO Trieste, 1882-1966



Venus

firmato a destra a mezza altezza e datato
1950 sul retro
*(signed right in the middle and dated
1950 on the back)*
olio su tela (*oil on canvas*), 108x88 cm.

Diplomatosi all'Accademia Cignaroli di Verona, inizia la propria attività come vignettista e caricaturista, applicando le tecniche tipiche della grafica, carboncino tempera ed acquarello, anche alle prime opere su tavola, accostandosi solo successivamente alla pittura ad olio. Dal 1922 comincia ad esporre con successo, partecipando sia alle Biennali di Venezia che alle Quadriennali di Roma, dove nel 1943 gli viene dedicata un'intera sala e una delle opere esposte verrà acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna. Debitore agli esordi del Secessionismo, ben presto aderisce alla poetica novecentista, che applicherà anche nelle decorazioni a fresco di interni ed esterni di prestigiose sedi, fra cui quella di Castelvecchio a Verona dove decora alcune sale. Dagli anni Cinquanta il suo stile si aggiorna, mutano i soggetti raffigurati, che sono giocosi e vengono resi con colori vivaci e linee più dinamiche. Nel *Ritratto di signora E.C.* (la moglie Elide), che viene inviato dall'artista all'Esposizione universitaria, la figura femminile in primo piano, inserita in uno spazio architettonico, si presenta in un atteggiamento statico e severo, la massa cromatica è giocata sui toni del marrone e dei grigi, con ancora un forte richiamo al classicismo di Novecento, ma anche e soprattutto alle esperienze maturate nel campo della pittura murale e proseguite nel dopoguerra con i suoi interventi nel campo dell'arredo navale con gli allestimenti dei transatlantici.

After gaining his diploma from the Academy Cignaroli in Verona, Casarini began his activity as a cartoonist and caricaturist, also applying the charcoal, tempera and watercolour techniques typical of graphic design to his first paintings on panels and only moving to the use of oil painting at a later stage. From 1922 he started to have successful exhibits both in the Venice Biennale and the Rome Quadriennale where, in 1943, an entire room was dedicated to his paintings one of which was acquired by the Galleria d'Arte Moderna. He was indebted at the beginning to Secessionism but soon moved on to the poetics of the Novecento which he was to apply to his frescoes on both the insides and outsides of prestigious buildings including Castelvecchio in Verona where he decorated several rooms. From the fifties on, his style developed and the subjects illustrated became more playful and painted in brighter colours and with more dynamic lines. In *Ritratto di Signora E.C.* (Portrait of Mrs E.C., his wife Elide) which was sent to the University Exhibition, the female figure in the foreground is inserted within an architectonic space and is presented in a severe, static pose while the mass of colour is based on tones of brown and grey which strongly recall the classicism of Novecento, but also, and above all, to the experience he gained in the field of mural painting and continued in the post-war period with his work in the field of naval furnishings with the fitting out of transatlantic liners.

10 PINO CASARINI Verona, 1897-1972



Ritratto di signora E.C. (*Portrait of Mrs. E.C.*)

firmato in alto a sinistra e firmato e datato 1953 sul retro
(*signed upper left and signed and dated 1953 on the back*)
olio su tela (*oil on canvas*), 78,5x98 cm.

Nato a Roma, Alberto Ziveri è un artista dalla formazione complessa che rifugge da rigide periodizzazioni su base stilistica. Agli inizi degli anni trenta è a Milano, dove divide lo studio con Pericle Fazzini e dove, nel 1935, tiene la sua prima personale. Alla fine del decennio intraprende lunghi viaggi per aver modo di studiare i quadri dei più importanti artisti conservati presso musei centro e nordeuropei, tra Tiziano a Rembrandt, Courbet e Rubens, Goya e Teniers. Molti stimoli per un artista incapace di piegarsi ai gusti dominanti. Nel dopoguerra il realismo istintivo di Ziveri alterna la materia ricca, i colori violenti, le tavolozze torbide, i temi da illustrazione popolare a visioni incantate, popolate da figure imbambolate, sospese, che talvolta sembrano rimandare ad alcune visioni di Edward Hopper.

Nel *Paesaggio* presentato a Trieste è evidente come i tratti più popolari, sanguigni che avevano accompagnato l'artista negli anni trenta e quaranta siano stati 'ammorbiditi' sulla scorta di un colorismo di respiro internazionale, improntato sui toni della pittura di paesaggio delle 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. Motivo guida di questa fase della produzione dell'artista è poi l'innesto di piccole figure umane che sono forse il frutto di mature meditazioni sulla pittura fiamminga.

Born in Rome, Alberto Ziveri is an artist with a complex education who eschews rigid periodisations on a stylistic basis. In the early 1930s, he was in Milan, where he shared a studio with Pericle Fazzini and where he held his first solo exhibition in 1935. At the end of the decade, he undertook long journeys to have the opportunity to study the paintings of the most important artists in central and northern European museums, from Titian to Rembrandt, Courbet and Rubens, Goya and Teniers. Many stimuli for an artist incapable of bowing to dominant tastes. In the post-war period, Ziveri's instinctive realism alternates rich subject matter, violent colours, murky palettes and popular illustration themes with enchanted visions, peopled by bewildered, suspended figures that sometimes seem to recall some of Edward Hopper's visions.

In the *Landscape* presented in Trieste, it is evident how the more popular, sanguine traits that had accompanied the artist in the 1930s and 1940s have been 'softened' in the wake of a colourism with an international flavour, marked by the tones of landscape painting of the European avant-gardes between the 19th and 20th century. A lesson that, in all likelihood, Ziveri had learnt in the halls of the first Venetian Biennale after World War II, where he had seen the paintings of the Fauves, Impressionists and Post-Impressionists. The guiding motif of this phase of the artist's production is the grafting of small human figures that are perhaps the result of mature meditations on Flemish painting.

11 ALBERTO ZIVERI Roma, 1908-1990



Paesaggio (Landscape)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 62x48 cm.

Il dipinto è stato donato all'Ateneo dal Professore Emerito Giorgio Negrelli. Livio Rosignano, di origine istriana, inizia a disegnare da autodidatta giovanissimo. Dai primi anni Cinquanta si reca spesso a Milano, dove viene reso partecipe del dibattito fra vecchie e nuove istanze nell'arte contemporanea, mentre a Trieste frequenta i pittori Levier, Rossini e in particolare Bergagna, con cui per circa due anni condividerà lo studio. Le opere di questo periodo sono costruite con tratti decisi, forte richiamo al disegno e colori accesi, echi della pittura fauve ma anche dell'opera di Levier, per fissare sulla tela paesaggi, ritratti e scene di vita quotidiana. In questo dipinto le donne alla fermata del bus, con sullo sfondo la torre del Lloyd ad identificare un luogo cittadino, sono rese con una vivace cromia che anima la scena e ne traduce le emozioni, come in un'istantanea.

L'incessante produzione artistica di Rosignano testimonia l'evolversi del suo linguaggio pittorico che lo porterà a smorzare il colore con toni più morbidi e atmosfere rarefatte, mantenendo però costante il desiderio di narrare l'anima della sua città, raffigurando personaggi malinconici o allegri, i ritratti degli amici, gli interni dei caffè o delle osterie, i luoghi cittadini e i paesaggi circostanti, in una parola la poesia della quotidianità. Ha partecipato a numerosissime mostre in Italia e all'estero, dalla Biennale di Milano alla Quadriennale di Roma ottenendo diversi riconoscimenti.

The painting was donated to the University by Professor Emeritus Giorgio Negrelli. Livio Rosignano, who was of Istrian origin, was self-taught and began painting at a very early age. From the beginning of the Fifties he often went to Milan where he participated in the debate between old and new tendencies in contemporary art while in Trieste he frequented the painters Levier, Rossini and especially Bergagna with whom he shared a studio for two years. His work in this period is characterised by strong lines and bright colours, which echo Fauve painting and also the work of Levier, in order to fix landscapes, portraits and scenes from everyday life on the canvas. In the painting in question the women at the bus stop with the Lloyd tower in the background as a means of identifying a specific point in Trieste are depicted in lively colours which animate the scene and convey its emotions as in a snap shot. The incessant artistic production of Rosignano testifies to the evolution of his artistic expression which led him to play down his use of colour with softer shades and a more rarefied atmosphere. At the same time, however, his desire to render the spirit of Trieste remained constant and he painted melancholy or cheerful portraits of friends, the interiors of cafes and taverns, points of reference in the city's landmarks and the landscape of its environs – in a word, the inherent poetry of the everyday. He took part in numerous exhibitions in Italy and abroad including the Biennale of Milan and the Quadriennale of Rome where he obtained significant recognition.

12 LIVIO ROSIGNANO Pinguente d'Istria, 1924 – Trieste, 2015



In attesa del bus (*Waiting for the bus*), 1954 ca.

firmato in basso a destra (*signed lower right*)

tecnica mista su cartone (*mixed technique on paper*), 49x70 cm.

La targa è una riproduzione in scala ridotta del portale monumentale in bronzo del Palazzo del Bo a Padova, realizzato su commissione dell'Ateneo tra il 1921 e il 1923 da Gaetano Orsolini, con la collaborazione di Giulio Casanova, per celebrare i duecento studenti patavini caduti durante la Prima guerra mondiale: un'opera di grande respiro che anticipava la stagione del rinnovamento artistico delle sedi universitarie padovane e che era stata inaugurata alla presenza del re.

La strettissima affinità con il portale e la qualità tecnica delle soluzioni proposte fa pensare che la riduzione sia opera dello stesso Orsolini, celebre anche come raffinato medagliista. La targa, stilisticamente improntata a un naturalismo classicista di matrice accademica, porta sui battenti le figure «Pro iure» e «Pro patria» che sorreggono ciascuna un lungo cartiglio dove sono elencati i nomi dei combattenti caduti, mentre nella lunetta superiore siede la *Fortezza*.

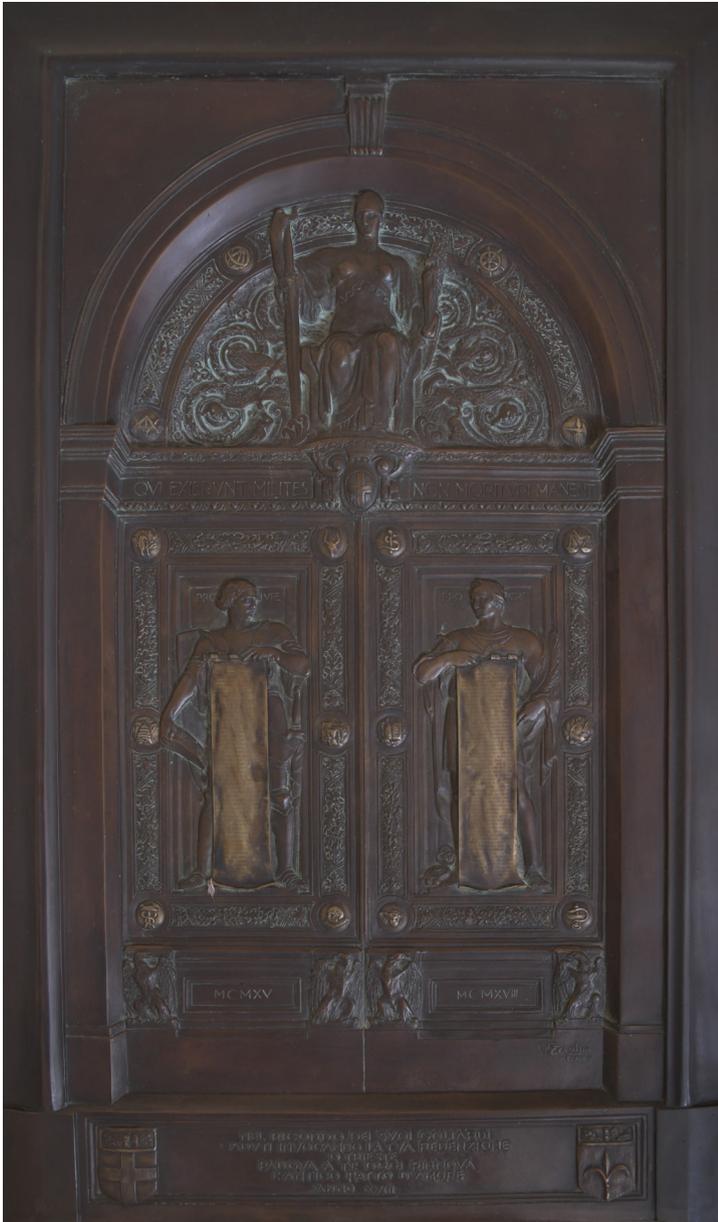
La dedica posta in rilievo tra lo stemma della città di Padova sulla sinistra, e quello della città di Trieste sulla destra, recita: «Nel ricordo dei suoi goliardi/ caduti invocando la tua redenzione/ o Trieste/ Padova a te oggi rinnova/ l'antico patto d'amore/ anno XVIII» e comprende la motivazione del dono, inserito nel contesto della fondazione della nuova sede dell'Università tergestina e che aveva visto anche, nel 1940, la donazione da parte dell'ateneo patavino del nuovo gonfalone dell'Università di Trieste disegnato da Gio Ponti.

The plaque is a scaled-down reproduction of the monumental bronze portal of Palazzo del Bo in Padua, commissioned by the University between 1921 and 1923 by Gaetano Orsolini, with the collaboration of Giulio Casanova, to celebrate the two hundred Paduan students who died during the First World War: a work of great breadth that anticipated the season of artistic renovation of Padua's university buildings and that was inaugurated in the presence of the king.

The close affinity with the portal and the technical quality of the solutions proposed suggest that the reduction is the work of Orsolini himself, who was also famous as a refined medallist, while the casting is the work of the Molini workshops. The plaque, stylistically characterised by a classicist naturalism of an academic matrix, bears the figures 'Pro iure' and 'Pro patria' on its wings, each holding a long scroll listing the names of fallen fighters, while in the upper lunette sits the Fortress.

The dedication embossed between the coat of arms of the city of Padua on the left, and that of the city of Trieste on the right, reads: 'In memory of its goliards/ who fell invoking your redemption/ O Trieste/ Padua today renews to you/ the ancient pact of love/ year XVIII' and includes the motivation for the gift, which was part of the foundation of the new seat of the University of Trieste and which had also seen, in 1940, the donation by the University of Padua of the new gonfalon of the University of Trieste designed by Gio Ponti.

13 GAETANO ORSOLINI Montegiorgio, 1884 – Torino, 1954



Targa ai goliardi caduti 1915-18 (*Plaque to the fallen goliards 1915-18*)

Bronzo (bronze), 61.5x38.5x4 cm.

Formatosi presso il padre, decoratore musivo e frescante, Alberto Saliotti inizia la sua attività artistica come grafico, disegnatore ed illustratore di libri e riviste. Interessato alla pittura del Tre e Quattrocento, si legherà alle correnti classiciste del gruppo di Novecento Italiano, esponendo in Italia e all'estero con un buon successo di critica. A partire dal 1920 partecipa a numerose edizioni della Biennale di Venezia e a varie edizioni della Quadriennale romana. Accanto alla rilevante produzione pittorica, dalla metà degli anni trenta Saliotti riprende a dedicarsi alla pittura murale decorando gli interni di palazzi pubblici, come il Palazzo di Giustizia di Milano. Nei dipinti da cavalletto i paesaggi saranno i soggetti maggiormente raffigurati, resi con volumi semplificati e con un primitivismo che ricorda la sua predilezione per la pittura del Quattrocento, un primitivismo che poi evolverà verso forme più classiche, debitrice di una personale reinterpretazione dell'opera di Cézanne. Dopo un periodo di appannamento, dovuto anche a vicissitudini politiche, Saliotti ritrova nei primi anni cinquanta un equilibrio compositivo che si esprimerà al meglio proprio con le nature morte. Anche la *Natura morta in blu* inviata al concorso universitario testimonia di questo stato di grazia e gli accordi cromatici proposti nella tavola, primo tra tutti il vaso blu in primo piano su fondo blu, si impongono come espressione di un altissimo raggiungimento tecnico e formale.

Alberto Saliotti, under the guidance of his father who was a mosaic decorator and painter of frescoes, began his career as a graphic designer and illustrator of books and periodicals. He was interested in Fourteenth and Fifteenth century Italian painting and was attracted to the classic style of the Novecento movement, exhibiting in Italy and abroad amid critical acclaim. From 1920 he participated to the Venice Biennale on numerous occasions and to various editions of the Rome Quadriennale. Alongside his relevant pictorial production, from the mid-Thirties Saliotti took up again his activity as a mural painter, decorating the interiors of public buildings such as the Law Courts of Milan. The main subjects of his paintings were landscapes, depicted with a simplified volume and with a primitivism that recalls his preference for the painting of the Fifteenth century. This primitivism later evolved towards more classic forms which owed much to his personal reinterpretation of the work of Cézanne. After a period of tarnishing, also due to political vicissitudes, Saliotti rediscovered a compositional equilibrium in the early 1950s that was best expressed in his still lifes. The *Still Life in Blue* sent to the university competition also testifies to this state of grace and the chromatic accords proposed in the panel, first and foremost the blue vase in the foreground against a blue background, impose themselves as an expression of extremely high technical and formal achievement.

14 ALBERTO SALIETTI Ravenna, 1892 - Chiavari, 1961



Natura morta in blu (*Still Life in Blue*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)

olio su compensato (*oil on plywood*),
59,5x50 cm.

Formatosi all'Accademia di Roma, dopo esordi giovanili che guardavano alla poetica postimpressionista e al Divisionismo, a partire dagli anni venti Trombadori elabora un suo linguaggio caratterizzato, soprattutto nei ritratti, da un nitore purista che lo avvicinerà al gruppo di artisti romani che auspicavano un recupero del classicismo come risposta a coloro che invece propugnavano un'apertura internazionale dell'arte italiana.

La produzione del pittore siciliano compresa tra la 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. Nell'*Arco di Giano* conservato presso il Rettorato triestino appare ancora una volta una Roma ricca di reminiscenze dechirichiane, che trasmettono tutto il peso di una incomunicabilità e di un silenzio trasformati in pietra. Una pulizia formale che trasporta fuori dal tempo e dalla storia gli edifici. L'Arco del titolo *in primis* ma non solo: alle sue spalle, in parte nascosta, è riconoscibile la chiesa di San Giorgio al Velabro, con il suo portico e il campanile romanico. A testimoniare il ricorrere di certi temi nella pittura di Trombadori, un altro *Arco di Giano*, di dimensioni analoghe a quello descritto in questa sede, è stato individuato in una collezione privata romana dopo essere transitato per la Biennale di Venezia del 1954, a pochi mesi dalla mostra triestina del dicembre 1953.

Trombadori attended the Accademia di Belle Arti and the Scuola Libera del Nudo in Rome, and after his early works which show the influence of post-Impressionism and Divisionism, from the fifties onwards his style is characterised by purist clarity that connects him to that group of Roman artists who sought a return to Classicism as opposed to those who supported an opening of Italian art towards international artistic movements.

The Sicilian painter's production between the end of the Second World War and his death in 1961 presents a character of perceptible homogeneity: small and medium formats, the insistence on landscapes and views, almost all of Rome; the almost total disappearance of the human figure and still life from the artist's fields of interest. In the *Arco di Giano* (Arch of Janus) preserved at the Trieste Rectorate, a Rome rich in reminiscences of De Chirico paintings appears once again, conveying all the weight of an incommunicability and a silence turned in stone. A formal cleanliness that transports the buildings out of time and history. The Arch of the title *in primis* but not only: behind it, partly hidden, the church of San Giorgio al Velabro is recognisable, with its portico and Romanesque bell tower. Testifying to the recurrence of certain themes in Trombadori's painting, another Arch of Janus, of similar dimensions to the one described here, was found in a private collection in Rome after having passed through the Venice Biennale in 1954, just a few months after the exhibition in Trieste in December 1953.

15 FRANCESCO TROMBADORI Siracusa, 1886 – Roma, 1961



L'arco di Giano (*The Arch of Janus*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 50x60 cm.

Dopo gli esordi futuristi, Paulucci si orienta verso la raffigurazione di paesaggi e di nature morte, con richiami a Casorati. Ma sarà la ricerca cromatica a diventare il nucleo centrale dell'opera dell'artista. I colori squillanti e brillanti che usa, la loro vivacità sono legati a un prolungato soggiorno in Francia. Nel 1928 aveva aderito al "Gruppo dei Sei", che da Torino auspicava un'apertura dell'arte italiana alle istanze internazionali. Nel dopoguerra Paulucci comincia ad assimilare i mutati orientamenti artistici del tempo e, alla ricerca di una composizione più solida e sintetica, mette insieme quello che era stato uno snodo significativo della sua formazione, Paul Cézanne, con le proposte del postcubismo, in particolare con la pittura di Picasso successiva a *Guernica*, imprescindibile passaggio generazionale.

Nel *Porto verde* che invia a Trieste, l'artista mette in campo una tematica ricorrente, che sarà oggetto della sua riflessione durante tutto l'arco degli anni Cinquanta. Nella tela i profili delle barche e delle architetture che fanno da sfondo al porto, sebbene alquanto semplificate, sono ancora riconoscibili e vengono esaltate dalle larghe macchie di verde e di blu, che ricordano l'acqua e l'atmosfera notturna. La fitta gabbia delle alberature forma poi un elegante arabesco, costruito secondo strutture neo cubiste che avevano fatto irruzione in Italia con la Biennale del 1948, dove era esposta anche la citatissima *Pesca notturna ad Antibes* di Picasso, possibile prototipo per la tela di Paulucci.

After his Futurist beginnings, Paulucci moved towards the depiction of landscapes and still lifes, with references to Casorati. But it was the chromatic research that became the core of the artist's work. The bright, vivid colours he uses are linked to a prolonged stay in France. In 1928, he had joined the 'Group of Six', which, from Turin, hoped to open up Italian art to international demands. In the post-war period, Paulucci began to assimilate the changed artistic orientations of the time and, in search of a more solid and synthetic composition, he put together what had been a significant junction in his training, Paul Cézanne, with the proposals of post-Cubism, in particular with Picasso's painting following *Guernica*, an essential generational transition.

In the *Green Port* he sends to Trieste, the artist deploys a recurring theme that will be the subject of his reflection throughout the 1950s. In the canvas, the outlines of the boats and architecture that form the backdrop to the port, although somewhat simplified, are still recognisable and are enhanced by the large patches of green and blue, reminiscent of the water and the nocturnal atmosphere. The dense cage of trees then forms an elegant arabesque, built according to neo-cubist structures that had burst into Italy with the 1948 Biennial, where Picasso's much-quoted *Night Fishing at Antibes*, a possible prototype for Paulucci's canvas, was also exhibited.



Porto verde (*Green Harbour*)

firmato e datato '53 in basso a destra
(*signed and dated '53 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 100x120 cm.

Figlio d'arte, Guido Cadorin si forma alla scuola del padre Vincenzo, intagliatore ed ebanista, e quindi lavora presso l'atelier di Cesare Laurenti. Fin da giovanissimo partecipa alle principali rassegne espositive con opere pittoriche e di arte applicata. Sin dal 1918 comincia a ricevere prestigiose commissioni per decorazioni ad affresco sia di ville private che di chiese del territorio veneto. Artista eclettico, si dedicherà anche ai dipinti di soggetto religioso, affiancando all'intensa attività pittorica la costante ricerca e sperimentazione nelle diverse tecniche artistiche, esponendo moltissimo in Italia e all'estero. Da ricordare che nel 1930 realizzerà *ex novo* la decorazione musiva dell'abside della cattedrale di San Giusto a Trieste. Sarà anche apprezzato docente dell'Accademia di Belle Arti a Venezia, tenendo prima il corso di Decorazione e dal 1936 quello di Pittura.

Cadorin partecipa all'Esposizione del 1953 con il dipinto *La nave*, realizzato l'anno prima, che dava l'avvio a ricerche impregnate sul tema marino che lo vedranno impegnato lungo tutti gli anni Cinquanta. L'imponente imbarcazione del titolo è pensata come fulcro e al tempo stesso sfondo del dipinto, in contrapposizione alle semplici barche da diporto in primo piano, che sembrano ritmare lo spazio con gli alberi collocati a distanze sorvegliate. La nave, quasi un oggetto misterioso sospeso nello spazio e nel tempo, è costruita pittoricamente con un modulatissimo tono su tono, vero e proprio marchio di fabbrica del maturo artista.

Son of art, Guido Cadorin trained at the school of his father Vincenzo, a carver and cabinetmaker, and then worked at Cesare Laurenti's atelier. From a very young age, he participated in major exhibitions with paintings and applied art works. As early as 1918, he began receiving prestigious commissions for fresco decorations for both private villas and churches in the Veneto region. An eclectic artist, he also devoted himself to paintings of religious subjects, combining his intense pictorial activity with constant research and experimentation in different artistic techniques, exhibiting widely in Italy and abroad. It is worth mentioning that in 1930 he created the mosaic decoration of the apse of San Giusto Cathedral in Trieste from scratch. He was also an appreciated lecturer at the Academy of Fine Arts in Venice, first holding the course of Decoration and from 1936 that of Painting.

Cadorin took part in the 1953 Exhibition with the painting *La nave* (The Ship), painted the year before, which was the start a research focusing on the marine theme that would see him engaged throughout the 1950s. The imposing vessel of the title is conceived as the focus and at the same time the background of the painting, as opposed to the simple pleasure boats in the foreground, which seem to give rhythm to the space with their masts placed at guarded distances. The ship, almost a mysterious object suspended in space and time, is pictorially constructed with a very modulated tone on tone, a true trademark of the mature artist.

17 GUIDO CADORIN Venezia, 1892-1976



La nave (*The Ship*)

firmato in basso a sinistra e datato '52 in basso a destra
(*signed lower left and dated '52 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 70x85 cm.

Dopo una formazione accademica più o meno regolare, l'amicizia con Ardengo Soffici fa conoscere a Rosai le poetiche delle avanguardie del Novecento e in particolare quelle di segno futurista. Saranno tuttavia la stagione del ritorno all'ordine e lo studio dei maestri del Quattrocento toscano, mediati dall'assimilazione dell'arte di Cézanne, a dettare al pittore fiorentino le coordinate della propria maturazione artistica nel primo dopoguerra.

Prima di partecipare con *Case del Paradiso* all'esposizione universitaria del 1953, l'artista aveva esposto alcune sue opere presso la Galleria Casanuova di Trieste nell'ottobre dello stesso anno, e nella città giuliana del resto vivevano i suoi nipoti. L'opera oggi conservata presso il Rettorato triestino era stata acquistata subito dopo la conclusione della mostra, e con tutta probabilità mostra uno scorcio di via San Leonardo, in cui l'artista aveva il proprio studio e che riprendeva spesso, sia pure con varie angolazioni, nei suoi dipinti. La tela non è datata ma Luigi Carluccio, nel recensire la mostra triestina, la definiva «recentissima», e una collocazione nei primissimi anni cinquanta è perfettamente coerente con il percorso di un artista ormai maturo, capace di equilibrare pittoricamente le tensioni dei lavori degli anni precedenti riducendo la propria pittura all'essenziale, in una sorta di declinazione paesaggistica della concentrazione, della pulizia formale e della tensione morale delle nature morte morandiane.

