

“RICORDA E SPLENDI”
CATALOGO DELLE OPERE D’ARTE
DELL’UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE





**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TRIESTE**

“Ricorda e Splendi”

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

Massimo De Grassi



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TRIESTE

smats
sistema museale di ateneo

Si ringraziano

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

Grazie a Diana Barillari, Sonia Bertorelle, Giovanni Panjek, Edino Valcovich, al personale dell'Ufficio Economato dell'Università degli Studi di Trieste, a tutti coloro che hanno favorito la ricognizione e il reperimento delle opere e al personale di EUT Edizioni Università di Trieste

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

Impaginazione e grafica

Elena Tonzar, Elisa Widmar, Verena Papagno

Sovraccoperta

Art direction Paola Russo
Illustrazione Jan Sedmak

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2024

Proprietà letteraria riservata.

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

ISBN 978-88-5511-481-3 (print)
ISBN 978-88-5511-482-0 (online)

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

Sommario

5	“Ricorda e Splendi”
45	Tavole a colori
93	I ritratti dei Rettori
111	Schede delle opere
445	Bibliografia



“Ricorda e Splendi”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Sul busto si veda la scheda n. 49.

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

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

5 Sull'opera si veda la scheda n. 8.

6 Sul busto si veda la scheda n. 56.

7 Cfr. scheda 55.

8 Cfr. scheda 6.



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

sui scritti giornalistici, a Trieste ed in Italia, furono tra i più elevati e più seri, ed anche più duri⁹.

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

I ritratti dei Rettori

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

Economia ricoprì per primo la carica di Rettore della neo istituita Regia Università rimanendo in carica dal 23 settembre 1924 al 31 ottobre 1926. La scelta di Sambo come pittore 'ufficiale', rivela anche una vocazione 'tradizionalista'.

Sambo infatti era considerato all'epoca, la realizzazione dei ritratti si scala dalla seconda metà degli anni trenta all'inizio degli anni cinquanta, il miglior ritrattista di Trieste, ma era anche un artista molto poco permeabile alle novità per quanto cercasse di fondere "la disincantata resa del reale suggerita dal Novecento con le sperimentazioni cromatiche e luministiche già tentate agli esordi della carriera"¹¹.

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

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

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

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

11 Cfr. Eliana Mogorovich, scheda R4.

12 Cfr. Eliana Mogorovich, scheda R10.



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



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

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

I lavori della nuova sede

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

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

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

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

15 *Ivi*, p. 307.

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

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



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

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

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

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

19 Sulle vicende costruttive dell'edificio si veda soprattutto: V. Fagnoni, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 8-86.



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