After a more or less regular academic training, his friendship with Ardengo Soffici introduced Rosai to the poetics of the 20th century avant-garde and in particular those of the Futurist movement. However, it would be the season of the return to order and the study of the masters of the 15th century in Tuscany, mediated by the assimilation of Cézanne's art, that would dictate to the Florentine painter the coordinates of his own artistic maturation in the early post-war period.

Before participating in the 1953 University Exhibition with *Case del Paradiso* (Houses of Paradise), the artist had exhibited some of his works at the Casanuova Gallery in Trieste in October of the same year, and his grandchildren lived in the city of Trieste. The work now housed in the Trieste Rector's Office was purchased immediately after the conclusion of the exhibition, and in all likelihood shows a view of Via San Leonardo, where the artist had his studio and which he often portrayed, albeit from various angles, in his paintings. The canvas is not dated, but Luigi Carluccio, in his review of the Triestine exhibition, defined it as "very recent", and a placement in the very early 1950s is perfectly consistent with the path of a mature artist, capable of pictorially balancing the tensions of the works of the previous years by reducing his painting to the essential, in a sort of landscape declination of the concentration, formal cleanliness and moral tension of Morandi's still lifes.

18 OTTONE ROSAI Firenze, 1895 – Ivrea, 1957



Case del Paradiso (*Houses of Paradise*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 70x50 cm.

Camillo Caglini aveva iniziato la propria attività artistica pubblicando vignette umoristiche sulla carta stampata. Nei primi dipinti, realizzati a partire dagli anni Trenta dopo essersi formato alla scuola di Ludovico Spagnolini, si avvertono richiami alla poetica novecentista, mentre negli anni successivi la gamma cromatica si riduce al nero, al bianco e al rosso. A partire dagli anni cinquanta focalizza l'attenzione in particolare sul colore rosso, steso in differenti tonalità. A partire dalla fine del decennio successivo la sua ricerca sarà sempre più orientata a un non figurativo di matrice informale, con intense sperimentazioni su nuove tecniche e materiali eterogenei, come il legno, le lamiere d'acciaio e il plexiglass.

Invitato a partecipare alla Mostra universitaria del 1953, Caglini aveva inviato la tela *Marina del Sud*, realizzata l'anno precedente, dove aveva impaginato una veduta marina dominata dal molo in tralice sulla sinistra. Come in tutte le sue opere di quegli anni, la gamma cromatica è ridotta a pochissimi colori: il blu intenso del mare e l'azzurro del cielo, appena screziato dalle nubi, il mattone della costruzione in cima al molo e il bianco lucente dell'imbarcazione in primo piano, oltre alle varie tonalità di bruno delle altre barche, il tutto illuminato da una luce pressoché zenitale. Si tratta di fatto di una gamma 'inventata' da Carlo Carrà per le sue marine, cui Caglini fa riferimento anche per quanto riguarda la prospettiva distorta e l'essenzialità delle forme.

Camillo Caglini began his artistic activity by publishing humorous cartoons in the print media. In his first paintings, which he produced from the 1930s onwards after training at Ludovico Spagnolini's school, references to Novecento poetics can be perceived, while in the following years his colour palette was reduced to black, white and red. From the 1950s onwards, he focused in particular on the colour red, applied in different shades. From the end of the following decade, his research was increasingly oriented towards a non-figurative, informal matrix, with intense experimentation with new techniques and heterogeneous materials, such as wood, sheet steel and Plexiglas.

Invited to take part in the 1953 University Exhibition, Caglini had sent the canvas *Marina del Sud*, painted the previous year, where he had set out a seascape dominated by the pier sideways on the left. As in all his works of those years, the colour palette is reduced to very few colours: the deep blue of the sea and the blue of the sky, barely mottled by the clouds, the brick of the building at the top of the pier and the shining white of the boat in the foreground, as well as the various shades of brown of the other boats, all lit by an almost zenithal light. This is in fact a range 'invented' by Carlo Carrà for his marinas, to which Caglini also refers with regard to the distorted perspective and the essentiality of the forms.

19 CAMILLO CAGLINI Ancona, 1912-1988



Marina del Sud (*Southern Marina*)

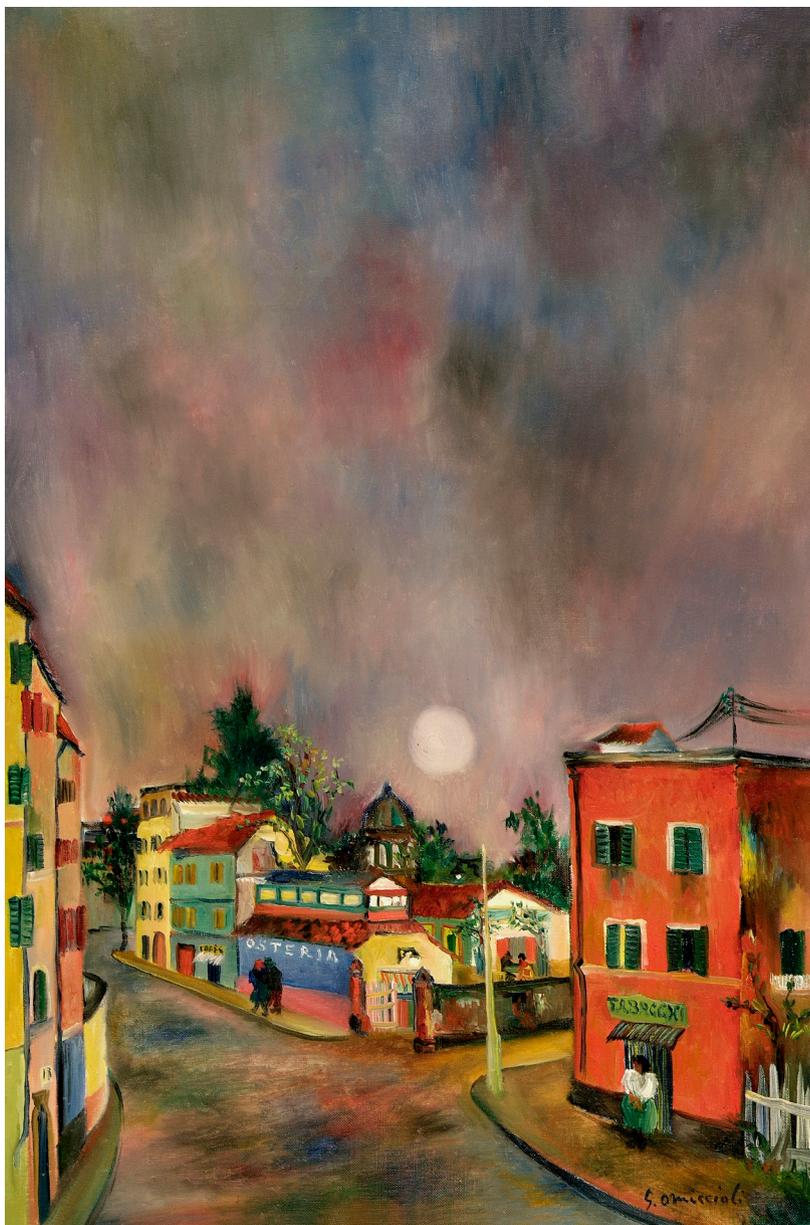
firmato e datato '52 in basso a destra
(*signed and dated '52 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 58x70 cm.

Formatosi nel clima della Scuola romana, dove aveva cominciato a dipingere solo alla metà degli anni trenta, Omiccioli ha sempre rifiutato di adattarsi ai canoni formali più in voga; il lirismo delle sue opere non è mai stato soffocato dall'ansia di aggiornamento stilistico, per quanto i suoi interessi in questo senso abbiano spaziato da Vlaminck, a Utrillo a Dufy. Negli anni quaranta inizierà a trasporre nella sua arte l'interesse per il sociale: a questo momento risale la serie degli *Orti*, amare rappresentazioni di quartieri suburbani, rifugio di sfollati, che si trovavano nei pressi della Via Flaminia a Roma. Negli anni successivi il racconto si sposterà sulle periferie popolate da contadini, pescatori e povera gente, in particolare nella zona di Ponte Milvio, cui fa riferimento il dipinto inviato all'Esposizione di Trieste. Del resto, con il capoluogo giuliano il pittore aveva avuto una certa consuetudine negli anni precedenti, quando aveva esposto sue opere in diverse occasioni, una delle quali era stata acquistata per la collezione della Cassa di Risparmio di Trieste.

Nel recensire la *Periferia a Ponte Milvio* Decio Gioseffi aveva esaltato la «pirotecnica e incandescente cromia», evitando però di rilevare la valenza sociale dell'opera. Lontana da certa retorica del realismo socialista, la denuncia della condizione dei diseredati e dei miserabili è in Omiccioli un'operazione di comunione umana, quella che Fortunato Bellonzi aveva definito una «elezione affettiva».

Trained in the climate of the Roman School, where he had only begun to paint in his mid-teens, Omiccioli always refused to adapt to the most fashionable formal canons; the lyricism of his works was never stifled by the anxiety of stylistic updating, although his interests in this regard ranged from Vlaminck to Utrillo to Dufy. In the 1940s, he began to transpose his interest in the social matters into his art: the *Orti* series dates back to this time, bitter representations of suburban neighbourhoods, a refuge for displaced people located near the Via Flaminia in Rome. In the following years, the narrative shifted to the suburbs populated by peasants, fishermen and poor people, particularly in the Ponte Milvio area, to which the painting sent to the Trieste Exhibition refers. Moreover, with the Giulian capital the painter had had a certain familiarity in previous years, when he had exhibited his works on several occasions, one of which was purchased for the collection of the Cassa di Risparmio di Trieste.

In his review of *Periferia a Ponte Milvio*, Decio Gioseffi had extolled the 'pyrotechnic and incandescent colours', but avoided pointing out the social significance of the work. Far from certain rhetoric of socialist realism, Omiccioli's denunciation of the condition of the dispossessed and wretched is an operation of human communion, what Fortunato Bellonzi had called an 'affective election'.



Periferia a Ponte Milvio (*Outskirts of Ponte Milvio*)

firmato in basso a destra e datato 1953 sul retro
(signed lower right and dated 1953 on the back)
olio su tela (oil on canvas), 80x52,5 cm.

Inizialmente influenzato dallo stile postmacchiaiolo di Ciani e Spadini, Gianni Vagnetti si volge lentamente a una pittura di maggiore intimismo grazie alla frequentazione di Felice Carena e alla vicinanza agli ideali di Novecento. Sin dalla metà degli anni trenta inizia a dedicarsi alla scenografia per diventare in seguito docente all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Invitato all'esposizione del 1953, Vagnetti accoglierà con entusiasmo la proposta e intratterrà un fitto carteggio con il Rettore Rodolfo Ambrosino a proposito dei temi e della visibilità ottenuta dalla rassegna. Accettata di buon grado la proposta di acquisto del dipinto da parte dell'Università, l'artista richiederà in seguito il prestito dell'opera per esporla alla sua retrospettiva che nel 1958 interessò Firenze, Milano e Roma. L'opera, il cui titolo completo è *Figura in blu (Al caffè)*, rappresenta una spigolosa figura di donna seduta a un tavolino vestita con una camicia blu e una gonna candida dalle balze geometriche, il mento è sostenuto dalle mani intrecciate, mentre il gomito destro è puntato sul ripiano del tavolo. Nella costruzione geometrizzante del dipinto paiono evidenti i riferimenti al postcubismo, diventato in quei primi anni cinquanta uno degli elementi caratterizzanti, ma non esclusivi, del percorso del pittore fiorentino; la parte del titolo che recita *Al caffè* richiama infatti, volutamente, soggetti trattati dall'Impressionismo, qui raccolti dando voce a un malinconico senso di solitudine.

Initially influenced by the post-Macchiaiolo style of Ciani and Spadini, Gianni Vagnetti slowly turned to a painting of greater intimism thanks to his frequentation of Felice Carena and his closeness to the ideals of the Novecento. From the mid-1930s, he began to devote himself to set design and later became a teacher at the Accademia di Belle Arti in Florence.

Invited to the 1953 exhibition, Vagnetti enthusiastically welcomed the proposal and entertained a dense correspondence with the Rector Rodolfo Ambrosino regarding the themes and the visibility obtained by the exhibition. Having willingly accepted the University's proposal to purchase the painting, the artist would later request the loan of the work in order to exhibit it at his retrospective exhibition that took place in Florence, Milan and Rome in 1958. The work, whose full title is *Figura in blu (Figure in Blue) (At the Café)*, depicts an angular figure of a woman seated at a small table dressed in a blue blouse and a white skirt with geometric ruffles, her chin supported by her intertwined hands, while her right elbow is pointed at the table top. In the geometrical construction of the painting, references to post-cubism, which in the early 1950s became one of the characteristic, but not exclusive, elements of the Florentine painter's career, are evident; the part of the title that reads *Al caffè* (At the Café) deliberately recalls subjects treated by Impressionism, here gathered together, giving voice to a melancholic sense of loneliness.

21 **GIANNI VAGNETTI** Firenze, 1897-1956

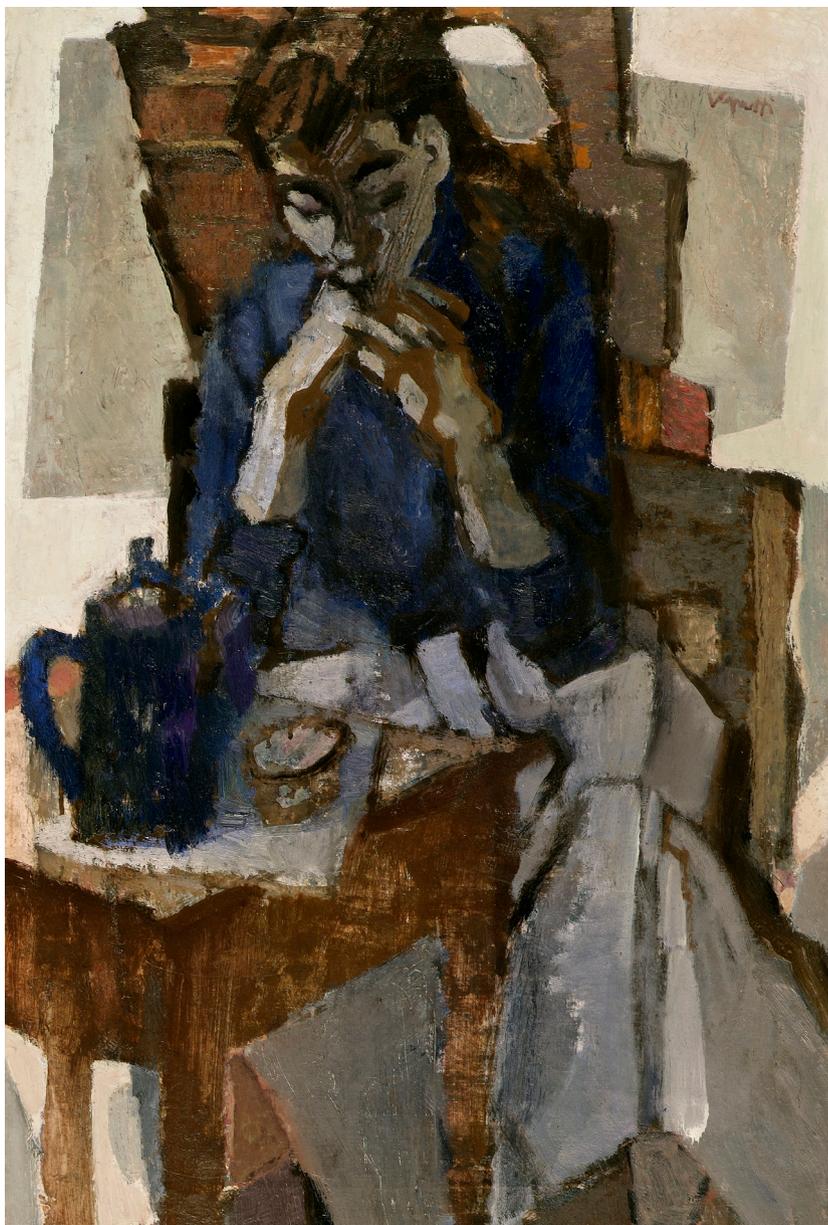


Figura in blu (*Figure in Blue*)

firmato in alto a destra (*signed upper right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 75x50,5 cm.

Artista autodidatta, sin dalla gioventù Federico Righi si era appassionato allo studio della pittura murale studiando gli affreschi del Quattrocento italiano. Aveva esordito con tele dotate di vibrante espressionismo che lo avevano segnalato all'attenzione della critica. Trasferitosi a Roma dal 1940, inizia un percorso espositivo di rilievo, che lo vedrà partecipare a diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale romana. Spirito mobile e inquieto, nella sua lunga carriera sperimenterà vari stili, mantenendo tuttavia nelle sue vedute di Trieste, di Roma o di Parigi, una non comune capacità nel cogliere la particolare atmosfera dei luoghi.

Invitato all'esposizione del 1953 presenta un dipinto realizzato un anno prima a Parigi e molto legato all'esperienza vissuta nella capitale francese, sia per quanto riguarda il soggetto, sia per le scelte stilistiche, fortemente orientate da quella corrente postcubista allora particolarmente seguita in tutta Europa. Nella tela i profili delle case, tutte giocate su tonalità grigie o terrose, vengono invariabilmente resi con un segno marcato che genera un reticolo geometrico in grado di determinare l'architettura generale del dipinto, dimostrando così una maturità artistica esemplare. La capacità compositiva verrà apprezzata anche dai colleghi e dalla critica, che gli assegneranno il terzo posto, dopo Perizi e Devetta, nella classifica pensata per premiare il miglior artista giuliano, un piazzamento che gli varrà anche l'acquisto dell'opera da parte dell'Ateneo.

A self-taught artist, Federico Righi had been passionate about mural painting since his youth, studying 15th century Italian frescoes. He debuted with canvases endowed with vibrant expressionism that brought him to the attention of critics. He moved to Rome in 1940 and began an important exhibition career, which saw him participate in several editions of the Venice Biennale and the Quadriennale in Rome. A mobile and restless spirit, in his long career he would experiment with various styles, nevertheless maintaining in his views of Trieste, Rome or Paris, an uncommon ability to capture the particular atmosphere of places.

Invited to the 1953 exhibition, he presented a painting made a year earlier in Paris and very much related to his experience in the French capital, both in terms of subject matter and stylistic choices, strongly oriented towards that post-cubist current then particularly popular throughout Europe. In the canvas, the profiles of the houses, all played out in grey or earthy tones, are invariably rendered with a strong mark that generates a geometric grid capable of determining the overall architecture of the painting, thus demonstrating an exemplary artistic maturity. His compositional ability was also appreciated by his colleagues and the critics, who awarded him third place, after Perizi and Devetta, in the classification designed to reward the best Julian artist, a placement that also earned him the purchase of the work by the University.

22 FEDERICO RIGHI Trieste, 1908-1987



Case a Parigi (*Houses in Paris*)

firmato e datato Parigi 52 in basso a sinistra

(*signed and dated Paris 52 lower left*)
olio su tela (*oil on canvas*), 88x74 cm.

L'artista, di origine armena, dal 1919 è a Napoli e successivamente a Venezia dove frequenta l'Accademia di Belle Arti dal 1924 al 1927. Esordisce nelle mostre collettive della Fondazione Bevilacqua La Masa, dedicandosi non solo alla pittura ma anche al disegno che diventa lo strumento per interpretare e indagare i vari aspetti del reale. I soggetti raffigurati, nature morte, ritratti e paesaggi, sono resi con un cromatismo che li isola dal contesto a cui sono legati. Dagli anni trenta partecipa assiduamente a varie edizioni della Biennale, delle Quadriennali e a varie esposizioni internazionali, prediligendo le nature morte che diventano un affastellato insieme di oggetti decontestualizzati, sospesi in atmosfere irreali. L'evoluzione in senso onirico della sua produzione prosegue anche negli anni quaranta, con il colore che definisce le forme e con rimandi alla tradizione cromatica delle lacche orientali. All'Esposizione dell'Università Minassian partecipa con il dipinto *Groviglio di cose*, già esposto tra il settembre e l'ottobre di quell'anno all'importante vetrina della X Biennale Triveneta di Padova. Si tratta di una personale rivisitazione in chiave surrealista del microcosmo dechirichiano, che nello specifico genera un insieme colorato di grande impatto visivo tutto giocato sui toni dei rossi, dei blu e dei viola. Il tema sarà ulteriormente sviluppato in un'altra versione del dipinto, realizzata nel marzo del 1954 e presentata con lo stesso titolo e con ottimi riscontri alla XXVII Biennale di Venezia.

Minassian, Armenian by origin, was in Naples from 1919 and subsequently in Venice where he attended the Academy of Fine Arts from 1924 until 1927. He started exhibiting in the Fondazione Bevilacqua La Masa, dedicating himself not only to painting but also to design which became the instrument whereby he interpreted the various aspects of reality. The subjects he portrays, various forms of still life, portraits and landscapes are painted with a colour palette that isolates them from the context to which they are linked. Since the thirties he was an assiduous presence in the Biennale and in the Quadriennale and in various international exhibitions with forms of still life that were a bundling together of objects without a context, suspended in an unreal atmosphere. The dreamlike evolution of his work continues into the Forties with a use of colour that defines his forms, recalling the oriental tradition of the use of lacquer. At the University Exhibition, Minassian participated with the painting *Groviglio di cose* (Tangle of things), which had already been exhibited between September and October of that year at the important showcase of the 10th Triveneta Biennale in Padua. It is a personal reinterpretation in a surrealist key of the dechirican microcosm, which specifically generates a colourful ensemble of great visual impact all played out in tones of reds, blues and purples. The theme would be further developed in another version of the painting, created in March 1954 and presented with the same title and with excellent feedback at the XXVII Venice Biennale.

23 LEONE MINASSIAN Istanbul, 1905 - Venezia, 1978



Groviglio di cose (*A Tangle of Things*)

firmato in basso a destra e datato Venezia 11-1953

(*signed lower right and dated Venice 11-1953*)

olio su tela (*oil on canvas*), 57x72,5 cm.

Romeo Daneo si avvicina alla pittura da autodidatta piuttosto tardi, a partire dagli anni Trenta. La sua attività espositiva ha inizio nel 1934 con la partecipazione a rassegne collettive in ambito locale che tuttavia gli apriranno la strada delle più importanti mostre italiane dell'immediato dopoguerra. Benché la sua prima produzione sia quasi del tutto dispersa, la sappiamo composta da opere figurative caratterizzate dal forte cromatismo ottenuto con colori puri stesi a *tache*. In seguito, a partire dagli anni Cinquanta, si orienterà verso una geometrizzazione di matrice neocubista, da dove le sue ricerche intorno alla «magia del colore» lo porteranno a cambiare le proprie composizioni dapprima in senso astrattista-decorativo, quindi in senso surrealistico, scegliendo soggetti che partivano dal paesaggio urbano della sua città per poi svilupparsi verso l'invenzione fantastica.

Creato appositamente per l'Esposizione Nazionale di Pittura Italiana Contemporanea, *Spaventacchio n. 2* è uno dei curiosi personaggi inventati da Daneo e messi a punto attraverso progressive semplificazioni della forma. Si tratta di una creatura antropomorfa, quasi un'emanazione dell'artista, di cui esistono diverse redazioni. 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 aveva definito «un magico Meccano», appartenente a un mondo fantastico che era anche specchio delle inquietudini dell'epoca.

Romeo Daneo approached painting as a self-taught artist rather late, starting in the 1930s. His exhibition activity began in 1934 with his participation in local group exhibitions, which, nevertheless paved the way for him to participate in the most important Italian exhibitions in the immediate post-war period. Although his first production is almost completely dispersed, we know it to be composed of figurative works characterised by strong chromatism obtained with pure colours applied in *tache*. Later on, from the 1950s onwards, he moved towards a geometricization of a neo-Cubist matrix, from where his research into the 'magic of colour' led him to change his compositions first in an abstract-decorative sense, then in a surrealistic sense, choosing subjects that started from the urban landscape of his city and then developed towards fantastic invention.

Created especially for the National Exhibition of Contemporary Italian Painting, *Spaventacchio n. 2* is one of the curious characters invented by Daneo and developed through progressive simplifications of form. It is an anthropomorphic creature, almost an emanation of the artist, of which there are several versions. In the canvas, inlays of cold colours -whites and greys - and a few touches of red, are articulated on an abstract blue background, to compose a figure devoid of plastic relief that seems to have been assembled piece by piece, and that Decio Gioseffi had described as 'a magical Meccano', belonging to a fantasy world that was also a mirror of the anxieties of the time.



Spaventacchio n.2 (*Scarecrow no.2*)

firmato e datato '53 in basso a des

(*signed and dated '53 lower right*)

tempera su tela (*tempera on canvas*), 137x75 cm.

Formatosi presso l'Accademia Cignaroli di Verona, dalla metà degli Anni Trenta si stabilisce definitivamente a Milano, dove ritrova gli amici Manzù e Birolli. Inizia per l'artista un'intensa attività pittorica, le sue opere vengono esposte in varie mostre collettive e nel 1942 alla Biennale di Venezia gli viene dedicata un'intera sala. Nei dipinti, oltre ai paesaggi del natio Cadore e alle nature morte, si ritrovano una serie di soggetti ricorrenti, soprattutto candele, maschere e scheletri.

Proprio uno di questi scheletri, coperto da una tunica all'interno di una stanza, era il soggetto di *Solitudine*, il dipinto inviato dal pittore cadorino all'Esposizione del 1953. Si trattava di una tela 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 collezione privata, verrà in seguito presentato a numerose antologiche, anche successive alla morte dell'artista. Dopo la richiesta d'acquisto da parte dell'ateneo, Tomea chiederà di poter sostituire *Solitudine* 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. Come gli scheletri, anche le candele facevano parte dell'universo poetico dell'autore sin dalla seconda metà degli anni trenta, quando Tomea aveva cominciato a dipingerle in quelle ambientazioni quasi metafisiche che diventeranno una delle cifre più riconoscibili di tutta la sua opera.

Fiorenzo Tomea was educated at the Accademia Cignaroli of Verona and from the mid-Thirties he settled definitively in Milan where he met up again with his friends Manzù and Birolli. There began a period of intense artistic activity for Tomea whose work was exhibited in various exhibitions and in 1942 in a one man exhibition in the Venice Biennale. In his paintings, apart from mountain scenes and various types of still life, are to be found a series of original subjects such as candles, masks and skeletons.

Precisely one of these skeletons, covered by a tunic inside a room, was the subject of *Solitude*, the painting sent by the Cadore painter to the 1953 Exhibition. It was a canvas dated 1949 that retraced a theme, that of the skeleton in meditation, tackled on several occasions in previous years, ever since the painting of the same title in 1937. The painting, now in a private collection, was later presented at numerous anthological exhibitions, even after the artist's death. After the university's purchase request, Tomea asked to replace *Solitudine* with a more recent canvas, *Candele in riva al mare* (Candles on the Seashore), smaller in size and never previously presented in public, a request that was promptly granted. Like the skeletons, candles had been part of the author's poetic universe since the second half of the 1930s, when Tomea had begun to paint them in those almost metaphysical settings that were to become one of the most recognisable features of his entire oeuvre.

25 **FIorenzo TOMEA** Zoppè di Cadore, 1910 – Milano, 1960



Candele in riva al mare (*Candles on the Shore*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)

olio su tela (*oil on canvas*), 45x60 cm.

Laureato in architettura, Melecchi si era dedicato all'insegnamento, ma l'amicizia fraterna di Giorgio Morandi, lo porterà, a partire dal secondo dopoguerra, a elaborare una sintassi figurativa che, per quanto inevitabilmente debitrice della lezione stilistica morandiana e della poetica della metafisica di De Chirico e Carrà, ben presto evolverà verso uno stile geometrizzante di ascendenza neocubista. Nel 1944 il pittore si era trasferito a Trieste per insegnare disegno al liceo scientifico, esponendo presso la galleria Michelazzi nel 1946 e nel 1947. Una consuetudine con la città giuliana che lo porterà a proporsi direttamente, e con successo, a Rodolfo Ambrosino per essere invitato all'esposizione triestina del 1953. Il soggetto dell'opera presentata, *Fiori*, accompagnerà l'artista lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta diventando un motivo ricorrente e strutturato su innumerevoli variazioni su tema; si tratta di un'opera lontana dalle fredde astrazioni intellettuali e piena di accorata umanità. La produzione di Melecchi viaggia in questi anni su due binari: da una parte la passione per la materia pittorica, che alterna stesure ricche e pastose a leggere velature quasi trasparenti, dall'altro canto una rigorosa impaginazione geometrica che strizza l'occhio a Cézanne e ai cubisti per quanto riguarda l'essenzialità della forma e l'ordine della composizione. Nel 1954 Melecchi presenterà alla Biennale veneziana una nuova rielaborazione della tematica dei fiori.

After graduating in architecture, Melecchi had dedicated himself to teaching, but his fraternal friendship with Giorgio Morandi led him, after World War II, to elaborate a figurative syntax that, although inevitably indebted to Morandi's stylistic lesson and the poetics of De Chirico and Carrà's metaphysics, would soon evolve towards a geometrizing style of neo-Cubist descent. In 1944, the painter had moved to Trieste to teach drawing at the scientific high school, exhibiting at the Michelazzi gallery in 1946 and 1947. This familiarity with the city of Trieste led him to propose directly and successfully to Rodolfo Ambrosino to be invited to the 1953 exhibition in Trieste. The subject of the work presented, *Fiori*, would accompany the artist throughout the 1950s, becoming a recurring motif structured on countless variations on a theme; it is a work far removed from cold intellectual abstractions and full of heartfelt humanity. Melecchi's production in these years travelled along two tracks: on the one hand, a passion for the pictorial material, alternating rich and mellow layers with light, almost transparent glazes; on the other hand, a rigorous geometric layout that winked at Cézanne and the Cubists with regard to the essentiality of form and the order of composition. In 1954, Melecchi presented a new reworking of the flower theme at the Venetian Biennale, very similar to the one under discussion.



Fiori (*Flowers*)

firmato in basso a sinistra (*signed lower left*)
olio su masonite (*oil on masonite*), 75x65 cm.

Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia Breddo si trasferirà a Bologna per seguire i corsi di incisione di Giorgio Morandi. Inizia ad esporre con regolarità a partire dalla metà dagli anni trenta, mentre risale al 1944 la sua prima personale allestita a Venezia. All'attività pittorica affiancherà anche quelle di critico d'arte e di illustratore, che lo porteranno su posizioni vicine a quelle di Lionello Venturi, anche per quanto riguarda la poetica dell'astratto-concreto, ben visibile anche nell'opera in esame. All'inizio degli anni cinquanta il pittore padovano si poneva infatti tra le intelligenze più raffinate della ricerca non figurativa nel Triveneto.

Breddo era stato tra i più entusiasti sostenitori dell'iniziativa promossa dal Rettore Ambrosino, ed era stato anche piuttosto incerto sull'opera da inviare: dopo aver indicato in prima battuta *Marina d'inverno*, Breddo segnalerà l'intenzione di esporre una più grande *Marina con oggetti*, per tornare poi sui suoi passi. Per quanto poco considerato nelle rassegne critiche pubblicate sulla mostra, il dipinto verrà comunque acquistato dall'Ateneo, unico tra quelli non figurativi ad eccezione delle tele dei vincitori Santomaso e Afro. Il titolo *Marina d'inverno* è ricorrente nel catalogo dell'artista: due dipinti così intitolati e datati 1952 erano infatti presenti alla Biennale veneziana di quell'anno, e nel 1953 anche il Civico Museo Revoltella acquisterà una tela di Breddo con lo stesso titolo, di minori dimensioni e firmata e datata 1953.

Trained at the Accademia di Belle Arti in Venice, Breddo moved to Bologna to attend Giorgio Morandi's engraving courses. He began to exhibit regularly from the mid-1930s, while his first solo exhibition in Venice dates back to 1944. Alongside his painting activity, he also worked as an art critic and illustrator, which led him to positions close to those of Lionello Venturi, also with regard to the poetics of abstract-concrete, which is also clearly visible in the work under examination. At the beginning of the 1950s, the painter from Padua was in fact among the most refined intelligences of non-figurative research in the Triveneto region.

Breddo had been one of the most enthusiastic supporters of the initiative promoted by Rector Ambrosino, and he had also been rather uncertain as to which work to send: after first indicating *Marina d'inverno*, Breddo indicated his intention to exhibit a larger *Marina with objects* only to retrace his steps. Although little considered in the critical reviews published on the exhibition, the painting was nevertheless purchased by the Athenaeum, the only one among the non-figurative ones with the exception of the paintings by the winners Santomaso and Afro. The title *Marina d'inverno* (Winter Marina) is recurrent in the artist's catalogue: two paintings with this title dated 1952 were in fact present at the Venetian Biennale of that year, and in 1953 the Civico Museo Revoltella also purchased a canvas by Breddo with the same title, smaller in size and signed and dated 1953.

27 **GASTONE BREDDO** Padova, 1915 – Calenzano di Prato, 1991



Marina d'inverno (*Winter Marina*)

firmato e datato '53 in basso a destra
(*signed and dated '53 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 117x87 cm.

Il complesso percorso artistico di Dino Predonzani si articola in vari momenti. Le opere degli esordi risentono della poetica di Novecento, con evidenti richiami alla lezione di Piero della Francesca, mentre la drammatica esperienza della prigionia vissuta durante la guerra determina la sintassi espressionistica dei lavori realizzati a partire dalla metà degli anni quaranta. Nel decennio successivo l'artista si avvicina progressivamente a un linguaggio prossimo alle esperienze surrealiste, preferendo soggetti fortemente stilizzati, a tratti fantastici, che Gioseffi aveva definito «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». Tematiche che alla fine degli anni cinquanta lo porteranno ad avvicinarsi all'Informale.

Invitato all'Esposizione del 1953, Predonzani realizza appositamente la grande tela *Cattedrale distrutta*, dove raffigura le impressioni suscitategli dopo la sua liberazione dalla visione della cattedrale di San Pauli di Amburgo distrutta da un bombardamento alleato nel 1943. La chiesa viene rappresentata in una dimensione onirica, come una suggestione di pinnacoli bianchi e neri stagliati su cirri capricciosi a tratti velati di rosa, tra i quali compare sullo sfondo un sole-luna, ricorrente in molte sue opere di quegli anni. Per quanto criptica, la tela ottenne il secondo posto nella classifica di gradimento votata dal pubblico intervenuto alla mostra.

Dino Predonzani's complex artistic career is articulated in various moments. The works of the early years are influenced by the poetics of the Novecento, with clear references to the lesson of Piero della Francesca, while the dramatic experience of imprisonment during the war determines the expressionistic syntax of the works produced from the mid-1940s onwards. In the following decade, the artist progressively approached a language close to Surrealist experiences, preferring highly stylised subjects, at times fantastic, which Gioseffi had defined as 'vegetating osteologies', carried out under 'a frothing and agglomerated clouds, between an enamel sky and a vanishing plane that draws the eye to infinity'. Themes that at the end of the 1950s would bring him closer to the Informal movement.

Invited to the 1953 Exhibition, Predonzani specially produced the large canvas *Destroyed Cathedral*, in which he depicts the impressions aroused in him after his release from the vision of Hamburg's St Pauli Cathedral destroyed by an Allied bombing raid in 1943. The church is depicted in a dreamlike dimension, as a suggestion of black and white pinnacles silhouetted against capricious cirrus clouds veiled in pink, among which a sun-moon appears in the background, a recurring feature in many of his works of those years. Although cryptic, the canvas took second place in the approval rating voted by the public attending the exhibition.



Cattedrale distrutta (*The Destroyed Cathedral*)

firmato e datato 1953 in basso a destra
(*signed and dated 1953 lower right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 140x108 cm.

Il marmo mostra a grandezza naturale un imperatore romano, che può con una certa approssimazione essere identificato con Nerone, 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. Per quanto l'opera non sia firmata né datata, i suoi tratti stilistici ed esecutivi fanno pensare allo scultore croato Ivan Rendić, molto attivo a Trieste tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento. La minuziosa descrizione della corona d'alloro e del panneggio, gli occhi con la pupilla scavata per rendere più espressivo il volto sono tutti elementi che riconducono alla maturità dell'artista e che trovano puntuale riscontro in molti altri suoi lavori.

Il basamento in marmo nero reca incisa la celebre frase *Civis romanus sum*, sono cittadino romano, ripetuta da molti personaggi storici per far valere i privilegi loro concessi dall'essere cittadini romani, primo tra tutti il diritto di essere giudicati con le leggi di Roma anche nei tribunali delle province. Se l'effigiato fosse effettivamente Nerone, la frase potrebbe essere legata all'episodio che aveva visto Paolo di Tarso, cittadino romano accusato nella sua terra, trasportato a Roma per essere giudicato dall'imperatore, che all'epoca era appunto Nerone.

The marble shows a life-size Roman emperor, who can with some approximation be identified as Nero, laureate and depicted in full-length bust, adorned with a preciously decorated loricated breastplate and a cloak virtuously draped around his left shoulder cut in the style of the 'animated bust' of Bernini's memory.

Currently located in the rectory corridor, the sculpture comes from building C11, where it was deposited on an unspecified date. Although the work is neither signed nor dated, its stylistic and executive features suggest the Croatian sculptor Ivan Rendić, who was very active in Trieste in the late 19th and early 20th century. The meticulous description of the laurel wreath and the drapery, the eyes with the pupil hollowed out to make the face more expressive are all elements that lead back to the artist's maturity and are echoed in many of his other works.

The black marble plinth is engraved with the famous phrase *Civis romanus sum*, I am a Roman citizen, repeated by many historical figures to assert the privileges granted to them by being Roman citizens, first and foremost the right to be judged by the laws of Rome even in the courts of the provinces. If the effigy was indeed Nero, the phrase could be linked to the episode in which Paul of Tarsus, a Roman citizen accused in his own land, was transported to Rome to be judged by the emperor, who at the time was indeed Nero.

29 **IVAN RENDIĆ** S. Peter, Brač, 1849 – Split, 1932



Civis romanus sum

marmo di Carrara (*Carrara marble*), 90x61.5x30 cm.

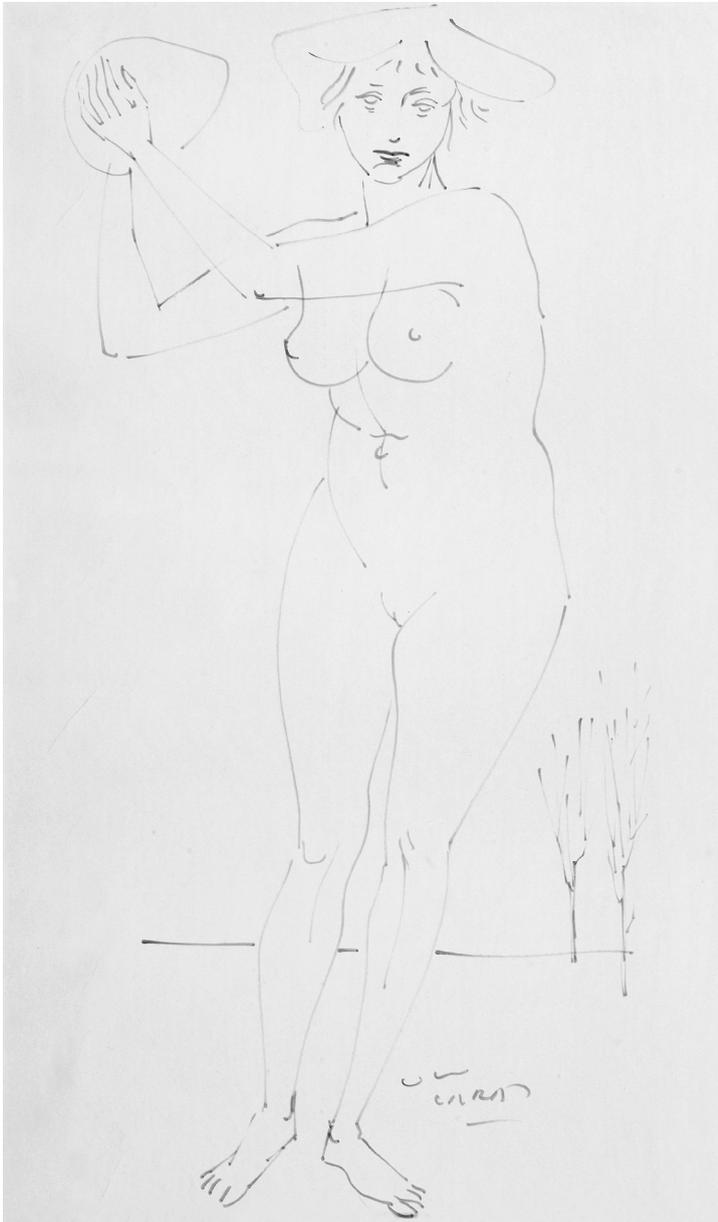
Il disegno è giunto nelle collezioni dell'Ateneo in occasione dell'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea del 1953. In quel frangente la commissione organizzatrice aveva stabilito di richiedere agli scultori invitati prove di grafica, vista la difficoltà di esporre opere scultoree. Ugo Carà aderirà entusiasticamente alla proposta del Rettore Rodolfo Ambrosino, proponendo, senza successo, anche ulteriori nominativi di giovani artisti per allargare la presenza triestina alla mostra.

Tema dominante nella sua produzione a partire dagli anni Cinquanta, il nudo femminile viene proposto anche per la rassegna triestina: la fanciulla è tratteggiata nel disegno con notevole precisione e ben definita nei volumi, avvicinandosi per la posa e l'espressione del volto alle immagini delle *Baccanti* della tradizione classica. Per il particolare copricapo si può accostare anche ai bronzetti approntati da Carà in quel torno d'anni, 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. 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 della donna che tanto lo aveva affascinato nella seconda metà degli anni trenta, quando aveva proposto attente meditazioni sulla statuaria classica anche nel campo della ritrattistica.

The drawing arrived in the Athenaeum's collections on the occasion of the 1953 National Exhibition of Contemporary Italian Painting. At that juncture, the organising commission had decided to ask the invited sculptors for proofs of graphics, given the difficulty of exhibiting sculptural works. Ugo Carà enthusiastically adhered to Rector Rodolfo Ambrosino's proposal, unsuccessfully proposing further names of young artists to expand the Trieste presence at the exhibition.

A dominant theme in his production from the 1950s onwards, the female nude is also proposed for the Triestine exhibition: the maiden is sketched with remarkable precision and well-defined volumes, coming close in her pose and facial expression to the images of the *Bacchae* of classical tradition. In terms of the particular headdress, it can also be compared to the small bronzes prepared by Carà in that period, characterised by a marked compositional synthesis not unaware of the contemporary lesson of Emilio Greco. In particular, rather precise contacts can at least ideally be proposed with the *Woman with a Hat* in the collections of the Municipality of Muggia. At a time devoted to great decorative feats for cruise ships, the sculptor re-proposes a kind of idyllic meditation on the figure of the woman that had fascinated him so much in the second half of the 1930s, when he had also proposed careful meditations on classical statuary in the field of portraiture.

30 UGO CARÀ Muggia, 1908 – Trieste, 2004



Gioco di donna (A Woman's Game)

firmato in basso al centro (*signed in the lower centre*)
inchiostro su carta (*ink on paper*), 480x260 mm.

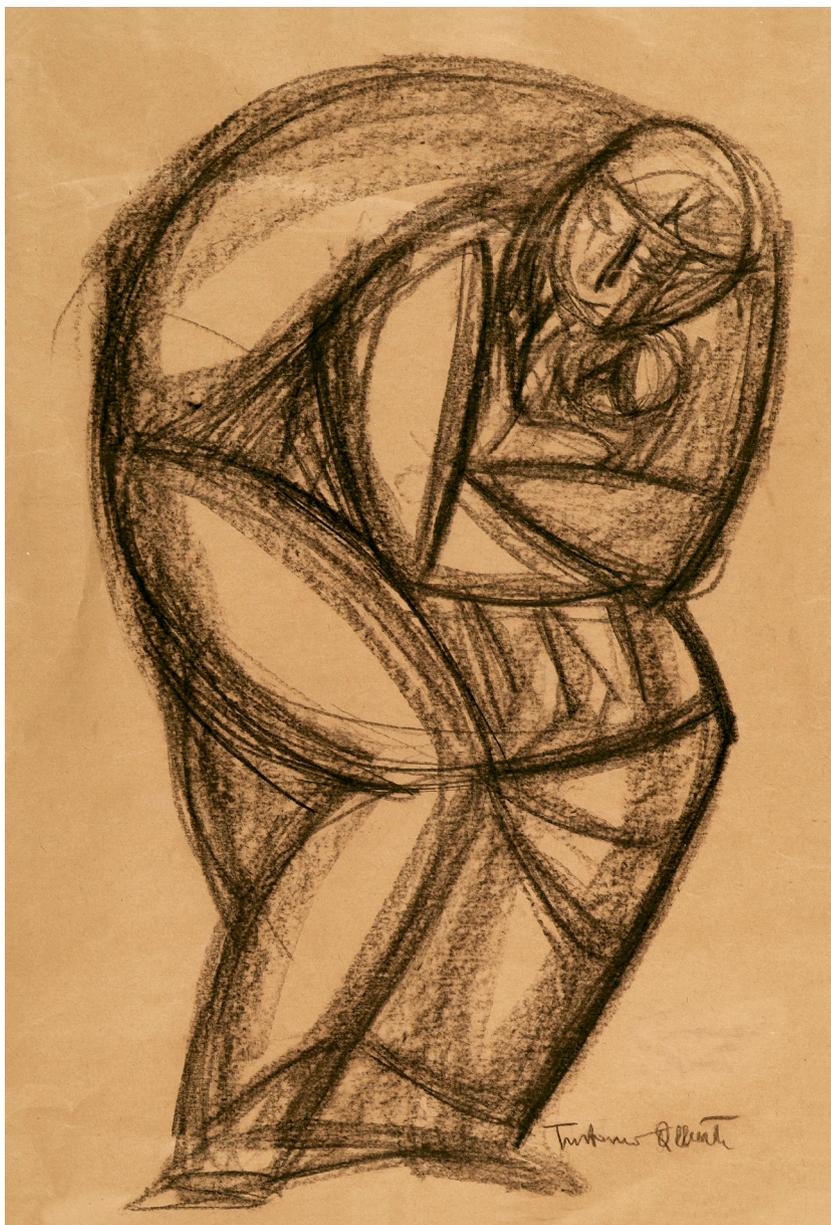
All'esposizione allestita nel 1953 nell'Aula magna dell'Ate-neo triestino, lo scultore, formatosi da autodidatta, aveva inviato una potente figura di *Madre*, ripiegata su sé stessa a proteggere la creatura che stringe tra le braccia, quasi avvertisse i drammatici momenti che allora stava vivendo la città. Dal punto di vista strettamente grafico Alberti sembra fare tesoro della lezione neocubista largamente diffusa in Italia nell'immediato dopoguerra. Nel caso specifico il referente visivo più vicino per la *Madre* di Alberti può essere rintracciato nella grafica di Giuseppe Zigaina della fine degli anni quaranta: una circostanza che può far pensare a una data di esecuzione di qualche anno antecedente alla rassegna triestina. Nei primi anni cinquanta infatti gli interessi dello scultore si erano spostati verso stilismi capaci di coniugare lo scarno naturalismo di lontana matrice etrusca che aveva animato le opere degli esordi con una rinnovata ricerca di essenzialità, soprattutto nel campo della scultura animalista, che gli varrà diversi riconoscimenti alle esposizioni di quegli anni, primo tra tutti il "Premio della Provincia di Roma" alla Quadriennale del 1951.

Tristano Alberti ha in seguito legato il suo nome ad alcuni monumenti che sono diventati parte integrante del tessuto urbano di Trieste: dalla statua di Nazario Sauro davanti alla Stazione marittima, al Francesco Petrarca posto nella sede del liceo classico eponimo, a una notevole serie di immagini sacre poste nelle chiese cittadine.

At the exhibition held in 1953 in the Aula Magna of the University of Trieste, the self-taught sculptor had sent a powerful figure of a *Mother* folded back on herself to protect the creature she was holding in her arms, as if sensing the dramatic moments the city was experiencing at the time. From a strictly graphic point of view, Alberti seems to treasure the neo-Cubist lesson that was widespread in Italy in the immediate post-war period. In this specific case, the closest visual reference for Alberti's *Mother* can be traced back to Giuseppe Zigaina's graphics from the late 1940s: a circumstance that may suggest a date of execution a few years before the Trieste exhibition. In the early 1950s, in fact, the sculptor's interests had shifted towards stylistic approaches capable of combining the sparse naturalism of a distant Etruscan matrix that had animated his early works with a renewed search for essentiality, especially in the field of animal sculpture, which earned him several awards at exhibitions in those years, first and foremost the 'Premio della Provincia di Roma' at the 1951 Quadriennale.

Tristano Alberti later linked his name to a number of monuments that have become an integral part of Trieste's urban fabric: from the statue of Nazario Sauro in front of the Maritime Station, to the Francesco Petrarca placed in the eponymous classical high school, to a remarkable series of sacred images placed in city churches.

31 TRISTANO ALBERTI Trieste, 1915-1976



La madre (*The Mother*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
carboncino su carta ocra (*charcoal on ochre paper*),
520x355 mm.

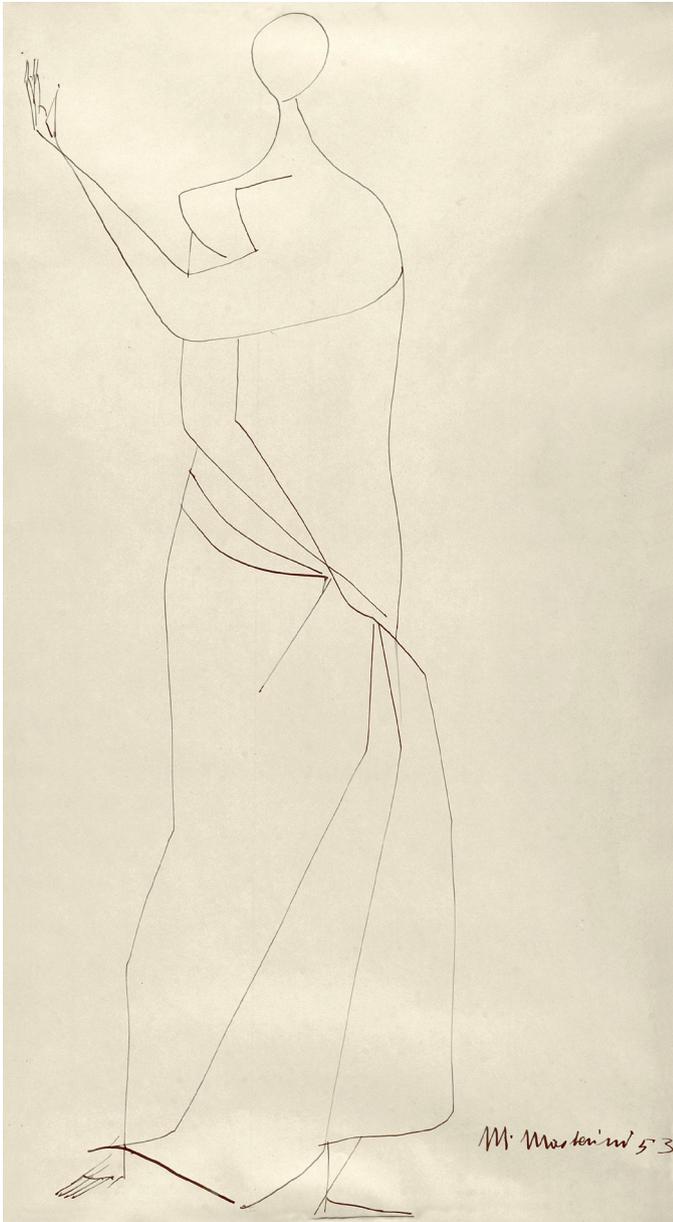
Figura dominante nel panorama artistico triestino del secondo dopoguerra, Marcello Mascherini aveva già lasciato un segno importante nell'Ateneo triestino con il suo gigantesco *Anello degli argonauti*, collocato sul soffitto dell'Aula Magna all'inizio degli anni cinquanta, e un altro doveva lasciarlo alla metà del decennio con la sua *Minerva* in travertino, destinata alla scalinata d'accesso della sede centrale e diventata negli anni uno dei simboli dell'università.

Lo scultore triestino, come pochi altri colleghi, aveva entusiasticamente aderito alla proposta del Rettore di presentare una prova di grafica all'esposizione del 1953. La *Figura* femminile oggi conservata al Rettorato è realizzata a tratto e senza chiaroscuro, e 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 in bronzo l'anno precedente; una scultura, quest'ultima, 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. 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 e per buona parte del decennio successivo.

A dominant figure in the post-World War II Trieste artistic scene, Marcello Mascherini had already left an important mark on the University of Trieste with his gigantic *Ring of the Argonauts* placed on the ceiling of the Aula Magna at the beginning of the 1950s, and was to leave another in the middle of the decade with his *Minerva* in travertine, destined for the entrance staircase of the main building and which over the years has become one of the symbols of the university.

The sculptor from Trieste, like a few other colleagues, had enthusiastically accepted the Rector's proposal to present a graphic proof at the 1953 exhibition. The *Female Figure* now in the Rector's Office is executed in line and without chiaroscuro, and from a compositional point of view is perfectly in line with the rhythms and compositional cadences of his best sculptural works of those years: even if taken as a counterpart, the maiden sketched in the drawing is in fact almost identical to the *Sappho* realised in bronze the previous year; a sculpture, the latter, to which the artist had given great importance, given that he presented it at his solo exhibition in Paris in 1953, at the Antwerp Biennial of the same year and at the one in Venice the following year. In a particularly happy moment for him in terms of composition, the sculptor thus re-proposes, in an almost serial dynamic, his meditation on the draped female figure: a theme that would fascinate him throughout the 1950s and for much of the following decade.

32 MARCELLO MASCHERINI Udine, 1906 – Padova, 1983



Disegno - Figura femminile (*Drawing - Female figure*)

firmato e datato '53 in basso a destra

(*signed and dated '53 lower right*)

inchiostro su carta (*ink on paper*), 650x360 mm.

Nato a Palestrina il 24 gennaio 1902, Coccia compì gli studi all'Accademia di Belle Arti di Roma per unirsi poi al gruppo di artisti nello studio di Villa Strohl Fern. Appena ventenne si aggiudicò la realizzazione di diversi monumenti ai caduti. Collaborò poi con molti architetti per realizzare elementi decorativi. Diventato personalità molto influente nell'intenso clima culturale romano, nel 1948 era stato nominato commissario della quinta Quadriennale, ribattezzata Rassegna nazionale delle arti figurative. Due anni dopo realizzò la sua opera più famosa: il gruppo marmoreo dei *Martiri* nel complesso delle Fosse Ardeatine a Roma.

Dal nutrito fondo archivistico dell'Ateneo triestino si evince come Coccia abbia avuto un ruolo importante nell'organizzazione dell'Esposizione Nazionale di pittura del 1953, alla quale, visto l'incarico rivestito, partecipa con il disegno in oggetto dichiarandolo fuori concorso. Si tratta di uno studio di nudo realizzato a carboncino nel 1952 con un impianto piuttosto classicista, perfettamente in linea con la sua produzione scultorea di quel torno d'anni. Oltre a usare marcate linee di contorno, l'artista romano scandisce i volumi con un insistito tratteggio incrociato, quasi volesse 'scolpire' la volumetria del corpo femminile. Nel corso dei decenni successivi lo scultore romano consoliderà la propria carriera realizzando monumenti, rilievi, gruppi e porte di impianto piuttosto tradizionale per numerosi edifici di Roma, Firenze, Milano, Cagliari e Palermo.

Born in Palestrina on 24th January 1902, Coccia studied at the Academy of Fine Arts in Rome and then joined the group of artists in the Villa Strohl Fern studio. In his early twenties, he was commissioned to design several war memorials. He then collaborated with many architects to realise decorative elements. Having become a very influential personality in the intense cultural climate in Rome, in 1948 he was appointed commissioner of the fifth Quadriennale, renamed the National Review of Figurative Arts. Two years later he realised his most famous work: the marble group of *Martyrs* in the Fosse Ardeatine complex in Rome.

The extensive archive fund of the Trieste University shows how Coccia played an important role in the organisation of the 1953 National Painting Exhibition, in which, given the position he held, he participated with the drawing in question, declaring it out of competition. It is a nude study executed in charcoal in 1952 with a rather classicist layout, perfectly in line with his sculptural production of that period. In addition to using marked contour lines, the Roman artist scanned the volumes with insistent cross-hatching, almost as if he wanted to 'sculpt' the volumetry of the female body. Over the following decades, the Roman sculptor would consolidate his career by producing monuments, reliefs, groups and doors of a rather traditional layout for numerous buildings in Rome, Florence, Milan, Cagliari and Palermo.



Nudo di donna (*Female Nude*)

firmato e datato 1952 in basso a destra
(*signed and dated 1952 lower right*)
carboncino su carta (*charcoal on paper*),
430x320 mm.

Illustratore, pittore e scrittore, Mino Maccari si è distinto a partire dagli anni venti soprattutto per una copiosa produzione grafica dai tratti polemici spesso pungenti. Tra il 1927 e il 1942 è stato direttore del periodico “Il Selvaggio”, organo del movimento “Strapaese” e sostenitore della tradizione legata alla civiltà contadina: nel dopoguerra inizierà a collaborare con “Il Mondo” di Mario Pannunzio e con molte altre riviste.

Invitato all'Esposizione universitaria del dicembre 1953, Maccari invia la china *Tafferugli* (il titolo sul talloncino è però *Il tafferuglio*), che descrive una concitata scena di guerriglia urbana ottenuta modulando la composizione attraverso ben definite macchie chiaroscurali. L'opera era stata riprodotta nel fascicolo del 6 febbraio 1952 de “Il Mondo” con la didascalia: «Studenti fascisti dell'Università di Roma hanno aggredito l'on. Calosso durante le sue lezioni». L'originale era stato inoltre esposto nella primavera del 1953 a una mostra organizzata a Stoccolma dalla Biennale di Venezia. Nessun rapporto quindi con gli episodi di violenza verificatisi a Trieste nel novembre 1953 che avevano portato alla morte di sei giovani, anche se è singolare che, per l'esposizione aperta appena un mese dopo, Maccari avesse scelto proprio un soggetto analogo. Di certo l'artista aveva ben presente la questione di Trieste e avrebbe pubblicato su “Il Mondo” del 26 ottobre del 1954 il disegno di una rissa verificatasi alla Camera nell'ambito di una discussione sul destino della città giuliana.

Illustrator, painter and writer, Mino Maccari distinguished himself from the 1920s onwards above all for his copious graphic production with often biting polemical features. Between 1927 and 1942, he was the editor of the periodical ‘Il Selvaggio’, organ of the ‘Strapaese’ movement and supporter of the tradition linked to rural civilisation. After the war, he began to collaborate with Mario Pannunzio’s ‘Il Mondo’ and with many other magazines.

Invited to the University Exhibition in December 1953, Maccari sent the ink-only *Tafferugli* (the title on the card is, however, *Il tafferuglio* (The Scuffle), which depicts a frantic urban guerrilla scene obtained by modulating the composition through well-defined chiaroscuro stains. The work was reproduced in the 6th February 1952 issue of ‘Il Mondo’ with the caption: ‘Fascist students at the University of Rome attacked the Hon. Calosso during his lectures’. The original had also been exhibited in the spring of 1953 at an exhibition organised in Stockholm by the Venice Biennale. There was therefore no connection with the violent episodes in Trieste in November 1953 that led to the death of six young people, although it is strange that Maccari chose a similar subject for the exhibition that opened just a month later. Certainly the artist was well aware of the issue of Trieste and would have published in ‘Il Mondo’ on 26th October 1954 a drawing of a brawl that took place in the Chamber of Deputies during a discussion on the fate of the city of Trieste.



Tafferugli (Brawling)

firmato in basso a destra e datato Biennale 1952 sul retro
(signed lower right and dated Biennale 1952 on the back)
china su carta (china ink on paper), 330x340 cm.

Formatosi da autodidatta, Tranquillo Marangoni si era dedicato al disegno, ben presto acquista familiarità con la lavorazione del legno aiutando in bottega il padre falegname. Dopo varie esperienze lavorative, verrà assunto come disegnatore edile e arredatore navale presso i Cantieri Navali di Monfalcone. Sperimenterà varie tecniche artistiche, dall'affresco al mosaico, dalla decorazione del vetro alla decorazione architettonica, dimostrando una grande duttilità nell'applicare il proprio talento. Oltre a un vastissimo numero di opere, a Marangoni si deve la valorizzazione della xilografia, una tecnica che predilesse anche perché attraverso di essa l'artista poteva esprimere e fermare la sua interpretazione poetica ed emozionale rispetto al soggetto raffigurato. I temi ricorrenti saranno i paesaggi friulani, i temi religiosi e quelli ispirati al mondo del lavoro, del mare e della cantieristica, questi ultimi molto utilizzati specie nella decorazione degli interni delle navi, dove l'artista sperimenta audaci soluzioni tecniche. Nel convulso intreccio compositivo di *Oblò*, che partecipa all'Esposizione del 1953, si distinguono una serie di figure che si torcono uscendo dai boccaporti di una nave in costruzione. Nelle loro espressioni, innaturali e a tratti caricaturali, traspare tutta la fisicità del lavoro, espressa con copiosa ricchezza di dettagli come nei muscoli delle braccia, profondamente segnati in modo da poter ricordare le venature del legno.

A self-taught artist, Tranquillo Marangoni had dedicated himself to drawing and soon became familiar with wood-working by helping his carpenter father in the workshop. After various work experiences, he will be employed as a construction draughtsman and naval interior decorator at the Cantieri Navali in Monfalcone. He experimented with various artistic techniques, from fresco to mosaic, from glass decoration to architectural decoration, demonstrating great ductility in applying his talent. In addition to a vast number of works, Marangoni was also responsible for the development of woodcuts, a technique that Marangoni favoured also because through it the artist could express and freeze his poetic and emotional interpretation of the subject depicted. The recurring themes were Friulian landscapes, religious themes and those inspired by the world of work, the sea and shipbuilding, the latter being widely used especially in the decoration of ship interiors, where the artist experimented with daring technical solutions. In the convulsive compositional weave of *Oblò*, which participated in the 1953 Exhibition, a series of figures twisting as they emerge from the hatches of a ship under construction stand out. In their expressions, unnatural and at times caricatured, all the physicality of the work transpires, expressed with copious detail, as in the muscles of the arms, deeply marked in a way that is reminiscent of wood grain.

35 TRANQUILLO MARANGONI Pozzuolo del Friuli, 1912 – Ronco Scrivia, 1992



Oblò (Porthole)

Titolato in basso a sinistra, numerato al centro 6/XXX, firmato in basso a destra, monogramma all'interno dell'incisione: 19TM53
(Entitled lower left, numbered 6/XXX in the lower centre, signed lower right, initialed inside the engraving: 19TM53), xilografia (wood engraving), 385x380 mm.

Formatosi come incisore alla Scuola del Libro di Urbino, nel 1938 si trasferì a Roma trovando impiego presso la Calcografia Nazionale. L'incontro con l'arte di Scipione convinse l'autore ad abbandonare la tessitura minuta che caratterizzava la sua prima produzione di nature morte, studi di figura e illustrazioni di fantasia, per abbracciare un segno più lieve e narrativo. Un periodo di intensa creatività che sarà coronato nel 1950 con la prima mostra personale, cui seguirà la partecipazione a molte rassegne nazionali e internazionali.

Invitato alla mostra triestina del 1953 insieme agli incisori di punta del panorama italiano, che però in gran parte declineranno l'invito, Ciarrocchi invia una delle sue litografie a colori più riuscite di quegli anni, *Ragazza con gatto bianco*, in seguito scelta più volte per testimoniare il percorso dell'autore. L'opera raffigura una ragazza con gli occhi chiusi e le labbra serrate in un accenno di compiaciuto sorriso, che accomodata sulla sedia stringe sulle ginocchia un gatto paffuto dalla buffa espressione. Il blu cobalto dello sfondo, percorso da segni sottili e nervosi, accentua l'effetto di profondità evidenziando il bianco luminoso dell'incarnato della fanciulla e la pelliccia dell'animale. L'opera va messa in relazione con acqueforti dello stesso periodo come *Delia col dito ferito* in cui la posa della donna rispecchia quella dell'opera in esame. Dalla metà degli anni cinquanta, Ciarrocchi si dedicherà anche all'acquarello con risultati di altissimo livello.

Trained as an engraver at the Urbino School of Books, he moved to Rome in 1938 and found employment at the Calcografia Nazionale. His encounter with Scipione's art convinced him to abandon the minute texture that characterised his early production of still lifes, figure studies and fantasy illustrations, to embrace a lighter and more narrative sign. This period of intense creativity was crowned in 1950 with his first solo exhibition, which was followed by participation in many national and international exhibitions.

Invited to the 1953 exhibition in Trieste together with the leading Italian engravers, who, however, largely declined the invitation, Ciarrocchi sent one of his most successful colour lithographs of those years, *Ragazza con gatto bianco (Girl with a White Cat)*, which was later chosen several times as a testimony to the artist's career. The work depicts a girl with her eyes closed and her lips tightly pursed in a hint of a smirk, who sits on a chair clutching a chubby cat with a funny expression on her lap. The cobalt blue of the background, traversed by subtle, nervous marks, accentuates the effect of depth by highlighting the luminous white of the girl's complexion and the animal's fur. The work is to be related to etchings of the same period such as *Delia with the Wounded Finger* in which the woman's pose mirrors that of the work under examination. From the mid-1950s onwards, Ciarrocchi also devoted himself to watercolours with outstanding results.



Ragazza con gatto bianco (*Girl with White Cat*)

firmato e datato 1953 in basso a destra
(signed and dated 1953 lower right)

Litografia (*lithography*) es. 2/VI, 530x360 mm.

Nonostante abbia iniziato giovanissimo da autodidatta, la carriera di Giuseppe Viviani è costellata da numerosi successi, sia nazionali che internazionali, tanto da essere considerato uno tra i più apprezzati incisori del '900 italiano assieme a Giorgio Morandi e Luigi Bartolini.

Il linguaggio di Viviani è inconfondibile, una vera e propria mitologia che qualche critico ha accostato al fervore immaginativo e all'ingenuità fanciullesca di Chagall. Un microcosmo che ruota intorno alla sua terra, fatto di quotidianità e di ricordi d'infanzia. 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 sue opere. Il mare è quello della sua terra, la zona del lungomare intorno a Marina di Pisa, popolato di gelatai e biciclette, cani e cocomeri, monumenti in miniatura e foglie di fico, raccontando una malinconica, struggente periferia surreale e fiabesca. Nell'opera scelta dall'artista per rappresentarlo all'esposizione triestina del 1953, ritroviamo un aquilone con grandi occhi tristi che sorvola di notte una spiaggia popolata da fiori giganti, una scena resa con un segno nitido che denota la sua raffinata perizia tecnica, mossa da un immaginario popolare e sostenuta dalla ricerca di immagini della memoria, ricreando un mondo venato di profonda emotività e percorso da aperture ricche di allusioni e significati nascosti.

Despite starting out as a self-taught artist at a very young age, Giuseppe Viviani's career is studded with numerous successes, both national and international, so much so that he is considered to be one of the most appreciated 20th century Italian engravers along with Giorgio Morandi and Luigi Bartolini.

Viviani's language is unmistakable, a veritable mythology that some critics have compared to the imaginative fervour and childlike naivety of Chagall. A microcosm that revolves around his land, made up of everyday life and childhood memories. Characterised by a paraphernalia of recurring objects, symbols and images, a small vocabulary that is reworked from time to time: sun-drenched beaches, flowers caught in a vital quiver are motifs that we find differently assembled in other of his works. The sea is that of his homeland, the seafront area around Marina di Pisa, populated by ice-cream parlours and bicycles, dogs and watermelons, miniature monuments and fig leaves, recounting a melancholic, poignant surreal and fairy-tale suburbia. In the work chosen by the artist to represent him at the 1953 Triestine exhibition, we find a kite with big sad eyes flying at night over a beach populated by giant flowers, a scene rendered with a sharp sign that denotes his refined technical skill, moved by a popular imagery and sustained by the search for images of memory, recreating a world tinged with profound emotionality and traversed by openings full of allusions and hidden meanings.



L'aquilone (*The Kite*)

firmato in basso a destra e datato '952 (*signed lower right and dated '952*)

acquaforte (*etching*) es. V/30, 235x325 mm.

Il dipinto è stato offerto all'Ateneo da Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981, e quindi collocato nella galleria del Rettorato a conclusione del percorso espositivo. Una donazione che si è poi allargata nel 2016, quando il professore ha consegnato altri sette dipinti, tra i quali due di mano di Nino Perizi, facendo di quest'ultimo l'artista più rappresentato nelle collezioni universitarie.

Perizi si era accostato alle poetiche dell'Espressionismo astratto sul finire degli anni Cinquanta, grazie a quella capacità di assimilare con facilità modi e maniere che lo hanno sempre caratterizzato. *Spazi* appartiene a una serie di opere scalate lungo gli anni sessanta che hanno come soggetto i «ritmi», i «segni» e appunto gli «spazi», un ciclo di dipinti sempre più lontani da stimoli figurativi e sempre più concentrati sul segno, reso con stesure cromatiche fluide e tratti sempre più agili, approssimandosi sempre di più, come nel caso della tela del Rettorato, alle calligrafiche e potenti pennellate, nero su bianco, di Franz Kline. *Spazi* è databile fra il 1964 e il 1965: sul cartellino incollato sul retro è infatti documentata la sua presenza alla Triennale di Cittanova Mare dell'estate del 1965, mentre un'altra e molto simile tela con lo stesso titolo è stata esposta nel 1996 a Trieste ed è datata 1964. Nonostante questi esiti di grande rilievo, nel decennio successivo l'artista abbandonerà progressivamente la pittura per dedicarsi alla scultura.

The painting was donated to the University by Giampaolo de Ferra, Professor Emeritus and Rector of the University of Trieste from 1972 to 1981, and then placed in the Rector's Gallery at the end of the exhibition. This donation was expanded in 2016, when the professor handed over seven more paintings, including two by Nino Perizi, making the latter the most represented artist in the university collections.

Perizi had approached the poetics of Abstract Expressionism in the late 1950s, thanks to that ability to easily assimilate modes and manners that had always characterised him. *Spaces* belongs to a series of works scaled throughout the 1960s that have as their subject matter 'rhythms', 'signs' and precisely 'spaces', a cycle of paintings increasingly distant from figurative stimuli and increasingly concentrated on the sign, rendered with fluid chromatic drafts and increasingly agile strokes, coming ever closer, as in the case of the Rector's painting, to the calligraphic and powerful brushstrokes, black on white, of Franz Kline. *Spazi* can be dated between 1964 and 1965: on the tag stuck on the back, his presence at the Cittanova Mare Triennial in the summer of 1965 is in fact documented, while another and very similar canvas with the same title was exhibited in 1996 in Trieste and is dated 1964. Despite these major achievements, in the following decade the artist gradually abandoned painting to devote himself to sculpture.



Spazi (Spaces)

firmato e datato 1964 in basso a destra (*signed and dated
1964 lower right*)

Tempera su carta (*tempera on paper*), 70x100 cm.

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, impiccato a Trento insieme a Cesare Battisti per aver cospirato contro il governo austriaco. Non stupisce quindi che l'Ateneo triestino, con una solenne cerimonia datata 14 dicembre 1934, dedicasse alla memoria del giovane studente un ricordo monumentale nell'allora aula magna dell'Ateneo, collocata in palazzo Dubbane in via dell'Università 7. In quello stesso 1934 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 di scultore monumentale e di valente ritrattista è concentrata tra Milano e Brescia e di cui non si conoscono altre presenze a Trieste, doveva probabilmente essere stato il pittore triestino 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.

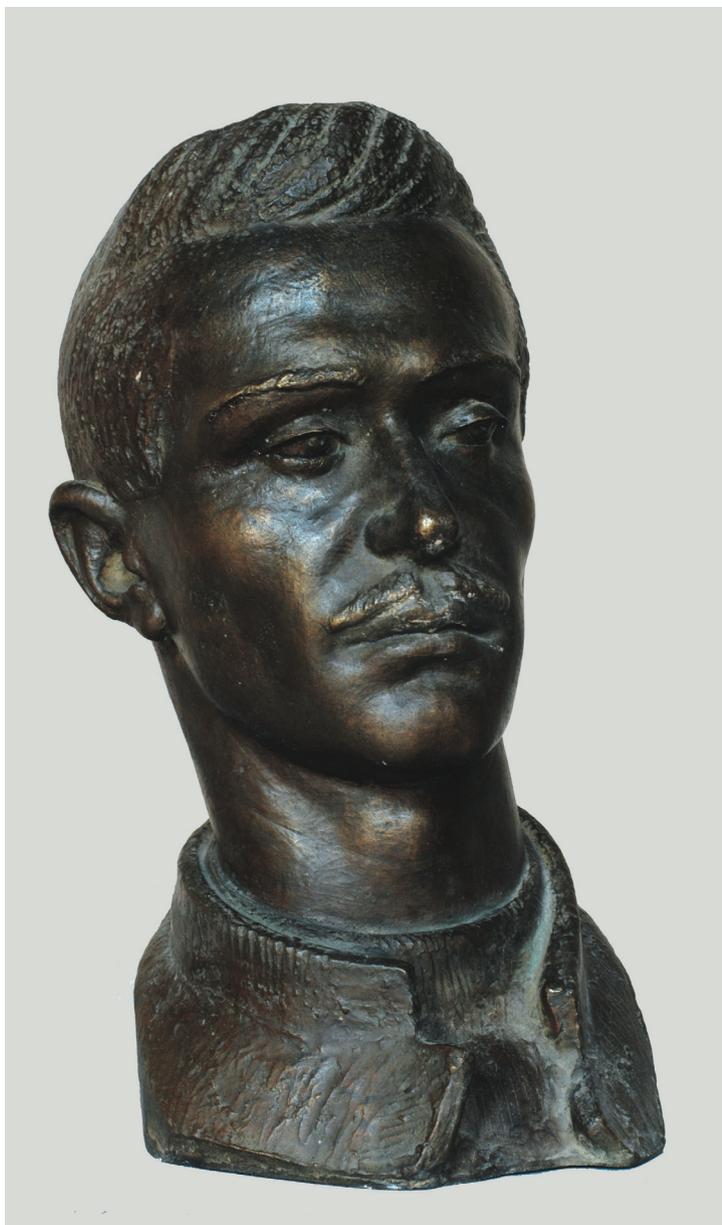
Un altro esemplare dell'immagine del martire triestino sarà realizzato da Bortolotti alla metà del 1935 per l'Associazione dei Mutilati milanesi e da questa offerto in seguito al Museo del Buonconsiglio di Trento dove è tuttora conservato. Il gesso preparatorio per le due redazioni si trova invece in collezione privata.

The head bears the life-size likeness of Fabio Filzi (Pazin 1884 - Trento 1916), an Economics degree student at the University of Trieste and volunteer second lieutenant of the Alpini during the First World War, who was hanged in Trento together with Cesare Battisti for conspiring against the Austrian government. It is therefore not surprising that the University of Trieste, with a solemn ceremony on 14 December 1934, dedicated a monumental memorial to the memory of the young student in the then Great Hall of the University, located in Palazzo Dubbane in Via dell'Università 7. In that same year of 1934, Filzi had also been awarded a degree *ad memoriam* in Economics by the Giulian University together with Emo Tarabocchia, who had also fallen during the Great War.

Bortolotti, whose work as a monumental sculptor and skilful portraitist is concentrated between Milan and Brescia and of whom there are no other known presences in Trieste, was probably the intermediary for the commission. It was probably the Triestine painter Piero Marussig, who in the early 1930s, together with the sculptor and Achille Funi, had founded an art school in Via del Vivaio in Milan that was open to all and who continued to maintain contact with the Lombard artist.

Another specimen of the image of the martyr from Trieste was made by Bortolotti in mid-1935 for the Milanese Association of Mutilated People and was later offered by the latter to the Buonconsiglio Museum in Trento, where it is still conserved. The preparatory plaster for the two drafts is instead in a private collection.

39 TIMO BORTOLOTTI Darfo, 1884 – Milano, 1954



Testa di Fabio Filzi (*Head of Fabio Filzi*)

firmato e datato in basso a destra
(*signed and dated lower right*)
(*bronze*), 44.5 x 21 cm.

Nel proclamare il vincitore del premio previsto per il miglior artista giuliano, la giuria della mostra del 1953 scelse Nino Perizi con il suo *Omaggio a García Lorca*, ma il secondo per preferenze risultò proprio Edoardo Devetta, seguito dalle *Case di Parigi* di Federico Righi, con il risultato che tutti e tre i dipinti furono acquistati dall'Ateneo.

Formatosi da autodidatta, grazie soprattutto all'amicizia di Fiorenzo Tomea, conosciuto a Udine nel 1940, Edoardo Devetta aveva cominciato a esporre alle mostre sindacali del 1942, mentre a due anni più tardi risale la sua prima mostra personale, recensita da Silvio Benco. Negli anni cinquanta il pittore triestino si era dedicato principalmente ai paesaggi da attento osservatore della natura, giungendo a un cromatismo gioioso grazie a richiami al linguaggio *fauve* basati sulla semplificazione delle forme. Nello specifico de *Il giardino* il risultato sarà un piacevolissimo dialogo tra una solida struttura compositiva di ascendenza postcubista e un cromatismo vivace; l'aspetto affascinante è infatti la capacità dell'autore di proporre uno squarcio di quotidianità con un linguaggio volutamente semplice. *Il giardino* ci trasmette così un'atmosfera da fiaba in cui ogni singolo dettaglio, dal tavolo imbandito con sobrietà ai vasi di fiori in primo piano, è perfettamente leggibile, anche quando è ironico come la collocazione della firma dell'autore, scritta sull'intonaco della casa a sostituire la più comune targhetta del campanello.

In proclaiming the winner of the prize for the best artist from Trieste, the jury of the 1953 exhibition chose Nino Perizi with his *Homage to García Lorca*, but Edoardo Devetta came second in terms of preference, followed by Federico Righi's *Houses of Paris* with the result that all three paintings were purchased by the Athenaeum.

Trained as a self-taught artist, thanks above all to the friendship of Fiorenzo Tomea, whom he met in Udine in 1940, Edoardo Devetta began exhibiting at trade union exhibitions in 1942, while his first solo exhibition, reviewed by Silvio Benco, dates back to two years later. In the 1950s, the Triestine painter had mainly dedicated himself to landscapes as a careful observer of nature, arriving at a joyful chromatism thanks to references to the Fauve language based on the simplification of forms. In the specific case of *The Garden*, the result is a very pleasant dialogue between a solid compositional structure of post-Cubist ascendancy and a lively chromatism; the fascinating aspect is in fact the author's ability to propose a glimpse of everyday life with a deliberately simple language. *The garden* thus conveys a fairy-tale atmosphere in which every single detail, from the soberly laid table to the flower pots in the foreground, is perfectly legible, even when it is ironic, such as the placement of the author's signature, written on the plaster of the house to replace the more common doorbell plate.



Il giardino (*The Garden*)

firmato in alto a destra (*signed upper right*)
olio su tela (*oil on canvas*), 55,5x68,5 cm.

Diplomatosi al Regio Istituto di Belle Arti di Roma, Donghi inizia ad esporre nella capitale dove nel 1924 tiene la sua prima personale, incontrando un buon consenso di critica, che gli varrà anche una stretta amicizia con Ugo Ojetti, suo estimatore al punto da diventarne il principale collezionista e da guidarne il percorso espositivo.

Il *Ricordo di Senigallia* presentato alla rassegna universitaria del 1953 conservato presso il Rettorato presenta, accanto alla firma dell'artista, la datazione al 1947; sicuramente del 1952 è invece *Il giardiniere*, in collezione privata romana, che vede l'artista inserire nello stesso scorcio di paesaggio una figura umana. A questo proposito Leonardo Sinisgalli agli inizi degli anni quaranta scriveva che i paesaggi dell'artista sembravano l'incarnazione di «un regno che sta prossimo al sogno, alla stasi, alla morte».

Il dipinto in esame è solo un'impressione di uno dei viaggi in Italia dell'artista; degli stessi anni, per esempio, sono gli analoghi 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. Tale ingenuità popolare era apprezzata soprattutto negli ambienti più conservatori e antimodernisti della Roma degli anni cinquanta, dove questi documenti erano considerati testimonianze emblematiche degli ultimi istanti di vita di un'Italia rurale e ancora tenacemente ottocentesca.

After graduating from the Royal Institute of Fine Arts in Rome, Donghi began exhibiting in the capital where he held his first one-man show in 1924, meeting with critical acclaim, which also earned him a close friendship with Ugo Ojetti, his admirer to the point of becoming his main collector and guiding his exhibition career.

The *Memoir of Senigallia* presented at the 1953 university exhibition held at the Rector's Office shows, next to the artist's signature, a date of 1947; *Il giardiniere* (The Gardener), in a private collection in Rome, was certainly painted in 1952, and the artist includes a human figure in the same landscape. In this regard, Leonardo Sinisgalli wrote in the early 1940s that the artist's landscapes seemed the embodiment of 'a realm that is close to dreaming, to stasis, to death'.

The painting under examination is just an impression from one of the artist's trips to Italy; from the same years, for example, are the similar views of Castelfranco Veneto, Pavullo, Stazzema. Impressions, those of Donghi, only at first captured *en plein air*, and very often finished in the studio, with a sense of craftsmanship learnt in the Rome years of the return to order. This popular naivety was appreciated above all in the more conservative and anti-modernist circles of 1950s Rome, where these documents were considered to be emblematic testimonies of the last moments of life in a rural and still tenacious 19th century Italy.

41 ANTONIO DONGHI Roma, 1897-1963



Ricordo di Senigallia - Periferia (Memory of Senigallia - Outskirts)

firmato e datato in basso a destra (signed and dated lower right)
olio su masonite (oil on masonite), 44,5x44,5 cm.

Dopo una prima formazione che risente della poetica di Casorati, la ricerca pittorica di Carlo Levi si volge verso uno stile espressionista che maturerà durante la guerra in ritratti di fortissima penetrazione psicologica e scene di violenta denuncia dei disastri bellici. Dagli anni cinquanta si accosta alla poetica del realismo sociale, prediligendo tematiche legate all'ambiente lucano dove era stato confinato, per poi orientarsi verso la ritrattistica di personalità della cultura e dell'arte.

I ritratti di Umberto Saba realizzati da Carlo Levi noti sono due: il primo, portato a termine attorno al 1950, è conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma; il secondo, di dimensioni leggermente maggiori, presentato a Trieste alla mostra del 1953. L'attenzione di Levi nei confronti di Saba derivava soprattutto dall'amicizia personale e dal legame con Linuccia, figlia di Umberto, ma anche da un'indubbia affinità intellettuale.

Nella tela triestina il poeta sembra evitare lo sguardo dello spettatore, prigioniero di uno stato d'animo di profonda prostrazione, segnato anche dal paesaggio alle sue spalle. Lo stesso ingorgo delle pieghe del camiciotto e del collo gonfio, assieme alla presa incerta della mano sinistra sul bastone, paiono concretare i pensieri angosciosi del poeta. Non estranea alla concezione del dipinto deve essere stata la preoccupazione con la quale Levi, in quei mesi, si teneva informato sulle condizioni di salute di Saba, da tempo affetto da una grave depressione.

After an initial training that was influenced by Casorati's poetics, Carlo Levi's pictorial research turned towards an expressionist style that would mature during the war in portraits of strong psychological penetration and scenes of violent denunciation of wartime disasters. From the 1950s he approached the poetics of social realism, preferring themes linked to the Lucanian environment where he had been confined, and then turned towards portraits of cultural and artistic personalities.

There are two portraits of Umberto Saba by Carlo Levi that are known to have been painted: the first, completed around 1950, is kept in the National Gallery of Modern Art in Rome; the second, slightly larger, was presented in Trieste at the 1953 exhibition. Levi's interest in Saba stemmed mainly from his personal friendship and the bond with Linuccia, Umberto's daughter, but also from an undoubted intellectual affinity.

In the Trieste canvas, the poet seems to avoid the viewer's gaze, prisoner of a state of mind of profound prostration, marked also by the landscape behind him. The folds of his smock and swollen neck, together with the uncertain grip of his left hand on his cane, seem to concretise the poet's anguished thoughts. Not extraneous to the conception of the painting must have been the concern with which Levi, in those months, kept himself informed about the health of Saba, who had long suffered from severe depression for some time.



Ritratto di Umberto Saba (*Portrait of Umberto Saba*)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)

olio su tela (*oil on canvas*), 71x90 cm.

Figlia di padre argentino e madre triestina, Leonor Fini trascorse l'infanzia e la giovinezza a Trieste e, dopo qualche anno passato a Milano vicina a protagonisti di Novecento come Funi e Carrà, nel 1933 si trasferì a Parigi dove si legò al gruppo dei surrealisti, conquistando negli anni un largo successo di pubblico, ancor oggi tutt'altro che sopito, e animando nel contempo le cronache mondane parigine.

Inviato tramite la galleria "La Bussola" di Torino all'*L'esposizione nazionale di Pittura Italiana contemporanea del 1953*, il *Viso* proposto dalla pittrice sarà acquistato, con un notevole sconto sul prezzo di partenza, per le collezioni dell'Ateneo dopo aver riscontrato un altissimo gradimento da parte del pubblico, che, secondo i dati raccolti dall'Istituto di Statistica dell'Università e pubblicati sul Bollettino della Doxa, aveva giudicato l'opera come quella di gran lunga più gradevole dell'esposizione, nonostante non si possa certo annoverare tra i suoi lavori più riusciti.

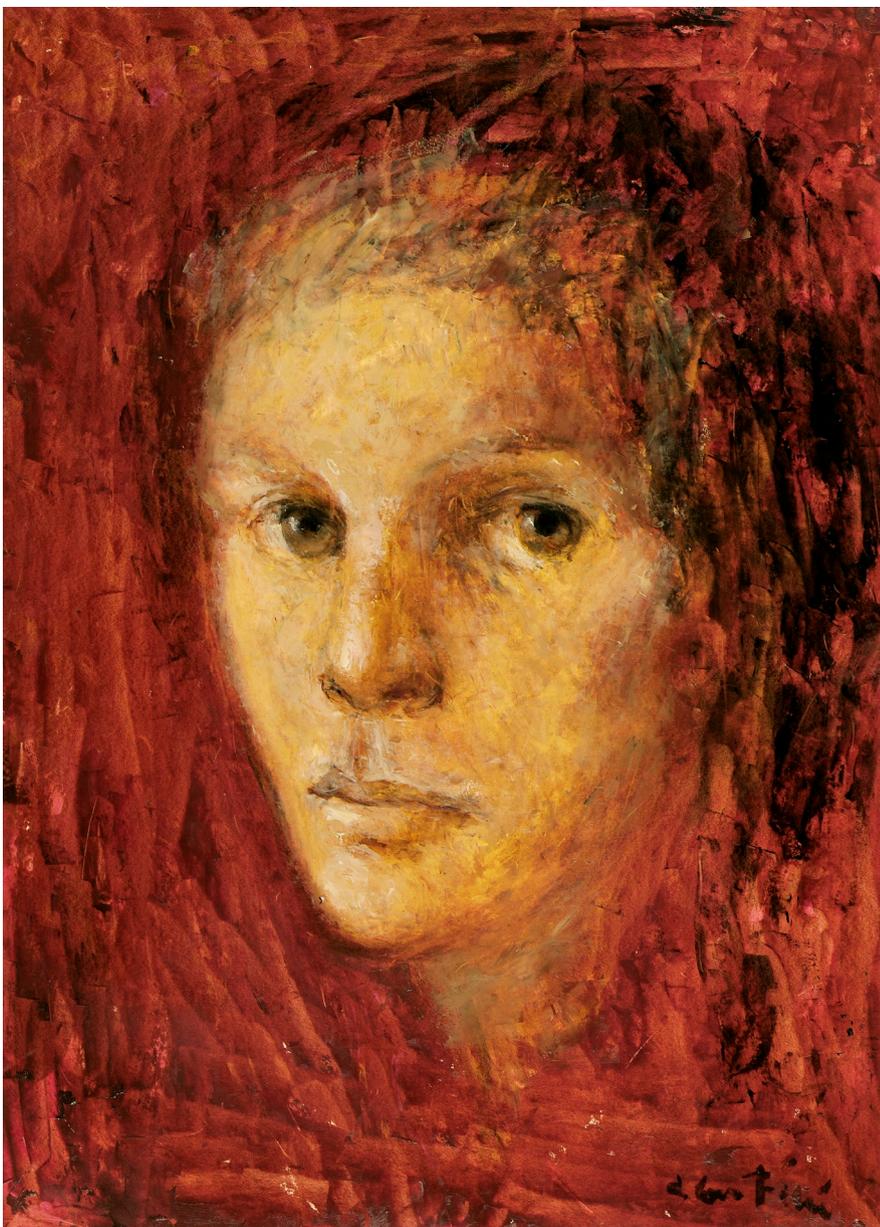
Tra i pochi commenti della critica dell'epoca, affilato e molto centrato quello di Gioseffi, che coglieva con efficacia le caratteristiche peculiari di quel momento della produzione della pittrice, ben documentata anche da tele come il coevo *Volto di donna*: «non è una delle sue cose più notevoli: ciò 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».

The daughter of an Argentine father and a Triestine mother, Leonor Fini spent her childhood and youth in Trieste and, after a few years spent in Milan close to such Novecento protagonists as Funi and Carrà, in 1933 she moved to Paris where she joined the Surrealist group, conquering a wide public success over the years, which is still far from over, and at the same time animating Parisian social life,

Sent through the 'La Bussola' gallery in Turin to the 1953 National Exhibition of Contemporary Italian Painting, *The Face* proposed by the painter was purchased, at a considerable discount on the starting price, for the University's collections after having met a very high level of approval from the public, who, according to data collected by the University's Statistics Institute and published in the Doxa Bulletin, had judged the work to be by far the most pleasing in the exhibition, despite the fact that it certainly could not be counted among her most successful works.

Among the few comments by critics of the time, Gioseffi's was sharp and very focused, effectively grasping the particular characteristics of that moment in the painter's production, also well documented by canvases such as the coeval *Women's Face* 'it is not one of her most remarkable works: what is always hers is that likeliness to a ghost, an apparition, an ectoplasm that is materialising, typical of much of her painting, and the unmistakable expression of the eyes, turbid, ambiguous and sweet. Eyes that seem to look at us from the beyond'.

43 LEONOR FINI Buenos Aires, 1908 – Parigi, 1996



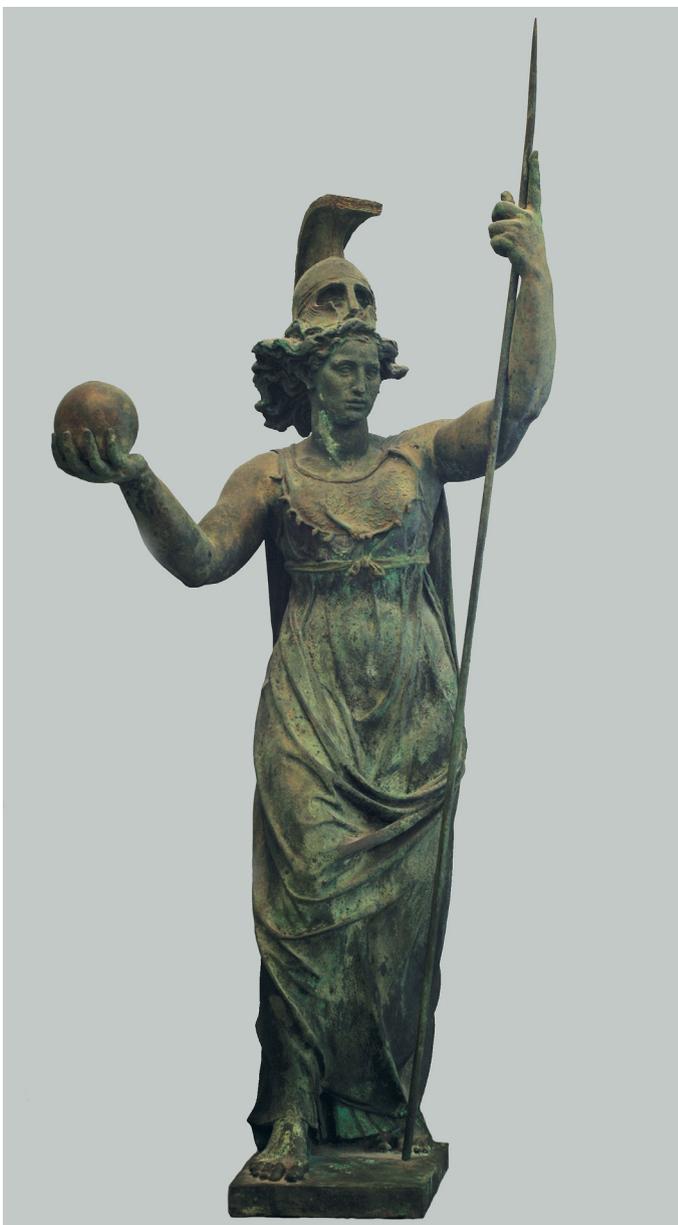
Viso (Face)

firmato in basso a destra (*signed lower right*)
olio su tavola (*oil on panel*), 70x45 cm.

Il bronzo di Attilio Selva è approdato nelle collezioni dell'Università nel gennaio del 1963, grazie a una donazione dell'Associazione dei laureati dell'ateneo triestino (ALUT). La solenne cerimonia di donazione era stata l'epilogo di un iter durato ben 13 anni, e che aveva coinvolto l'associazione e i diversi rettori nel frattempo succedutisi. Il desiderio dell'ALUT era quello di vedere la statua dello scultore triestino, che nella sua versione definitiva era alta poco più di tre metri e pronta nella sua redazione in gesso - oggi conservata presso il Civico Museo Revoltella - fin dal 1950 collocata al sommo della scalinata d'accesso della sede centrale dell'Ateneo, vale a dire più o meno nel posto che pochissimi anni più tardi verrà occupato dalla *Minerva* di Marcello Mascherini, che verrà preferita all'opera del più blasonato rivale in virtù di un linguaggio sensibile alle novità del clima internazionale, mentre la scultura di Selva, per quanto inappuntabile sul piano della modellazione, non sembrava in alcun modo tener conto di un gusto ormai lontano dal naturalismo celebrativo che aveva caratterizzato le numerose opere monumentali realizzate a Trieste da Selva durante il ventennio fascista. Si trattava di un'ulteriore testimonianza della volontà da parte dell'associazione dei laureati di 'marcare' gli spazi universitari già dimostrata negli anni precedenti; fallito il proposito principale, i soci ripiegheranno sul dono di un bozzetto alto un terzo dell'opera definitiva, fatto fondere in bronzo per l'occasione.

Attilio Selva's bronze came into the University's collections in January 1963, thanks to a donation from the Trieste University Graduates' Association (ALUT). The solemn donation ceremony was the culmination of a 13-year process that had involved the association and the various rectors in office during that time. ALUT's wish was to see the Trieste sculptor's statue, which in its final version was just over three metres high and ready-made in plaster - now kept at the Civico Museo Revoltella - placed at the top of the entrance staircase of the University's main building in 1950, i.e. more or less in the place that a few years later would be occupied by Marcello Mascherini's *Minerva*, which was to be preferred to the work of its more noble rival by virtue of a language sensitive to the novelties of the international climate, while Selva's sculpture, although impeccable in terms of modelling, in no way seemed to take into account a taste that was by then far removed from the celebratory naturalism that had characterised the numerous monumental works Selva had created in Trieste during the twenty-year Fascist period. This was further evidence of the graduates' association's desire to 'mark' the university spaces already demonstrated in previous years; having failed in the main purpose, the members fell back on the gift of a sketch one third the height of the final work, cast in bronze for the occasion.

44 **ATTILIO SELVA** Trieste, 1888 – Roma, 1970



Dea Roma (*Goddess Rome*)

firmato e datato in basso
(*signed and dated below*)
Bronzo (*Bronze*), 92x47x37 cm.

Il dipinto inaugura la serie dei sedici ritratti di rettori dell'Università di Trieste, sei dei quali realizzati dallo stesso Sambo. Il professor Alberto Asquini, già direttore dell'Istituto di Studi Commerciali "Fondazione Revoltella", ricoprì per primo la carica di Rettore della neo istituita Regia Università in qualità di preside della facoltà di Economia, nucleo originario dell'Ateneo giuliano, rimanendo in carica dal 23 settembre 1924 al 31 ottobre 1926.

L'ufficialità della commissione, affidata al già maturo e ben conosciuto artista triestino, viene enfatizzata dalla semplicità di mezzi espressivi e dalle soluzioni compositive adottate, vestito in abiti borghesi, Asquini viene isolato al centro dell'opera senza alcun elemento che possa suggerire la sua carica.

Dal punto di vista stilistico il dipinto si colloca nella fase in cui l'artista si accosta tardivamente alle tendenze messe in campo dal gruppo Novecento, soprattutto per quanto riguarda la plastica definizione volumetrica delle figure.

Già in occasione della sua esposizione alla Galleria Trieste nel 1937 l'opera si impose all'attenzione del pubblico per «la bellezza del tono che caratterizza il pallore [...] 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.

The painting inaugurates the series of sixteen portraits of Rectors of the University of Trieste, six of which were painted by Sambo himself. Professor Alberto Asquini, former director of the 'Revoltella Foundation' Institute of Business Studies, was the first to hold the position of Rector of the newly established *Regia Università* as Dean of the Faculty of Economics, the original nucleus of the University of Trieste, remaining in office from 23rd September 1924 to 31th October 1926.

The official nature of the commission, entrusted to the already mature and well-known artist from Trieste, is emphasised by the simplicity of expressive means and the compositional solutions adopted. Dressed in bourgeois clothes, Asquini is isolated in the centre of the work without any element that might suggest his office.

From a stylistic point of view, the painting is placed in the phase in which the artist belatedly approached the trends set by the Novecento group, especially with regard to the plastic volumetric definition of the figures.

Already on the occasion of its exhibition at the Galleria Trieste in 1937, the work caught the public's attention for 'the beauty of the tone that characterises the pallor [...] equal to that of the incisive interpretation of the restless face of thought', thus configuring itself as the perfect example of the interpenetration between the real datum and psychological introspection that characterises Sambo's entire portrait production.

45 **EDGARDO SAMBO** Trieste, 1882-1966



Ritratto del Rettore Alberto Asquini
(*Portrait of Rector Alberto Asquini*)

firmato in basso a destra
(*signed lower right*)

olio su tavola (*oil on panel*), 70x50 cm.

Di famiglia goriziana, Giulio Morpurgo aveva conseguito la laurea in chimica e farmacia all'Università di Graz ricoprendo in seguito importanti incarichi. Direttore dell'Istituto di Studi Commerciali "Fondazione Revoltella" già nel 1914, cercò di riattivarlo nell'immediato dopoguerra venendo in seguito nominato dal 1926 al 1930 preside della facoltà di Economia, carica che fino al 1938 coincide con quella di Rettore.

Secondo della serie dei ritratti dei rettori, il dipinto segna per Sambo un vero e proprio tuffo stilistico nel passato, che lo vede rinunciare a ogni apertura novecentista per rifugiarsi in soluzioni tipiche del realismo tardo-ottocentesco. Il taglio della figura, la sua posizione di tre quarti e il realismo quasi fotografico che la connota possono infatti essere interpretati come un omaggio dell'autore al suo primo maestro Giovanni Zangrando, ma possono anche derivare da precise indicazioni del committente.

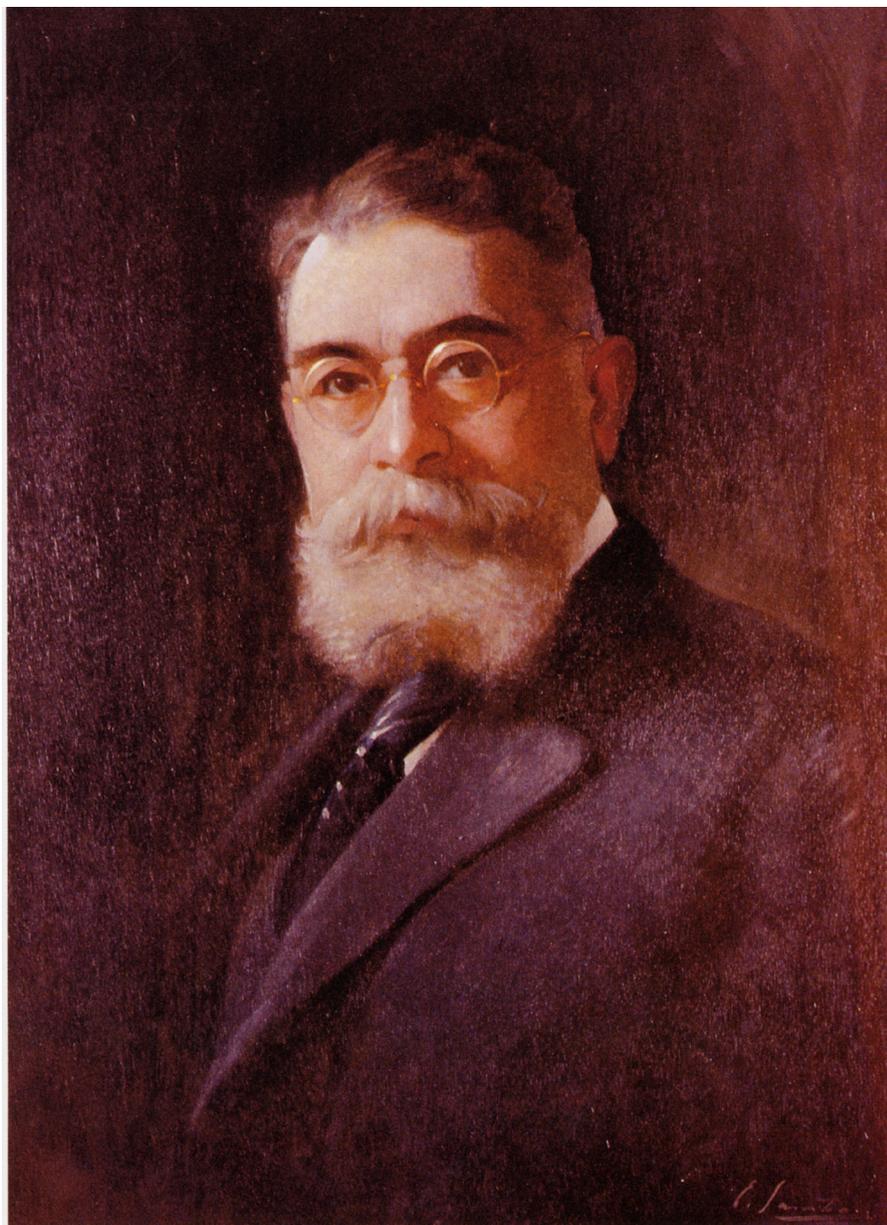
Anche in questo caso Sambo omette qualsiasi elemento capace di suggerire la caratura del personaggio, puntando invece ad enfatizzare la qualità di studioso dell'effiggiato, evocata dalla severità che proviene dalla folta e curata barba bianca, dagli occhiali rotondi da intellettuale e dal cipiglio che corruga naturalisticamente la fronte. Giocato interamente su tonalità ribassate, alleggerite dalle accensioni luministiche del viso, il dipinto è stilisticamente un unicum nella galleria della ritrattistica, tesa piuttosto verso personali interpretazioni delle premesse di Novecento.

From a Gorizian family, Giulio Morpurgo graduated in chemistry and pharmacy from the University of Graz and later held important positions. Director of the 'Revoltella Foundation' Institute of Business Studies as early as 1914, he tried to reactivate it in the immediate post-war period and was later appointed Dean of the Faculty of Economics from 1926 to 1930, a position that coincided with that of Rector until 1938.

The second in the series of portraits of rectors, the painting marks a true stylistic plunge into the past for Sambo, which sees him renounce any Novecento openness to take refuge in solutions typical of late 19th century realism. The cut of the figure, its three-quarter pose and the almost photographic realism that characterises it may in fact be interpreted as a tribute by the author to his first master Giovanni Zangrando, but may also derive from precise instructions from the client.

In this case too, Sambo omits any element that might suggest the character's calibre, focusing instead on emphasising the portrait's scholarly quality, evoked by the severity that comes from the thick, well-trimmed white beard, the round intellectual's glasses and the frown that wrinkles the forehead in a naturalistic manner.

Entirely played out in low tones, lightened by the luminous lighting of the face, the painting is stylistically unique in the gallery of portraiture, which tends more towards personal interpretations of the Novecento premise.



Ritratto del Rettore Giulio Morpurgo
(Portrait of Rector Giulio Morpurgo)

firmato in basso a destra
(signed lower right)

olio su tavola (oil on panel), 70x50 cm.

Nato a Visignano d'Istria nel 1902, Udina sarà docente di Diritto Internazionale prima all'Università di Bari e in seguito a quella del capoluogo giuliano, dove divenne preside della Facoltà di Economia e di conseguenza Rettore il primo dicembre 1930. Sin dal 1935 egli aveva attivato un serrato confronto con il ministro Bottai al fine di espandere l'offerta dell'Ateneo triestino, e grazie all'apertura della facoltà di Giurisprudenza e Scienze Politiche, Udina diverrà, effettivamente, il primo Rettore dell'università triestina quando questo ruolo sarà distinto da quello di preside di Economia. Ricoprì quindi la nuova carica dal 28 ottobre 1938 fino allo stesso giorno dell'anno seguente, quando l'Ateneo venne commissariato proprio a causa del fiero attivismo di Udina, sostituito da Giannino Ferrari dalle Spade, più organico ai voleri del partito fascista. L'impegno profuso per la crescita dell'Ateneo porterà Sambo a enfatizzare l'importanza della carica raffigurando il rettore con la toga e il manto di ermellino.

Realizzato attorno al 1937 ed esposto come i due precedenti alla grande antologica del pittore allestita al Palazzo Costanzi di Trieste, il dipinto si può stilisticamente collocare a metà strada fra il ritratto di Alberto Asquini e quello di Giulio Morpurgo: il plastico modellato ottocentesco viene infatti mitigato da una sincerità di visione che richiama moduli novecentisti nella semplicità dei mezzi e delle tonalità adottate, tra cui spicca la freschezza della posa ostentatamente frontale.

Born in Višnjan d'Istria in 1902, Udina was a lecturer in International Law first at the University of Bari and later in the giulian capital, where he became Dean of the Faculty of Economics and consequently Rector on 1 December 1930. As early as 1935 he had initiated a close dialogue with Minister Bottai with the aim of expanding the offerings of the University of Trieste, and thanks to the opening of the Faculty of Law and Political Science, Udina would effectively become the first Rector of the University of Trieste when this role was distinguished from that of Dean of Economics. He thus held the new position from 28 October 1938 until the same day the following year, when the university was placed under commissioner status precisely because of Udina's fierce activism, he was replaced by Giannino Ferrari dalle Spade, who was more in line with the wishes of the fascist party. His commitment to the Athenaeum's growth led Sambo to emphasise the importance of the office by depicting the rector wearing a toga and ermine cloak.

Painted around 1937 and exhibited like the two previous ones at the painter's large anthological exhibition held at Palazzo Costanzi in Trieste, the painting can be stylistically placed halfway between the portraits of Alberto Asquini and Giulio Morpurgo: The plastic 19th-century modelling is in fact mitigated by a sincerity of vision that recalls 20th-century modules in the simplicity of the means and tones adopted, among which the freshness of the ostentatiously frontal pose stands out.

47 **EDGARDO SAMBO** Trieste, 1882-1966



Ritratto del Rettore Manlio Udina
(Portrait of Rector Manlio Udina)

firmato in basso a destra
(signed lower right)

olio su tavola (oil on panel), 70x50 cm.

Docente presso l'Università di Padova, di cui in seguito diventerà anche Rettore, Giannino Ferrari dalle Spade viene nominato commissario, l'unico nella storia dell'Università di Trieste, il 29 ottobre 1939 in sostituzione di Manlio Udina. Ricoprirà il ruolo di Rettore fino al 28 ottobre 1942.

Rispetto agli altri ritratti da lui eseguiti, Sambo dimostra una maggiore disinvolture cromatica e compositiva, grazie alla spirale creata dal posizionamento di tre quarti del busto cui si contrappone il volto girato verso l'osservatore. La precisione quasi fotografica che caratterizzava i volti di Asquini o Morpurgo cede in questo caso il passo a un'osservazione acuta e dettagliata del volto evitando di soffermarsi troppo sui singoli dettagli per concentrarsi maggiormente sull'adeguato dosaggio dei punti luminosi, ampiamente distribuiti tanto sullo sfondo che sulla figura. Aspetti questi ultimi che trovano riscontro anche nella scelta di tornare a ritrarre il nuovo Rettore in abiti borghesi, evitando l'ufficialità della toga.

Il pittore triestino cerca qui di fondere la disincantata resa del reale suggerita dalla poetica del gruppo Novecento con le sperimentazioni 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 con un parziale recupero di soluzioni postimpressioniste, evidenziato dal voluto non finito in cui sono lasciate le dita della mano in primo piano.

Professor at the University of Padua, of which he would later also become Rector, Giannino Ferrari dalle Spade was appointed commissioner, the only one in the history of the University of Trieste, on 28th October 1939 to replace Manlio Udina. He would hold the position of Rector until 28th October 1942.

Compared to the other portraits he painted, Sambo demonstrates a greater chromatic and compositional ease, thanks to the spiral created by the three-quarter positioning of the bust, contrasted by the face turned towards the observer. The almost photographic precision that characterised Asquini's or Morpurgo's faces gives way here to an acute and detailed observation of the face, avoiding dwelling too much on individual details in order to concentrate more on the appropriate dosage of luminous points, widely distributed both in the background and on the figure. These latter aspects are also reflected in the decision to return to portraying the new Rector in plain clothes avoiding the officiality of the toga.

The Trieste painter here attempts to merge the disenchanting rendering of reality suggested by the poetics of the Novecento group with the luminist experiments already attempted at the beginning of his career. The painting thus stands in an interlocutory phase of the artist's career, intent on tempering the more modern solutions with a partial recovery of post-Impressionist solutions, highlighted by the deliberate unfinished state in which the fingers of the hand are left in the foreground.



Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade (*Portrait of Rector Giannino Ferrari dalle Spade*)

firmato in basso a destra
(*signed lower right*)

olio su tavola (*oil on panel*), 70x50 cm.

Titolare della cattedra di Storia del Diritto Italiano, Mario Enrico Viora, di origine alessandrina, verrà nominato Rettore nell'ottobre del 1942, rimanendo in carica fino alla fine dello stesso mese di due anni dopo. Si devono a lui l'istituzione della Facoltà di Lettere e l'orgogliosa opposizione al governo della Repubblica Sociale, cui si affiancheranno l'avvio 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.

Il Rettore è raffigurato da Sambo riprendendo molti degli elementi messi a punto nel ritratto di Giannino Ferrari dalle Spade, a partire dall'impostazione con il busto girato di tre quarti, solo che in questo caso l'effigiato non guarda sicuro verso lo spettatore, ma tiene lo sguardo fisso davanti a sé, come se stesse inseguendo un pensiero che lo assorbe totalmente. Vengono così esaltate in primo piano le qualità umane dell'effigiato, uomo di profonda moralità e cultura, 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.

La consueta parsimonia cromatica si associa qui all'adozione di tonalità ribassate, evidentemente adottate allo scopo di enfatizzare la caratura morale del personaggio, il delicato scarto di tonalità fra la figura e lo sfondo presente in quell'opera viene in questo caso abbandonato a favore di una sostanziale monocromia.

Holder of the Chair of History of Italian Law, Mario Enrico Viora, originally from Alessandria, was appointed Rector in October 1942, remaining in office until the end of the same month two years later. To him we owe the establishment of the proud opposition to the government of the Social Republic, along with the initiation of the practices for the construction of a Consortium for the erected Student House and the creation of a School for the teaching of foreign languages.

The Rector is portrayed by Sambo, taking up many of the elements developed in Giannino Ferrari dalle Spade's portrait, starting from the setting with the bust rotated of three-quarters, only that in this case the effigy does not look confidently towards the spectator, but keeps his gaze fixed in front of him, as if he were pursuing a thought that absorbs him totally. The human qualities of the effigy are thus brought to the fore, a man of profound morality and culture, fully aware of the duties associated with his position and determined to carry them out following the rectitude well symbolised by the plastered pose and motionless face, incapable of betraying any emotion. The usual chromatic parsimony is here associated with the adoption of lowered tones, evidently adopted with the aim of emphasising the character's moral character, the subtle difference in tone between the figure and the background present in that work is here abandoned in favour of a substantial monochrome.



Ritratto del Rettore Mario Enrico Viora
(Portrait of Rector Mario Enrico Viora)

firmato in basso a destra
(signed lower right)

olio su tavola (oil on panel), 70x50 cm.

Nato a Nuoro nel 1902, 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, aveva deciso di riprendere l'attività dell'ateneo sospesa dal 2 maggio a seguito dell'occupazione jugoslava della città. A favore della nomina si era espresso anche il Governo Militare Alleato che aveva attribuito a Satta il titolo di prorettore, mantenuto dal 29 luglio 1945 al 31 ottobre del 1946 quando verrà sostituito da Angelo Cammarata.

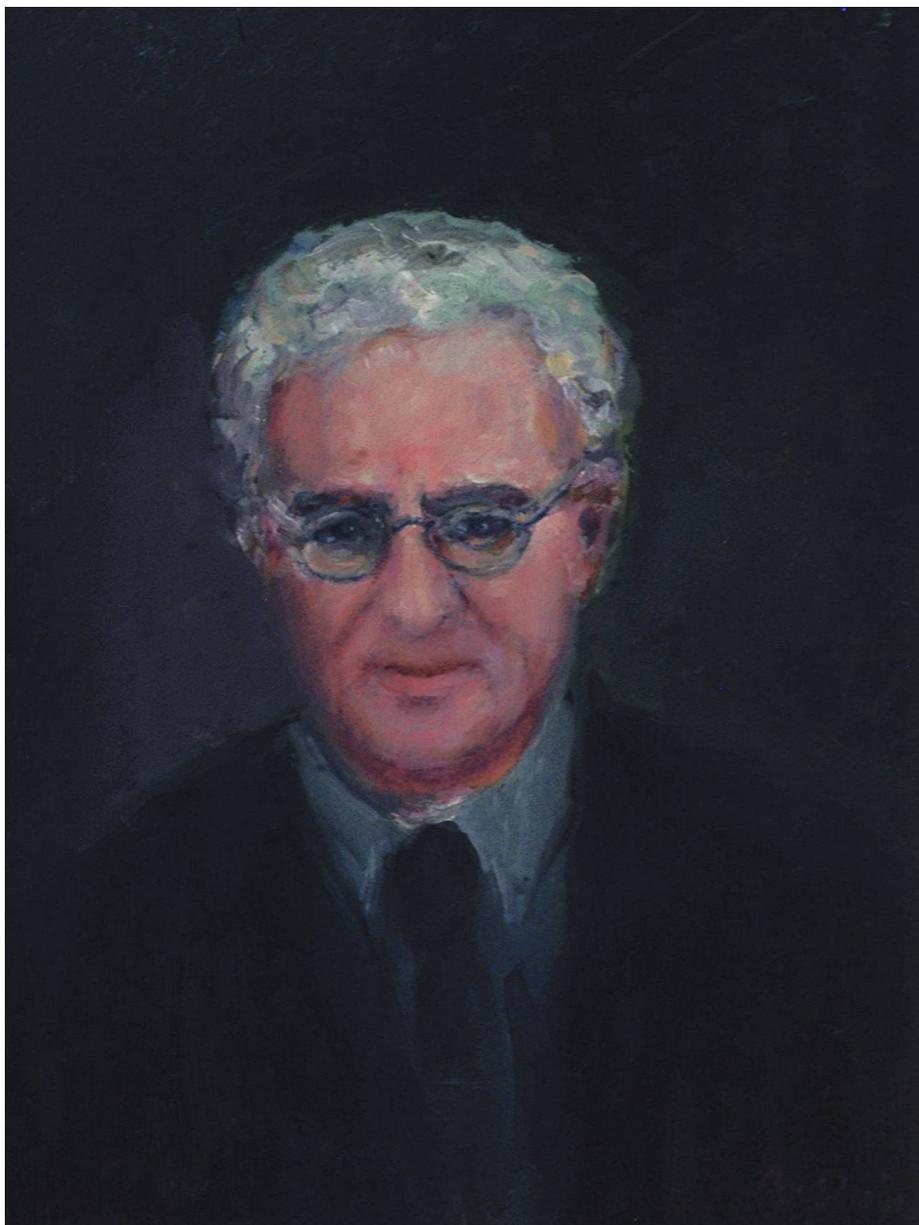
Questa particolare circostanza farà sì che il ritratto non sarà eseguito come di consueto da Edgardo Sambo, ma verrà donato all'ateneo soltanto nel 2003 grazie a un'iniziativa dell'Associazione dei Sardi di Trieste: l'esecuzione era stata affidata ad Antonio Ruju, nuorese come il Rettore, in occasione del centenario della nascita dell'effigiato. Per ammissione dell'artista stesso, il ritratto era stato ricavato da un ritaglio di giornale, visto che il protagonista era morto nel 1975.

La compattezza della figura trova una conferma nella mancanza di ogni indizio di ufficialità a favore di una rappresentazione tutta 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.

Born in Nuoro in 1902, jurist Salvatore Satta was the first Rector of the University of Trieste after World War II. The title initially attributed to him was actually that of Commissioner, a position assigned to him by the assembly of professors and assistants who, in July 1945, had decided to resume the university's activities suspended since 2nd May following the Yugoslavian occupation of the city. The Allied Military Government was also in favour of the appointment and gave Satta the title of pro-rector, which he held from 29th July 1945 to 31st October 1946 when he was replaced by Angelo Cammarata.

This particular circumstance meant that the portrait was not executed as usual by Edgardo Sambo, but was only donated to the university in 2003 thanks to an initiative of the Association of Sardinians in Trieste: the execution had been entrusted to Antonio Ruju, from Nuoro like the Rector, on the occasion of the centenary of the birth of the portrayed. By the artist's own admission, the portrait had been based on a newspaper clipping, as the protagonist had died in 1975.

The compactness of the figure is confirmed by the lack of any hint of officialdom in favour of a representation entirely focused on the human figure. Almost confused, in the dark tones of his suit, with the black of the backdrop, Satta is portrayed by Ruju in the role of a fine and reserved jurist, almost uncomfortable in front of the artist's enquiring gaze.



Ritratto del Rettore Salvatore Satta
(*Portrait of Rector Salvatore Satta*)

Firmato in basso a destra
(*signed lower right*)

olio su pannello telato (*oil on canvas*), 60x50 cm.

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. Nominato Rettore, ricoprì la carica fra il 1946 e il 1952 di fatto dedicando il proprio mandato alla difesa dell'indipendenza dell'Università, ribadendo con forza la sua posizione in tutti i suoi atti e nei simboli scelti per il nuovo sigillo dell'Ateneo, affidato a Tranquillo Marangoni, che, con la sua sintetica rappresentazione della Cattedrale di San Giusto e del Faro, il logo intendeva non solo omaggiare la città ma anche richiamare il ruolo di faro dell'italianità rivestito dall'Università stessa.

Come nel caso del ritratto di Manlio Udina, Sambo, evidentemente d'accordo con la committenza, decide di evidenziare il pugnace atteggiamento di Cammarata raffigurandolo in abiti accademici. La posizione rigidamente frontale e lo sguardo assorto e apparentemente sfuggente identificano un personaggio tanto combattivo quanto restio a celebrazioni, che sembra quasi infastidito di fronte all'occhio di un pittore che cerca invece di cogliere il suo lato umano con una pennellata ampia, costruttiva e poco attenta ai dettagli superflui. Il carattere introspettivo dell'opera è poi amplificato dai toni violacei del fondo monocromo, che si possono leggere come un riflesso della persistente influenza del clima novecentista sul *modus operandi* del pittore triestino.

Born in Catania, Angelo Cammarata was a professor of Philosophy of Law at the Universities of Messina and Macerata before joining the newly established Faculty of Law at the University of Trieste. Appointed Rector, he held the position between 1946 and 1952, in fact dedicating his mandate to defending the University's independence, forcefully reaffirming his position in all his actions and in the symbols chosen for the University's new seal, entrusted to Tranquillo Marangoni, whose concise depiction of the Cathedral of San Giusto and the Lighthouse logo was intended not only to pay homage to the city but also to recall the University's role as a beacon of Italianism.

As in the case of the portrait of Manlio Udina, Sambo, evidently in agreement with the commission, decided to emphasise Cammarata's pugnacious attitude by depicting him in academic dress. The rigidly frontal position and the absorbed and apparently shifty gaze identify a character as pugnacious as he is reluctant to celebrate, who seems almost annoyed in front of the eye of a painter who instead tries to capture his human side with a broad, constructive brushstroke that pays little attention to superfluous details. The introspective character of the work is then amplified by the violet tones of the monochrome background, which can be read as a reflection of the persistent influence of the Novecento climate on the Trieste painter's *modus operandi*.

51 **EDGARDO SAMBO** Trieste, 1882-1966



Ritratto del Rettore Angelo Cammarata
(Portrait of Rector Angelo Cammarata)

firmato in basso a destra
(signed lower right)

olio su tavola (oil on panel), 70x50 cm.

Rodolfo Ambrosino, di origine napoletana, arrivò a Trieste nel 1949 per ricoprire la cattedra di Diritto romano, il 28 giugno 1952 venne chiamato a ricoprire la carica di Rettore; riconfermato nel 1955, protrasse la propria reggenza fino al principio dell'estate del 1958, quando venne improvvisamente stroncato da un infarto. I suoi mandati furono scanditi da un piano decennale finalizzato allo sviluppo dell'Ateneo, che prese progressivamente la forma di una moderna cittadella universitaria, accompagnata da un consistente ampliamento dell'offerta formativa. Nel 1957 il Presidente della Repubblica assegnò ad Ambrosino la medaglia d'oro per i benemeriti della cultura e dell'arte in virtù dell'impegno speso a favore della trasformazione dell'università in un centro propulsore delle nuove tendenze artistiche, risultato ottenuto sia grazie all'allestimento nel 1953 della Mostra d'arte italiana contemporanea, sia attraverso l'acquisto della *Minerva* di Marcello Mascherini, ben presto diventata l'emblema dell'Ateneo.

Nel ritratto di Antonio Quaiatti, noto soprattutto per la sua attività di illustratore e decoratore, Ambrosino è presentato a mezzo busto in una posa rigida, attenta alla perfetta somiglianza fisiognomica ma poco significativa sul piano psicologico, concentrata com'è sull'enfatizzazione del ruolo dell'effigiato, ottenuta grazie al risalto dato al manto di ermellino e alla medaglia di Grande ufficiale al merito della Repubblica Italiana, conferitagli nel 1954, che pende dal collo.

Rodolfo Ambrosino, of Neapolitan origin, arrived in Trieste in 1949 to hold the chair of Roman Law, and on 28th June 1952 he was called to hold the position of Rector; reappointed in 1955, he continued as Rector until the beginning of the summer of 1958, when he was suddenly struck down by a heart attack. His terms of office were marked by a ten-year plan aimed at the development of the university, which progressively took the form of a modern university citadel, accompanied by a consistent expansion of the educational offer. In 1957, the President of the Republic awarded Ambrosino the gold medal for meritorious contributions to culture and art in virtue of his commitment to transforming the university into a driving force of new artistic trends, a result that was achieved both through the staging of the 1953 Exhibition of Contemporary Italian Art and through the purchase of Marcello Mascherini's *Minerva* which soon became the university's emblem.

In the portrait by Antonio Quaiatti, best known for his work as an illustrator and decorator, Ambrosino is presented half-length in a stiff pose, attentive to a perfect physical resemblance but of little psychological significance, concentrating as it does on emphasising the role of the sitter, achieved through the prominence given to his ermine cloak and the medal of Grand Officer of Merit of the Italian Republic, awarded to him in 1954, which hangs from the neck.



Ritratto del Rettore Rodolfo Ambrosino
(Portrait of Rector Rodolfo Ambrosino)

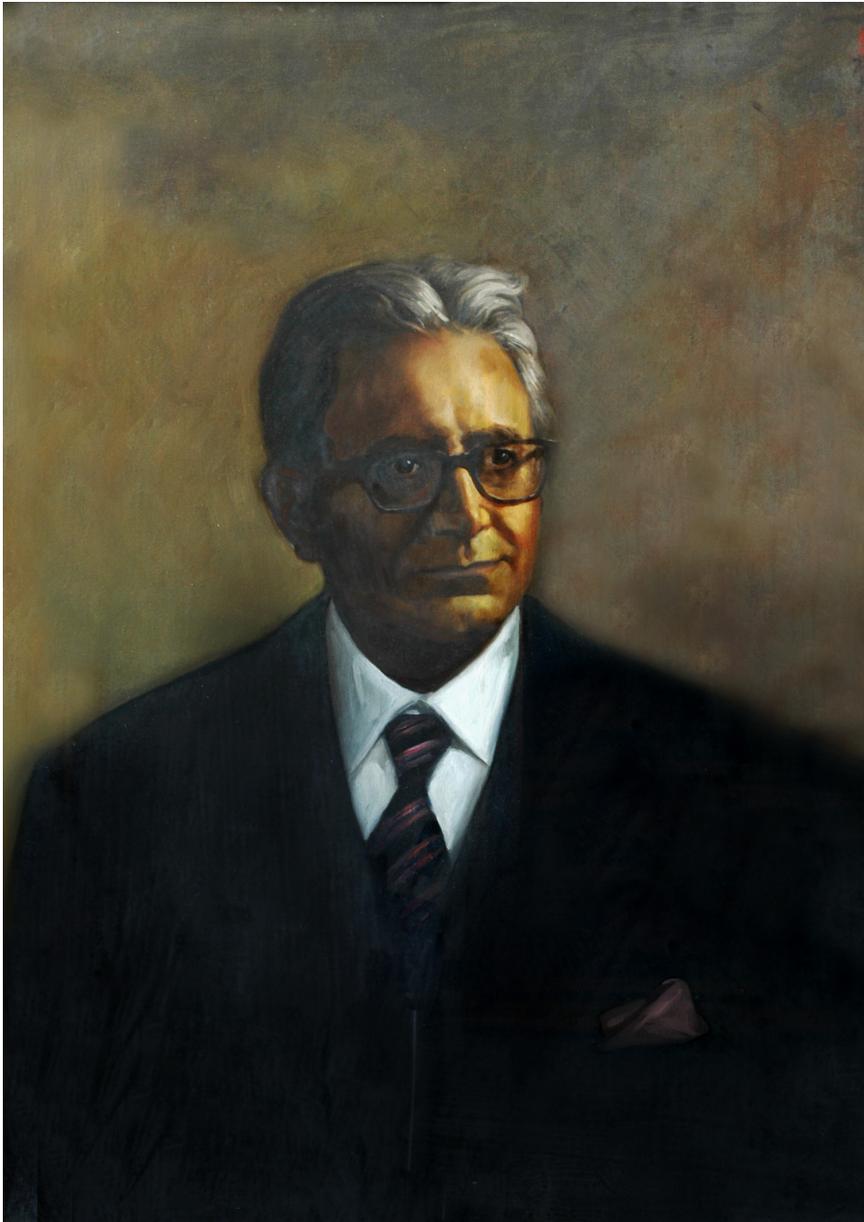
Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 70x50 cm.

Docente di diritto costituzionale e preside della facoltà di Economia da novembre del 1943 allo stesso mese del 1952, Agostino Origone sarà Rettore dal 1958 al 1972, attraversando i difficili anni della contestazione studentesca. Nel suo lunghissimo mandato raccoglierà la gravosa eredità lasciata da Rodolfo Ambrosino, proseguendo nella costruzione di nuove strutture e nell'opera di ampliamento dell'offerta formativa.

Il ritratto verrà eseguito nel 1991 da Zhou Zhiwei, nato a Shanghai ma attivo in Italia sin dal 1980, dove ha messo ulteriormente a punto la sua formazione pittorica; l'atmosfera di sospensione percepibile nei suoi lavori deve essere letta soprattutto come il frutto della piena consapevolezza della propria perizia tecnica. Dominato dal realismo della possente figura di Origone, il dipinto sembra far riferimento a canoni tipici della ritrattistica ufficiale dell'Ottocento: l'evidenza dei dati fisionomici è ottenuta con una definizione puntale e una pennellata morbida che addolcisce la composizione. Il fazzoletto nel taschino, la cravatta e gli occhiali dalla spessa montatura così come la scriminatura che disciplina i capelli argentati del Rettore assumono quasi il ruolo di indicatori caratteriali del personaggio, descrivendo un intellettuale pacato e incline alla mediazione, ma che non intende recedere da quel prestigio ideale che i suoi predecessori, Ambrosino *in primis*, avevano tenacemente cercato per il bene dell'ateneo giuliano.

Professor in Constitutional law and Dean of the Faculty of Economics from November 1943 to the same month of 1952, Agostino Origone was Rector from 1958 to 1972, going through the difficult years of student protests. During his very long tenure, he would pick up the burdensome legacy left by Rodolfo Ambrosino, continuing the construction of new facilities and the expansion of the educational offer.

The portrait was executed in 1991 by Zhou Zhiwei, who was born in Shanghai but has been active in Italy since 1980, where he further fine-tuned his pictorial training; the atmosphere of suspension perceptible in his works must be read above all as the fruit of the full awareness of his technical expertise. Dominated by the realism of the mighty figure of Origone, the painting seems to refer to canons typical of official 19th century portraiture: the highlighting of physiognomic data is achieved with a sharp definition and a soft brushstroke that softens the composition. The handkerchief in the breast pocket, the tie and thickly-rimmed spectacles as well as the parting that disciplines the Rector's silver hair almost take on the role of character indicators, describing a calm intellectual inclined to mediation, but who does not intend to withdraw from that ideal prestige that his predecessors, Ambrosino *in primis*, had tenaciously sought for the good of the Giulian university.



Ritratto del Rettore Agostino Origone
(Portrait of Rector Agostino Origone)

Firmato e datato sul verso
(signed and dated on the back)
oil on panel, 80x60 cm.

Giurista triestino di fama internazionale, Giampaolo de Ferra venne eletto Rettore nel 1972 e, riconfermato per due trienni consecutivi, rimase in carica fino al 1981. Il suo mandato vide nel 1977 la nascita dell'Università autonoma di Udine, nonostante de Ferra avesse proposto, con grande lungimiranza, un disegno di legge volto alla nascita di un campus su base regionale.

Realizzato nel 1997, molti anni dopo la conclusione del suo mandato, l'effigie di Giampaolo de Ferra è certo il più singolare fra i ritratti dei rettori triestini: aliena da ogni segno che possa 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. La figura del Rettore è definita dall'espressivo realismo del volto, solcato da rughe profonde che forse alludono alle difficoltà incontrate dal Rettore durante il suo mandato, la precisa definizione dei tratti fisionomici contrasta però con la voluta indeterminatezza in cui è lasciato il busto. Con la sua raffinata tecnica, Franco Chersicola concepisce infatti il ritratto come un banco di prova della vena surrealista che svilupperà appieno negli anni successivi: accostando due modalità ben distinte di stesura, l'artista crea infatti un effetto spiazzante nell'osservatore, affascinato dallo stile sciolto e informale adottato per un'opera destinata a immortalare un personaggio di spicco del panorama culturale cittadino.

An internationally renowned jurist from Trieste, Giampaolo de Ferra was elected Rector in 1972 and was reappointed for two consecutive three-year terms, remaining in office until 1981. His term of office saw the birth of the autonomous University of Udine in 1977, despite the fact that de Ferra had proposed, with great foresight, a bill aimed at establishing a campus on a regional basis.

Realised in 1997, many years after the end of his mandate, Giampaolo de Ferra's effigy is certainly the most singular among the portraits of Trieste's rectors: free of any sign that might suggest the role of the personage, the work is striking for the profound articulation of the pictorial surface, the result of an executive fluency that is unusual for this type of representation. The figure of the Rector is defined by the expressive realism of the face, furrowed by deep wrinkles that perhaps allude to the difficulties encountered by the Rector during his term of office, the precise definition of the physiognomic features contrasts with the deliberate vagueness in which the bust is left. With his refined technique, Franco Chersicola in fact conceived the portrait as a test-bed for the surrealist vein that he would fully develop in the following years: by juxtaposing two distinct ways of drawing, the artist creates a disorienting effect on the observer, who is fascinated by the loose informal style adopted for a work destined to immortalise a leading figure on the city's cultural scene.



Ritratto del Rettore Giampaolo de Ferra
(Portrait of Rector Giampaolo de Ferra)

Firmato e datato in basso a destra
(signed and dated lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Docente di anatomia umana normale di origini ferraresi, Paolo Fusaroli (1933-2016) venne eletto Rettore nel 1981 e successivamente riconfermato per due mandati consecutivi, fino al 1990, per diventare poi Presidente dell'autorità portuale.

Spetta a lui l'avvio nel 2006 della collaborazione dell'Università di Trieste con la pittrice Erica De Rosa, udinese di origine ma da tempo residente a Venezia, che sarà autrice di tutti i ritratti dei rettori successivi. Stagliato su uno sfondo uniformemente scuro, Fusaroli è rappresentato a busto intero, il corpo leggermente girato verso sinistra e il penetrante sguardo diretto frontalmente verso l'osservatore. Uno sguardo sottolineato dal regolare disegno dell'arco sopraccigliare e dalle guance scavate a colpi di pennello, strumento che l'autrice utilizza senza l'intenzione di nascondere il percorso. 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. La prevalente oscurità in cui è tenuto il dipinto viene infatti bilanciata dal candore abbagliante e quasi inatteso della camicia e del manto di pelliccia, entrambi pronti ad amplificare le macchie di luce distribuite sul volto per definirne compiutamente l'incarnato.

A professor of normal human anatomy originally from Ferrara, Paolo Fusaroli (1933-2016) was elected Rector in 1981 and subsequently reappointed for two consecutive terms, until 1990, before becoming President of the Port Authority.

It was he who in 2006 initiated the collaboration of the University of Trieste with the painter Erica De Rosa, originally from Udine but for some time resident in Venice, who was to be the author of all the portraits of the subsequent rectors. Silhouetted against a uniformly dark background, Fusaroli is represented as a full-length bust, his body slightly turned to the left and his penetrating gaze directed frontally towards the observer. A gaze emphasised by the regular design of the eyebrow arch and the cheeks hollowed out with a brushstroke, a tool the artist uses with no intention of hiding her path. Two different honours soften the austerity of the cumbersome ermine mantle, outlined with rapid but accurate brushstrokes that, through cautious chiaroscuro transitions, soften the robustness of the figure. The immobility of the figure and its plasticity are softened precisely by the attention the painter pays to the chromatic aspect. The prevailing darkness in which the painting is held is in fact balanced by the dazzling and almost unexpected whiteness of the shirt and fur cloak, both of which amplify the patches of light distributed over the face to fully define its complexion.



Ritratto del Rettore Paolo Fusaroli
(Portrait of Rector Paolo Fusaroli)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Docente di Economia dei trasporti e preside della facoltà di Economia dal dicembre 1984, nel giugno 1990 Giacomo Borruso (1939-2021) fu eletto Rettore, carica che gli venne riconfermata per i due trienni successivi. Durante il suo mandato si adoperò attivamente per la riorganizzazione dei corsi di studio e il contestuale sviluppo delle strutture universitarie, con l'attivazione dei poli di Gorizia e Pordenone e il recupero di strutture urbane dismesse come i padiglioni dell'ex Ospedale psichiatrico messi a disposizione dalla Provincia.

Stagliato su di un fondo monocromo schiarito lungo i bordi della figura, il profilo di Borruso, realizzato nel 2008, è definito da pennellate puntuali la cui precisione è rafforzata dalla luminosità propagata dal bianco della veste. Appoggiato con la mano destra a un ripiano scuro, con un velato richiamo alla ritrattistica veneta del Cinquecento, l'effigiato è rappresentato con il corpo leggermente girato verso destra e lo sguardo rivolto all'osservatore. Nonostante la stola di ermellino ogni ufficialità pare eliminata grazie all'enfasi con cui la pittrice si sofferma sull'azzurro degli occhi e il sorriso appena accennato. Usando un colore ricco e sensibile alle sfumature chiaroscurali, Erica De Rosa sottolinea la serenità del protagonista attraverso la centralità assegnata al volto, alludendo alla laboriosità dello studioso e, parallelamente, dell'uomo attento alle questioni pratiche, con un esito di rara efficacia pittorica.

Professor of Transport Economics and Dean of the Faculty of Economics since December 1984, in June 1990 Giacomo Borruso (1939-2021) was elected Rector, a position that was reconfirmed for the following two three-year terms. During his tenure, he actively worked for the reorganisation of courses of study and the simultaneous development of university facilities, with the activation of the Gorizia and Pordenone poles and the recovery of disused urban structures such as the pavilions of the former Psychiatric Hospital made available by the Province.

Outlined against a monochrome background lightened along the edges of the figure, Borruso's profile, painted in 2008, is defined by precise brushstrokes whose precision is reinforced by the luminosity propagated by the white of the robe. Leaning with his right hand against a dark shelf, in a veiled reference to 16th century Venetian portraiture, the effigy is depicted with his body turned slightly to the right and his gaze turned towards the observer. In spite of the ermine stole, all officialdom seems to be eliminated thanks to the painter's emphasis on the blue of the eyes and the barely noticeable smile. Using a rich colour sensitive to chiaroscuro nuances, Erica De Rosa emphasises the serenity of the protagonist through the centrality assigned to the face, alluding to the industriousness of the scholar and, at the same time, of the man attentive to practical matters, with a result of rare pictorial effectiveness.



Ritratto del Rettore Giacomo Borruso
(Portrait of Rector Giacomo Borruso)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Nato a Pola e docente di Elettronica presso la Facoltà di Ingegneria dal 1976 al 2006, Lucio Delcaro rivestirà la carica di Rettore dell'Università degli studi di Trieste per due mandati, dal 1997 al 2003.

Secondo della serie di ritratti di rettori eseguiti da Erica De Rosa, il dipinto verrà completato nel giugno del 2008, pochi mesi prima dell'effigie di Giacomo Borruso. Come il ritratto del predecessore appena citato, l'opera in esame è caratterizzata dalla spiccata attenzione alla ritrattistica veneta e lombarda di epoca rinascimentale, cui si rivolge sia per il taglio compositivo, sia per quanto riguarda gli accordi cromatici. Puntando sulla compattezza e sulla solidità costruttiva garantite dal sapiente uso del colore, l'artista ottiene una puntuale verosimiglianza fisica alternando tocchi minuti di pennello a pennellate di maggiore ampiezza.

Chiuso nella cappa nera bordata di ermellino e fregiato del pesante collare dorato adagiato sul petto, Delcaro si volge verso destra concentrando lo sguardo lontano, fuori dai limiti della tela e senza incrociare lo sguardo dell'osservatore, quasi a voler sottolineare il distacco richiesto dalla carica da lui rivestita. L'impegno richiesto dal ruolo sembra così consegnare il volto del Rettore a un'espressione di corrucciata severità, enfatizzata dalle rughe d'espressione che solcano il volto ancora giovane e che tuttavia donano alla tavola una grande efficacia comunicativa.

Born in Pula and Professor of Electronics at the Faculty of Engineering from 1976 to 2006, Lucio Delcaro held the position of Rector of the University of Trieste for two terms, from 1997 to 2003.

The second in the series of portraits of rectors by Erica De Rosa, the painting was completed in June 2008, a few months before the portrait of Giacomo Borruso. Like the portrait of its predecessor just mentioned, the work under examination is characterised by a strong focus on Venetian and Lombard portraiture of the Renaissance period, to which it refers both in terms of compositional cut and chromatic harmony. Relying on the compactness and constructive solidity ensured by the skilful use of colour, the artist achieves a precise physical verisimilitude by alternating minute touches of the brush with brushstrokes of greater breadth.

Enclosed in his black cape trimmed with ermine and adorned with the heavy golden collar resting on his chest, Delcaro turns to the right, concentrating his gaze far away, outside the limits of the canvas and without meeting the observer's gaze, as if to emphasise the detachment required by the office he holds. The commitment required by the role thus seems to consign the Rector's face to an expression of frowning severity, emphasised by the fine lines that furrow the still young face and yet give the panel a great communicative effectiveness.

57 ERICA DE ROSA Udine, 1968



Ritratto del Rettore Lucio Delcaro
(Portrait of Rector Lucio Delcaro)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Primo laureato in Biochimica dell'ateneo giuliano, il monfalconese Domenico Romeo vanta un nutrito curriculum di ricercatore in prestigiosi istituti internazionali. Rientrato a Trieste nel 1970, riprende la sua attività di ricerca e insegnamento all'Istituto di chimica Biologica prima di ripartire per nuovi incarichi. Nel 2003 viene nominato Rettore dell'Ateneo di Trieste, incarico mantenuto per un solo mandato fino al 2006.

L'attività di studio e ricerca di Romeo è l'aspetto che maggiormente viene esaltato nel dipinto di Erica De Rosa, dove spicca la sobria eleganza del personaggio, raffigurato con il busto leggermente girato verso destra mentre con la mano sinistra sostiene un volume dalla copertina arancione con un segnalibro ben in vista; una scelta cromatica che risalta vivacemente sulla giacca blu scuro del protagonista. È il primo tra i rettori ritratti dalla De Rosa a non portare la toga bordata d'ermellino, una scelta funzionale alla volontà, evidentemente condivisa con l'effigiato, di enfatizzare la sfera personale del protagonista a discapito del ruolo rivestito, senza per questo rinunciare a una verosimiglianza che tende a superare i limiti dell'esteriorità. Un'ulteriore discriminazione 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.

The first graduate in Biochemistry from the University of Trieste, Domenico Romeo from Monfalcone boasts an extensive Curriculum as a researcher in prestigious international institutes. Returning to Trieste in 1970, he resumed his research and teaching activities at the Institute of Biological Chemistry before leaving for new assignments. In 2003 he was appointed Rector of the University of Trieste, a post he held for a single term until 2006.

Romeo's study and research activity is the aspect that is most emphasised in Erica De Rosa's painting, where the sober elegance of the character stands out. He is depicted with his torso turned slightly to the right while with his left hand he holds a volume with an orange cover and a bookmark clearly in view; a choice of colour that stands out vividly against the protagonist's dark blue jacket. He is the first of the rectors portrayed by De Rosa not to wear a toga trimmed with ermine, a choice functional to the desire, evidently shared with the portrayer, to emphasise the personal sphere of the protagonist to the detriment of the role he holds, without renouncing a verisimilitude that tends to go beyond the limits of exteriority. A further distinction between the painting in question and the other portraits made by De Rosa comes from the choice of replacing the dark background with a lighter and more variegated blue hue, capable of matching the tones of the protagonist's dress.



Ritratto del Rettore Domenico Romeo
(Portrait of Rector Domenico Romeo)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Nato a Brescia nel 1961, Francesco Peroni diventa nel 2000 professore ordinario di Procedura penale. Preside della Facoltà di giurisprudenza dal 2003 al 2006, in quello stesso anno viene eletto Rettore, all'epoca il più giovane in Italia, incarico confermato per un secondo mandato che concluderà nel 2013. Tra le numerose attività intraprese spicca l'impegno per la valorizzazione del patrimonio artistico dell'Ateneo, cominciato con il recupero della memoria storiografica della mostra di pittura contemporanea del 1953 e conclusosi con l'allestimento della Pinacoteca del rettorato e la pubblicazione del catalogo delle opere d'arte di pertinenza universitaria.

Appoggiato con entrambe le mani a una mensola, aspetto che rimanda ancora una volta alla ritrattistica veneta del Cinquecento, l'effigiato è rappresentato in abiti borghesi, con un'elegante giacca dai toni tortora e il corpo appena girato verso sinistra, lo sguardo assorto rivolto all'osservatore. Come per il predecessore Romeo, Erica De Rosa sottolinea la serenità del protagonista attraverso la centralità assegnata al volto, calmo e rilassato ma al tempo stesso consapevole dell'importanza della propria missione.

Spicca, tra i pochi dettagli riprodotti, la cravatta con il primo sigillo dell'Ateneo, quello realizzato nel 1924 che comprendeva il profilo trecentesco di Trieste come «città turrita», che lo stesso Peroni aveva voluto ripristinare nel contesto di quella revisione dell'immagine dell'istituzione universitaria che aveva voluto efficacemente intraprendere.

Born in Brescia in 1961, Francesco Peroni became full professor of Criminal Procedure in 2000. Dean of the Faculty of Law from 2003 to 2006, in that same year he was elected Rector, at the time the youngest in Italy, a post he confirmed for a second term and completed in 2013. Among the many activities undertaken, the commitment to the enhancement of the University's artistic heritage stands out; it began with the recovery of the historiographical memory of the 1953 exhibition of contemporary painting and ended with the setting up of the Rector's Gallery and the publication of the catalogue of works of art pertaining to the university.

Leaning on a shelf with both hands, an aspect that once again refers to 16th-century Venetian portraiture, the effigy is depicted in plain clothes, wearing an elegant dove-grey jacket with his body slightly turned to the left and his gaze absorbedly turned towards the observer. As with Rotated of three-quarters predecessor Romeo, Erica De Rosa emphasises the serenity of the protagonist through the centrality assigned to his face, calm and relaxed but at the same time aware of the importance of his mission.

Prominent among the few details reproduced is the tie with the University's first seal, the one made in 1924 which included the fourteenth-century profile of Trieste as a «turreted city», which Peroni himself had wanted to restore in the context of the revision of the university institution's image that he had effectively undertaken.



Ritratto del Rettore Francesco Peroni
(Portrait of Rector Francesco Peroni)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

Laureatosi a Trieste nel 1980, dopo diversi incarichi in prestigiosi istituti di ricerca in Italia e all'estero, Maurizio Fermeglia diventa nel 2002 professore ordinario di Ingegneria chimica. Direttore del Dipartimento di ingegneria industriale dal 2010 al 2012, l'anno successivo viene eletto Rettore con un mandato di sei anni che concluderà nel 2019.

Il suo ritratto è l'ultimo in ordine di tempo tra quelli realizzati da Erica De Rosa, visto che l'attuale Rettore, Roberto Di Lenarda, concluderà il suo mandato nel 2025. A differenza delle opere realizzate in precedenza dalla pittrice udinese, il dipinto è tutto giocato sui toni del blu e dell'azzurro, appena variati dal bianco luminosissimo della camicia e dalla struttura in legno naturale cui il Rettore si appoggia, che sembra richiamare i banconi degli emicicli delle aule universitarie: un espediente che serve anche ad allargare il fuoco della composizione e dare slancio alla longilinea figura dell'effigiato. Come i due predecessori, Fermeglia è rappresentato in abiti borghesi, con una giacca elegante ma con il nodo della cravatta, e la cravatta stessa, leggermente fuori asse, a voler rimarcare l'informalità della posa, come se fossimo di fronte a un'istantanea fotografica. Il corpo è appena girato verso sinistra, mentre lo sguardo si rivolge direttamente allo spettatore, con un atteggiamento che sembra indicare una concreta predisposizione all'ascolto.

A 1980 graduate from Trieste, after various positions in prestigious research institutes in Italy and abroad, Maurizio Fermeglia became a full professor of Chemical Engineering in 2002. Director of the Department of Industrial Engineering from 2010 to 2012, the following year he was elected Rector for a six-year term that will end in 2019.

His portrait is the last to be completed by Erica De Rosa, as the current Rector, Roberto Di Lenarda, will finish his term in 2025. Unlike the previous works by the Udine-based painter, the painting is all in shades of blue and light blue, slightly variegated by the bright white of the shirt and the natural wooden structure on which the Rector leans, which seems to recall the counters of the semicircles of university lecture halls: an expedient that also serves to widen the focus of the composition and give impetus to the slender figure of the effigy. Like his two predecessors, Fermeglia is portrayed in plain clothes, wearing an elegant jacket but with the knot of the tie, and the tie itself, slightly off-axis, as if to emphasise the informality of the pose, as if in front of a photographic snapshot. The body is turned slightly to the left, while the gaze is directed straight at the spectator, with an attitude that seems to indicate a concrete predisposition towards listening.



Ritratto del Rettore Maurizio Fermeglia
(Portrait of Rector Maurizio Fermeglia)

Firmato in basso a destra
(signed lower right)
olio su tavola (oil on panel), 80x60 cm.

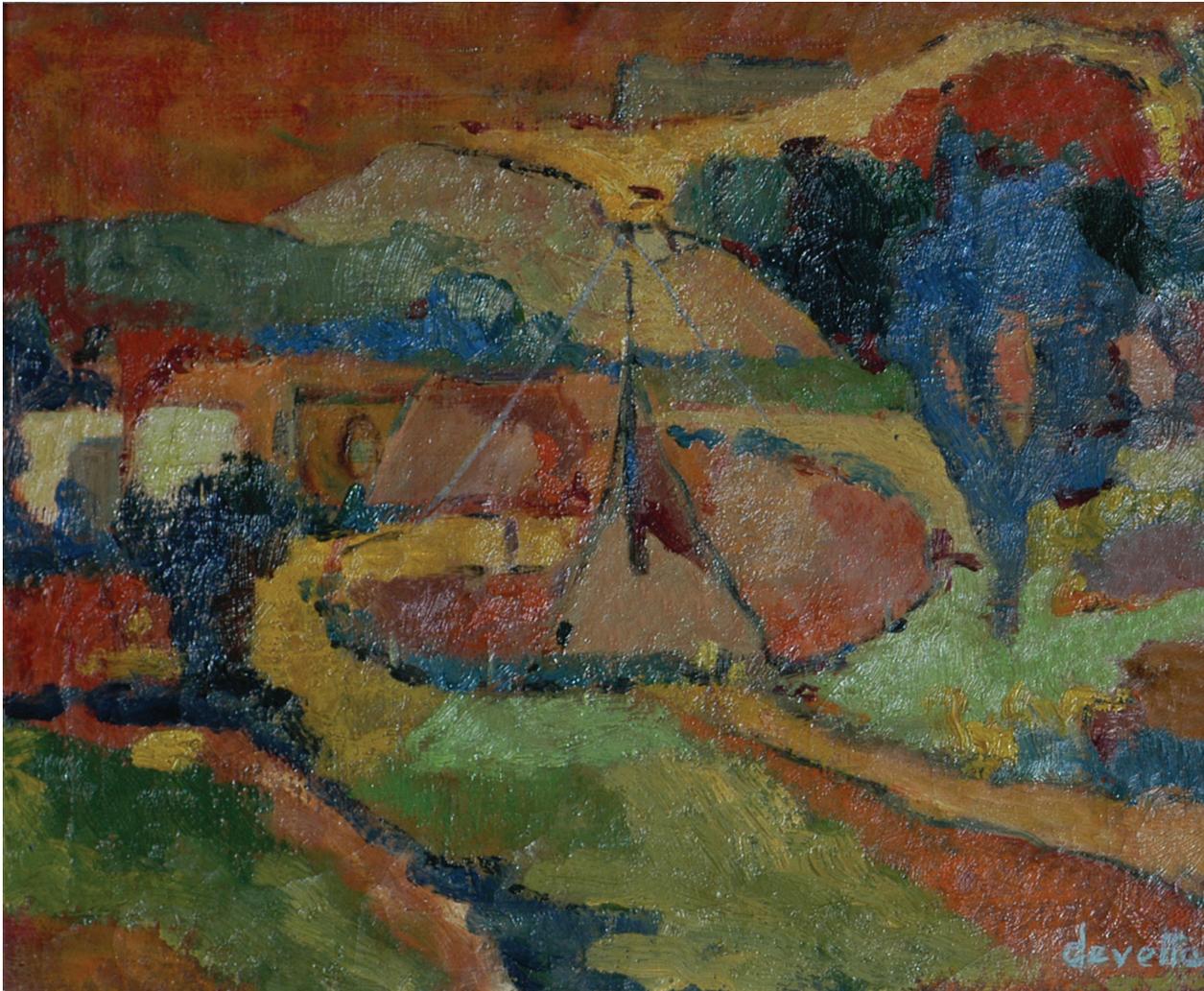
Non è noto in quale circostanza l'opera sia entrata a far parte delle collezioni dell'Università degli Studi di Trieste. Il 30 gennaio 1973 si trovava presso l'Istituto di Fisica Teorica per essere poi trasferita presso il Rettorato.

Per quanto non datata, la tela può essere avvicinata alle opere degli esordi della carriera del pittore triestino, agli inizi degli anni quaranta, quando da poco aveva cominciato a esporre alle mostre triestine del Sindacato di belle arti, e quando, nel 1944, aveva allestito la sua prima mostra personale, recensita assai favorevolmente da Silvio Benco. In quegli anni il tema prediletto della sua produzione era il paesaggio. Al centro della composizione campeggia il vistoso tendone del circo cui si accostano notazioni cromatiche di forte valore espressivo, come gli alberi blu, il cielo rosso e gli abbozzi di animali gialli, che denunciano una lontana ascendenza *fauve*. Un dipinto intitolato *Circo*, che però non può con certezza essere identificato con quello in esame, era stato presentato a una collettiva allestita nel 1945 alla Galleria del Corso a Trieste. In quell'occasione Umbro Apollonio aveva sottolineato le capacità coloristiche dell'artista che restituivano, a suo dire «un senso atmosferico di primavera» e di cromie che si depositano «come polvere che vela le cose»: quella stessa felicità luminosa che si intravede nel *Circo*, che si caratterizza anche per la corposità della superficie pittorica.

It is not known under what circumstances the work became part of the collections of the University of Trieste. On 30th January 1973 it was located at the Institute of Theoretical Physics and was later transferred to the Rector's Office.

Although undated, the canvas can be compared to the works from the beginning of the Trieste painter's career, in the early 1940s, when he had just begun to exhibit at the Triestine exhibitions of the Fine Arts Syndicate, and when he held his first solo exhibition in 1944, which was very favourably reviewed by Silvio Benco. In those years, the favourite theme of his production was landscape. At the centre of the composition is the gaudy circus tent, which is juxtaposed with chromatic notations of strong expressive value, such as the blue trees, the red sky and the sketches of yellow animals, which denote a distant Fauve ancestry. A painting entitled *Circo*, which, however, cannot with certainty be identified with the one under consideration, had been presented at a group show held in 1945 at the Galleria del Corso in Trieste. On that occasion, Umbro Apollonio had emphasized the artist's coloristic abilities that returned, in his words, 'an atmospheric sense of springtime' and of colours that settle 'like dust that veils things' - that same luminous happiness that can be glimpsed in *Circo*, which is also characterized by the full-bodieness of the paint surface.

61 EDOARDO DEVETTA Trieste, 1912-1993



Il circo (*Circus*)

Firmato in basso a destra

(*Signed at lower right*)

olio su tela (*oil on canvas*), 43x50 cm.

La grande tavola firmata da Bruno Chersicla è uno dei lasciti artistici della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, da poco chiusa dopo la morte dei suoi fondatori. L'opera riproduce i profili di alcuni dei più celebri edifici storici di Pavia, città d'origine di Carlo Callerio. Probabilmente era stato proprio lo studioso, al suo arrivo a Trieste nei primi anni sessanta, a commissionare al giovane artista locale un'opera così impegnativa, preceduta anche da un elaborato disegno preparatorio che riproduceva, questa volta in una fantasiosa assonometria, gli stessi edifici ripresi poi frontalmente nella tavola. Si tratta di un'opera piuttosto anomala nel percorso di Chersicla, anche in quegli anni d'esordio, visto che la sua prima mostra personale era stata allestita nella città natale nel luglio 1962 ed era composta da opere improntate a un rigoroso informale non figurativo di matrice materica.

Nella scelta dell'artista triestino, evidentemente d'accordo con il suo committente, s'intendeva probabilmente evocare le grandi tele con tassonomie cittadine proposte come decorazioni navali lungo gli anni cinquanta e sessanta da uno dei suoi professori all'istituto d'arte, Dino Predonzani, impreziosendole però con impasti colorati di forte spessore che in qualche modo anticipano la sua successiva vocazione per la scultura. Del resto, Chersicla sin dai suoi esordi era solito immortalare i luoghi da lui visitati con personalissime immagini xilografiche in formato cartolina, che altro non erano che personalissime e assai sintetiche letture di luoghi.

The large table signed by Bruno Chersicla is one of the artistic legacies of the Carlo and Dirce Callerio Foundation, recently closed after the death of its founders. The work reproduces the profiles of some of the most famous historical buildings in Pavia, the city of origin of Carlo Callerio. It was probably the scholar himself, upon his arrival in Trieste in the early 1960s, who commissioned such a demanding work from the young local artist, preceded also by an elaborate preparatory drawing that reproduced, this time in an imaginative axonometry, the same buildings later reproduced frontally in the panel. This is a rather anomalous work in Chersicla's career, even in those early years, given that his first solo exhibition was held in his hometown in July 1962 and consisted of works marked by a rigorous non-figurative informal matrix.

The Trieste artist's choice, evidently in agreement with his patron, was probably intended to evoke the large canvases with city taxonomies proposed as naval decorations during the 1950s and 1960s by one of his professors at the Art Institute, Dino Predonzani, embellishing them, however, with thick coloured mixtures that in some ways anticipated his later vocation for sculpture. Moreover, since his early days, Chersicla used to immortalise the places he visited with very personal postcard-sized woodcut images, which were nothing more than very personal and very concise readings of places.

62 **BRUNO CHERSICLA** Trieste, 1937 – Besana in Brianza, 2013



Veduta di Pavia (*View of Pavia*)

Firmato e datato 63 in basso a destra
(*Signed and dated 63 lower right*)

Tecnica mista su tavola (*Mixed media on panel*), 205x94 cm.

Giunta all'Ateneo dopo la morte dell'artista, l'opera appartiene alla prima fase della breve vita artistica di Miela Reina che giunge fino al 1966 e nella quale prevalgono aspetti relativi a una narrativa apparentemente *naïf*, inserita in quella che Gillo Dorfles definiva «un'insolita e autonoma organizzazione spaziale», con risultati molto vicini al linguaggio pittorico, prossimo al grado zero, dell'allora embrionale graffitismo di strada nordamericano, ancora sconosciuto in Europa. In realtà la pittrice triestina struttura l'elaborazione del proprio immaginario cromatico e grafico partendo dalla lezione di James Ensor e dalla grafica e dalla pittura degli artisti della *Die Brücke* e della *Wiener Secession*, come dimostrano la data e la firma in alto a destra, e in misura minore da Paul Klee. Tuttavia, la rielaborazione di queste fonti visive avviene in maniera del tutto originale, per essere poi associata a simboli - forbici, cuori-bretzel, buste postali e frecce - che ricorrono con insistenza nei suoi dipinti, tanto da poter essere considerati veri e propri motivi guida dell'artista triestina, motivi ben presenti anche nell'opera conservata al Rettorato.

Nella seconda fase della sua carriera, a partire dal 1967, in quel complesso tessuto linguistico confluiranno ulteriori suggestioni derivate dalla Pop Art, dal linguaggio dei fumetti e da riferimenti al Dadaismo che daranno vita a una sorta di teatrino permanente ove personaggi fantastici raccontano liberamente le proprie poesie visive.

Arrived at the Athenaeum after the artist's death, the work belongs to the first phase of Miela Reina's short artistic life, which lasted until 1966 and in which aspects related to an apparently naïve narrativity prevailed, inserted in what Gillo Dorfles called 'an unusual and autonomous spatial organization,' with results very close to the pictorial language, close to degree zero, of the then embryonic North American street graffiti art, still unknown in Europe. In fact, the Trieste painter structures the elaboration of her chromatic and graphic imagery from the lesson of James Ensor and from the graphics and painting of the artists of *Die Brücke* and the *Wiener Secession*, as evidenced by the date and signature in the upper right-hand corner, and to a lesser extent from Paul Klee. However, the reworking of these visual sources takes place in a wholly original way, only to be associated with symbols - scissors, hearts-bretzels, postal envelopes and arrows - that recur insistently in her paintings, so much so that they can be considered true guiding motifs of the Trieste artist, motifs that are also well present in the work preserved at the Rectorate.

In the second phase of his career, beginning in 1967, further suggestions derived from Pop Art, the language of comic strips and references to Dadaism would flow into that complex linguistic fabric, giving rise to a kind of permanent theater where fantastical characters freely narrate their own visual poems.



Senza titolo (*Untitled*)

firmato e datato sul verso in alto a destra
(*signed and dated on the verso in the upper right corner*)
tempera su carta (*tempera on paper*), 68x97 cm.

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 all'estero 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 futuristica della macchina.

Nel presentare la mostra del futurismo italiano ospitata nel padiglione russo alla Biennale veneziana del 1936, dove il dipinto era esposto, Filippo Tommaso Marinetti aveva annunciato «aeropitture impressionistiche documentarie, aeropitture trasfigurate astratte, aeropitture cosmiche, paesaggi inventati e spiritualizzati, immagini letterarie espresse plasticamente e arte sacra futurista».

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.

The circumstances under which the painting came into the University's collections are not known; it was certainly a particularly significant work in Ambrosi's artistic career, as eloquently demonstrated by his appearances at the Venetian Biennales and exhibitions abroad, documented by the tags on the verso of the panel. Since 1923 the artist had been one of the first to join the nascent Aeropittura movement: *Aerovita*, consistently bordered by a sheet metal frame, appears in this sense to be a typical product of the first phase of his activity, which sees the futuristic exaltation of the machine in the foreground.

In presenting the exhibition of Italian Futurism hosted in the Russian pavilion at the 1936 Venice Biennale, where the painting was exhibited, Filippo Tommaso Marinetti had announced 'documentary impressionistic aeropictures, abstract transfigured aeropictures, cosmic aeropictures, invented and spiritualized landscapes, literary images expressed plastically and futurist sacred art.'

The envelope reserved for the author kept at the Photo Library of the Historical Archives of the Venice Biennale preserves an image that bears on the back the autographed inscription 'A.G. Ambrosi, *Aerovita*' and shows another redaction of the painting, with variations in the arrangement of the figures and a wider opening to the landscape, seen from above and with the presence of numerous fighter planes in the background.

64 **AUGUSTO GAURO AMBROSI** Roma, 1901 – Verona, 1945



Aerovita

firmato e datato in basso a sinistra
(signed and dated lower left)
olio su tavola (oil on panel), 102.7x80.4 cm.

L'opera, giunta nell'attuale collocazione in epoca imprecisata, era stata presentata con successo alla XII Biennale d'Arte Triveneta di Padova del 1957.

Formatosi come decoratore, secondo una tradizione consolidata nella natia Treppo Carnico, De Cillia inizia a esporre i suoi lavori allo scadere degli anni trenta in piccole mostre collettive allestite in Friuli e in Veneto: si trattava per lo più di paesaggi e di descrizioni di ambienti di lavoro, che resteranno le tematiche dominanti di tutta la sua produzione. Nel dopoguerra inizia a farsi conoscere accostandosi al movimento neorealista; risalgono al 1954 la sua prima personale allestita a Milano e l'apertura della sua Galleria del Girasole a Udine, destinata a diventare uno dei punti di riferimento per gli artisti regionali e no. Alla fine del decennio scoprirà il paesaggio carsico e il mondo delle cave di Aurisina, diventando ben presto per la critica nazionale il "Pittore del Carso". L'opera in esame si innesta su quel filone e il profilo scarno delle colline, dove l'unico silente indizio d'una presenza umana è la chiesetta sulla sinistra, contraddistinta dalla nota di rosso acceso dei tetti, sembra contrapporsi al blu profondo delle anse delle foci del Timavo.

Diceva di lui Renato Guttuso: «tu sei andato sempre avanti, [...] proprio perché non ti sei staccato da ciò che è tuo. E le tue ricerche di materia non mi pare siano il frutto di un qualche esteriore aggiornamento, ma un modo, un mezzo per essere più aderente al paesaggio e alle cose che ti stanno a cuore».

The work, which arrived in its current location at an unspecified time, was successfully presented at the 12th Triveneta Art Biennale in Padua in 1957.

Trained as a decorator, according to a consolidated tradition in his native Treppo Carnico, De Cillia began exhibiting his works at the end of the 1930s in small group exhibitions held in Friuli and Veneto: these were mostly landscapes and descriptions of working environments, which would remain the dominant themes of his entire production. In the post-war period, he began to make a name for himself by approaching the neo-realist movement; his first solo exhibition in Milan and the opening of his Galleria del Girasole in Udine, destined to become one of the points of reference for artists from the region and beyond, dates back to 1954. At the end of the decade, he discovered the Karst landscape and the world of the Aurisina quarries, soon becoming the 'Painter of the Karst' for national critics. The work under examination is grafted onto that vein and the bare profile of the hills, where the only silent hint of a human presence is the small church on the left, marked by the bright red note of the roofs, seems to contrast with the deep blue of the loops of the mouth of the Timavo.

Renato Guttuso said of him: 'you have always gone forward, [...] precisely because you have not detached yourself from what is yours. And your research into matter does not seem to me to be the fruit of some external updating, but a way, a means to be more adherent to the landscape and the things that are close to your heart'.

65 ENRICO DE CILLIA Treppo Carnico, 1910 – Udine, 1993



Carso e Timavo (*Carso and Timavo*)

firmato in basso a destra

(*signed lower right*)

tempera su tavola (*tempera on panel*), 70.4x104 cm.

Ai suoi esordi nell'attività artistica, all'inizio degli anni Settanta, Olivia Siauss aveva 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. Proprio nelle incisioni degli anni settanta e ottanta il dato naturale veniva tradotto in una scrittura evidente e cristallina, nei lavori realizzati in apertura del nuovo millennio la precisione di quella grafia si è progressivamente rarefatta, sostituita da espressive suggestioni segniche e da una stesura dove la componente cromatica ha assunto una valenza sempre più dominante.

Grande albero è stato donato all'Ateneo dall'autrice nel 2021 e testimonia efficacemente il suo personalissimo approccio alla rappresentazione della natura, che si muove intorno a complessi diagrammi che, come in questo caso, alludono alla musicalità visiva del quotidiano senza però mai perdere i riferimenti all'Espressionismo astratto di Afro Basaldella, da sempre tra i motori principali dell'ispirazione della pittrice. Il calore delle scritture cromatiche tipiche della produzione degli anni cinquanta del maestro friulano continuano ad animare nella pittrice triestina la ricerca di uno spazio pittorico originale, dove il contenuto visivo delle sue tele esorbita dallo stimolo visivo di riferimento, in questo caso l'albero, la cui struttura ideale rimane comunque visibile, per costruire una sintassi autonoma e personale.

At the beginning of her artistic career in the early 1970s, Olivia Siauss had attended painting and figure painting courses held by Nino Perizi at the Civico Museo Revoltella in Trieste since 1972, and then approached printmaking thanks to Mariano Kravos. It was precisely in the engravings of the 1970s and 1980s that the natural data was translated into a clear and crystalline script. In the works produced at the beginning of the new millennium, the precision of that handwriting gradually became rarefied, replaced by expressive sign suggestions and a drafting where the chromatic component became increasingly dominant.

Large tree was donated to the Athenaeum by the artist in 2021 and effectively bears witness to her highly personal approach to the representation of nature, which moves around complex diagrams that, as in this case, allude to the visual musicality of everyday life without, however, ever losing the references to Afro Basaldella's Abstract Expressionism, which has always been one of the main drivers of the painter's inspiration. The warmth of the chromatic writings typical of the Friulian master's production of the 1950s continue to animate the Trieste painter's search for an original pictorial space, where the visual content of her canvases escapes from the visual stimulus of reference, in this case the tree, whose ideal structure remains visible, in order to construct an autonomous and personal syntax.



Grande albero (*Large tree*)

Firmato in basso a destra e datato 2000

(*Signed lower right and dated 2000*)

Acrilico su tela (*Acrylic on canvas*), 80x100 cm.

Non ci sono notizie sulla provenienza del dipinto, frutto probabilmente di qualche donazione estemporanea come del resto altre opere conservate in Ateneo.

Sergio Altieri è considerato uno dei maestri della pittura friulana del Novecento; pittore della generazione di mezzo, nato e cresciuto a Capriva del Friuli e formatosi da autodidatta alla fine degli anni quaranta, dopo un primo periodo caratterizzato da un espressionismo ruvido, ma ricco di tensione lirica, a partire dal 1951 si apre all'esperienza realista contrassegnata, come quella di molti suoi colleghi friulani, da Zigaina ad Anzil, da modi narrativi che si avvicinano a una sorta di epica popolare, una strada che Altieri seguirà con spontanea freschezza fino al '57. Nei decenni successivi la sua pittura diventa via via più allusiva senza mai abbandonare la figurazione, soprattutto quella delle persone, che risultano essere una presenza dominante e palpitante anche nella sua produzione più recente.

L'opera in esame mostra un ingenuo abbraccio tra una bambina vestita di bianco che ne abbraccia un'altra, appena più grande ma vestita di nero e dal volto pallido, quasi un'evocazione ectoplasmatica. Un tema ripreso più volte nel corso della sua carriera, che denuncia anche una sua personale tensione, mai risolta e sempre in bilico tra una pittura pienamente narrativa e un approccio 'lirico' alla figurazione.

There is no information on the provenance of the painting, which was probably the result of some extemporary donation, as were other works kept in the Athenaeum.

Sergio Altieri is considered one of the masters of 20th century Friulan painting; a painter of the middle generation, born and raised in Capriva del Friuli and self-taught at the end of the 1940s, after an initial period characterised by a rough but lyrically tense expressionism, from 1951 onwards he opened up to the realist experience marked, like many of his Friulian colleagues from Zigaina to Anzil, by narrative modes that come close to a kind of popular epic, a path that Altieri will follow with naivety until 1957. In the following decades, his painting gradually became more and more allusive without ever abandoning figuration, especially that of people, who turn out to be a dominant and palpitating presence even in his most recent production.

The work under examination shows a naive embrace between a little girl dressed in white embracing another, slightly older but dressed in black and with a pale face, almost an ectoplasmic evocation. A theme repeated several times throughout his career, which also reveals his personal tension, never resolved and always poised between a fully narrative painting and a 'lyrical' approach to figuration.

67 **SERGIO ALTIERI** Capriva del Friuli, 1930



Frammento (*Fragment*)

Firmato e datato 1959 sul verso
(*Signed and dated 1959 on verso*)

Tecnica mista su tavola (*Mixed technique on panel*), 58x33 cm.

Donata dall'autrice all'Ateneo nel 2014, l'opera rappresenta una significativa evoluzione nel percorso artistico di Franca Batich, che nella serie degli 'astratti' messa in cantiere all'inizio del nuovo millennio limita sempre più i riferimenti al mondo sensibile per lasciare spazio a personalissime interpretazioni della realtà, tutte strutturate intorno a soluzioni strettamente legate alla propria tecnica pittorica. Così, come in questo caso, spesso la parte inferiore del dipinto è tagliata orizzontalmente da una o più fasce di colore scuro, talvolta applicate con il procedimento del collage, mentre la parte superiore, campita a tinte più chiare e dai toni sempre caldi, è attraversata da poche e sottili linee spezzettate, quasi sempre oblique, linee che organizzano lo spazio e danno ritmo alla composizione. Il risultato è quasi sempre conforme alle suggestioni evocate dai titoli, come in questo *Luce e ombra* ma anche nei più facilmente comprensibili *Imbrunire* (2001), *Orizzonte grigio* (2001), *Riflesso indaco* (2002) e *Uscirà il sole* (2002), tutti legati a realtà fenomeniche di immediata leggibilità.

Donated by the artist to the Athenaeum in 2014, this work represents a significant evolution in the artistic career of Franca Batich, who in the series of 'abstracts' she started at the beginning of the new millennium increasingly limits her references to the sensitive world to leave room for highly personal interpretations of reality, all structured around solutions closely linked to her painting technique. Thus, as in this case, the lower part of the painting is often cut horizontally by one or more bands of dark colour, sometimes applied with the collage process, while the upper part, filled with lighter colours and always warm tones, is crossed by a few thin, broken lines, almost always oblique, lines that organise the space and give rhythm to the composition. The result almost always conforms to the suggestions evoked by the titles, as in this *Light and Shadow*, but also in the more easily comprehensible *Imbrunire* (2001), *Orizzonte grigio* (2001), *Riflesso indaco* (2002) and *Uscirà il sole* (2002), all linked to phenomenal realities of immediate legibility.

68 FRANCA BATICH Trieste, 1940



Luce e ombra (*Light and shadow*)

Firmato in basso a destra e datato 2002

(Signed lower right and dated 2002)

Tecnica mista e olio su cartone (*Mixed media and oil on cardboard*), 70x90 cm.

Le due tele compongono un dittico e sono state donate all'Ateneo nel 2018.

Inseguendo il vento è il titolo di uno dei volumi, edito nel 2008, più significativi dedicati all'opera pittorica di Franca Batich, ma era stato anche il titolo di una sua mostra personale allestita alla Sala comunale d'Arte di Trieste nel 1993. Un tema quindi ricorrente nel percorso della pittrice e ben innervato nella sua idea di «Triestinità». Le *Vele* evocate dal titolo dell'opera e confortate dalla reiterata presenza nella tela di inequivocabili forme grossomodo triangolari applicate, sembrano quindi essere una sorta di prosecuzione di quelle esperienze, questa volta affidate a oggetti che nella realtà davvero servono a inseguire il vento.

Barbara Romani ha teorizzato negli sviluppi stilistici della pittrice la presenza di «un naturalismo astratto [...] che non è rappresentazione del mondo esteriore ma solamente di quello intimo attraverso la visualizzazione di forme, linee e colori. Le grandi e dense distese di colore sono attraversate da linee che si intersecano, formano triangoli, spazi metafisici, conducono a un punto focale che sta al di là del quadro, appunto altrove. Questi sottili fili si perdono nella lontananza, nello spazio e nel tempo, ma contemporaneamente danno il senso dell'orizzonte, della misura fra il cui e ciò che sta al di là».

The two canvases form a diptych and were donated to the Athenaeum in 2018.

Inseguendo il vento (Chasing the Wind) is the title of one of the most significant volumes, published in 2008, dedicated to Franca Batich's pictorial work, but it was also the title of one of her solo exhibitions held at the Sala comunale d'Arte in Trieste in 1993. A recurring theme, therefore, in the painter's career and well innervated in her idea of 'Triestness. The *Sails* evoked by the title of the work and comforted by the repeated presence of unequivocal, roughly triangular applied shapes on the canvas, thus seem to be a sort of continuation of those experiences, this time entrusted to objects that really do serve to chase the wind.

Barbara Romani has theorised in the painter's stylistic developments the presence of 'an abstract naturalism [...] that is not a representation of the external world but only of the intimate one through the visualisation of forms, lines and colours. The large, dense expanses of colour are criss-crossed by intersecting lines, forming triangles, metaphysical spaces, leading to a focal point that lies beyond the painting, indeed elsewhere. These thin threads are lost in the distance, in space and time, but at the same time they give a sense of the horizon, of the measure between the which and what lies beyond'.

69 FRANCA BATICH Trieste, 1940



Vele (Sails)

Firmato in basso a destra e datato 2018
(Signed lower right and dated 2018)

Tecnica mista e collage su tela (Mixed media and collage on canvas), 100x80 and 40x40 cm.

Giunta all'Ateneo nel 2014 assieme ad altri tre suoi lavori, la tela può essere messa in relazione con il ciclo degli 'orizzonti' sviluppato all'inizio del nuovo millennio, dove la pittrice interpreta cieli, tramonti e fenomeni atmosferici inserendo il colore rosso, declinato in tonalità che trasformano ogni soggetto in composizioni in grado di evocare una grande intensità emotiva. Secondo Corrado Premuda: «il paesaggio rappresenta lo stato d'animo dell'artista, è il sole rosso del tramonto, è l'occidente quale punto cardinale del tramonto del sole: ecco le linee che indicano l'altrove, un punto metafisico, la ricerca nell'astrazione».

In questo caso, a parti rovesciate, è l'alba a farla da protagonista, come il titolo e il semicerchio rosso al centro della tela sembrano suggerire, ma non cambiano i presupposti per la rappresentazione pittorica: ancora Premuda suggerisce che «l'Occidente di Batich è quindi il limite, lo spazio ambiguo del non luogo, la rivelazione che la pittrice, schiva e riservata, lascia intravedere». Un limite evocato dagli inserimenti a collage e dagli inserti di linee oltre che da larghe campiture di colore che, secondo l'autrice: «sono metafora di una frontiera che è come un campo dove si avanza, coltivando esperienze, fino all'ultimo 'paletto' di confine».

Arrived at the Athenaeum in 2014 together with three other of her works, the canvas can be related to the cycle of 'horizons' developed at the beginning of the new millennium, where the painter interprets skies, sunsets and atmospheric phenomena by inserting the colour red, declined in tones that transform each subject into compositions capable of evoking great emotional intensity. According to Corrado Premuda, 'the landscape represents the artist's state of mind, it is the red sun of the setting sun, it is the west as the cardinal point of the setting sun: these are the lines that indicate the elsewhere, a metaphysical point, the search for abstraction'.

In this case, in inverted parts, it is the dawn that is the protagonist, as the title and the red semicircle in the centre of the canvas seem to suggest, but the assumptions for the pictorial representation do not change: Premuda again suggests that 'Batich's West is therefore the limit, the ambiguous space of non-place, the revelation that the painter, shy and reserved, lets us glimpse'. A limit evoked by the collage and line inserts as well as by wide colour fields that, according to the author, 'are a metaphor for a frontier that is like a field where one advances, cultivating experiences, to the last 'stake' of the border'.

70 FRANCA BATICH Trieste, 1940



Est (*East*)

Firmato in basso a sinistra e datato 2002

(*Signed lower left and dated 2002*)

Tecnica mista e collage su tela (*Mixed media and collage on canvas*), 70x90 cm.

La tela, realizzata nel 2000, è stata donata dall'autrice all'Ateneo nel 2014 assieme ad altri tre suoi lavori, cui si è aggiunto nel 2020 il dittico *Ve/le*.

Nata a Trieste, Franca Batich si è formata nella città giuliana con Alice Psacaropulo, Giovanni Giordani e Frida de Reja per poi intraprendere viaggi formativi in mezza Europa. Nei primi anni ottanta ha cominciato a lavorare come gallerista iniziando contemporaneamente a esporre i suoi lavori in mostre personali e collettive in Italia e all'estero.

A partire dal nuovo millennio la sua pittura ha costruito un rapporto sempre più allusivo con gli elementi della realtà piegandoli alle proprie esigenze espressive in un dialogo denso di spiritualità e costruito con colori intensi, Claudio Magris ha teorizzato l'esistenza di un «rosso Batich», e intrecci di tarsie cromatiche che talvolta sono impreziositi da derive calligrafiche o inserti materici a collage.

Aspetti ben presenti anche in questa tela, costruita come un'evocazione: come ha scritto Tino Sangiglio «l'arte della Batich è espressione di una poesia di silenzio e del silenzio, che quasi non parla, sussurra e suggerisce invece, che sostituisce il sensibile all'allusivo, e, se pure e pagina di intensa spiritualità, essa scorre in una singolare, peculiare atmosfera di lirismo denso di soffusa malinconia ma anche di rasserenata armonia».

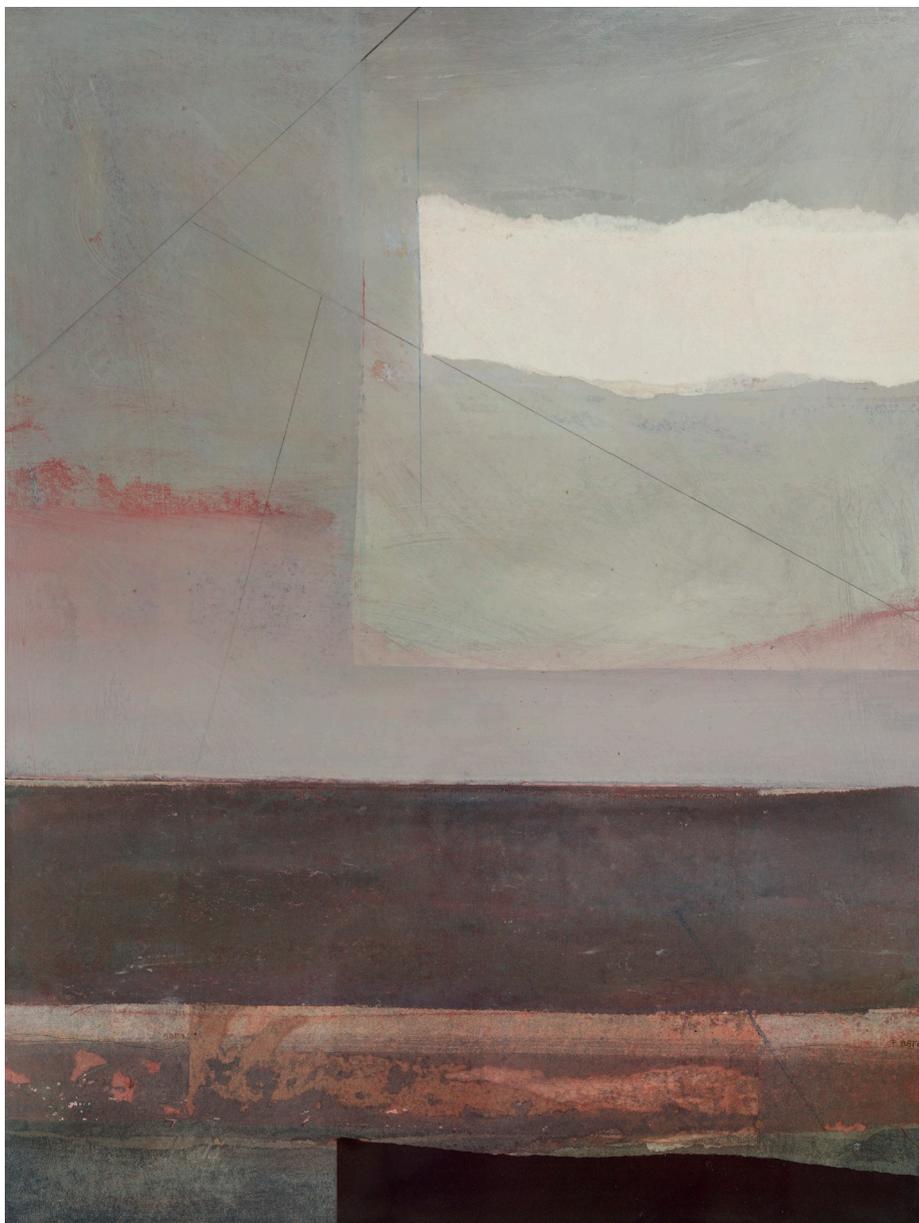
The canvas, created in 2000, was donated by the author to the Athenaeum in 2014 together with three of her other works, to which the diptych *Ve/le* was added in 2020.

Born in Trieste, Franca Batich trained in the city of Trieste with Alice Psacaropulo, Giovanni Giordani and Frida de Reja and then undertook educational trips across half of Europe. In the early 1980s, she started working as a gallery owner and simultaneously began exhibiting her work in solo and group exhibitions in Italy and abroad.

Since the new millennium, her painting has built an increasingly allusive relationship with the elements of reality, bending them to her own expressive needs in a dialogue dense with spirituality and built with intense colours - Claudio Magris has theorised on the existence of a 'Batich red' - and interweaving chromatic inlays that are sometimes embellished with calligraphic drifts or material collage inserts.

Aspects that are also well present in this canvas, constructed as an evocation: as Tino Sangiglio has written, 'Batich's art is an expression of a poetry of silence and silence, which almost does not speak, but instead whispers and suggests, which substitutes the sensitive for the allusive, and, although it is a page of intense spirituality, it flows in a singular, peculiar atmosphere of lyricism dense with suffused melancholy but also with calming harmony'.

71 FRANCA BATICH Trieste, 1940



Bruma (Mist)

Firmato in basso a destra e datato 2000
(Signed lower right and dated in 2000)

Tecnica mista e collage su tela (Mixed media
and collage on canvas) 100x85 cm.

La tela è stata donata all'Ateneo dall'autrice nel 2014. Fa parte della serie dei cosiddetti 'teatrini', opere di carattere figurativo scalate tra il 2000 e il 2010 e così descritte dalla stessa Batich: «nei teatri la riga in legno regge il tendaggio della scena o divide gli spazi dei recitanti. Spesso dal piano superiore del quadro pende un sipario di colore tonale o a contrasto per dare la sensazione della vastità del cielo. Le composizioni – allusive a misteriosi paesaggi – sono per lo più deserte, raramente sono abitate da maschere o statue appartenenti come relitti ad un antico Mediterraneo. Mentre do libero corso al mio interesse per la figura, nei *teatri* dove personaggi interpretano ruoli esistenziali, molto spesso una porta nera o una tenda drappugiata indicano l'uscita dalla scena».

Tele come quella in esame riprendono in parte le scelte figurative delle opere degli anni ottanta dedicate al mondo del circo, come testimonia il clown sulla destra, ma le innestano su di un elaborato sostrato pittorico fatto di raffinate tessiture cromatiche. Il dialogo con la tradizione antica, che dà il nome alla tela, è poi garantito dall'inconfondibile profilo dell'*Amazzone ferita*, la celebre e replicatissima scultura il cui originale si deve a Fidia e che qui è riprodotta due volte in altrettante redazioni.

The canvas was donated to the Athenaeum by the artist in 2014. It is part of the series of so-called 'little theatres', figurative works scaled between 2000 and 2010 and described by Batich herself as follows: 'In the theatres, the wooden strip holds up the curtain of the stage or divides the space for the actors. Often a curtain of tonal or contrasting colour hangs from the top of the picture to give the feeling of the vastness of the sky. The compositions - allusive to mysterious landscapes - are mostly deserted, rarely inhabited by masks or statues belonging like relics to an ancient Mediterranean. While I give free rein to my interest in the figure, in the theatres where characters play existential roles, very often a black door or a draped curtain indicates the exit from the scene'.

Canvases such as the one under examination partly take up the figurative choices of the works of the 1980s dedicated to the world of the circus, as evidenced by the clown on the right, but graft them onto an elaborate pictorial substratum made up of refined chromatic textures. The dialogue with ancient tradition, which gives its name to the canvas, is then guaranteed by the unmistakable profile of the *Wounded Amazon*, the famous and much-repeated sculpture whose original is by Phidias and which is reproduced here twice in as many editions.

72 FRANCA BATICH Trieste, 1940



La statua (*The Statue*)

Firmato in basso a destra e datato 2003

Signed lower right and dated 2003

Tecnica mista e collage su tela, (*Mixed media and collage on canvas*), 80x100 cm.

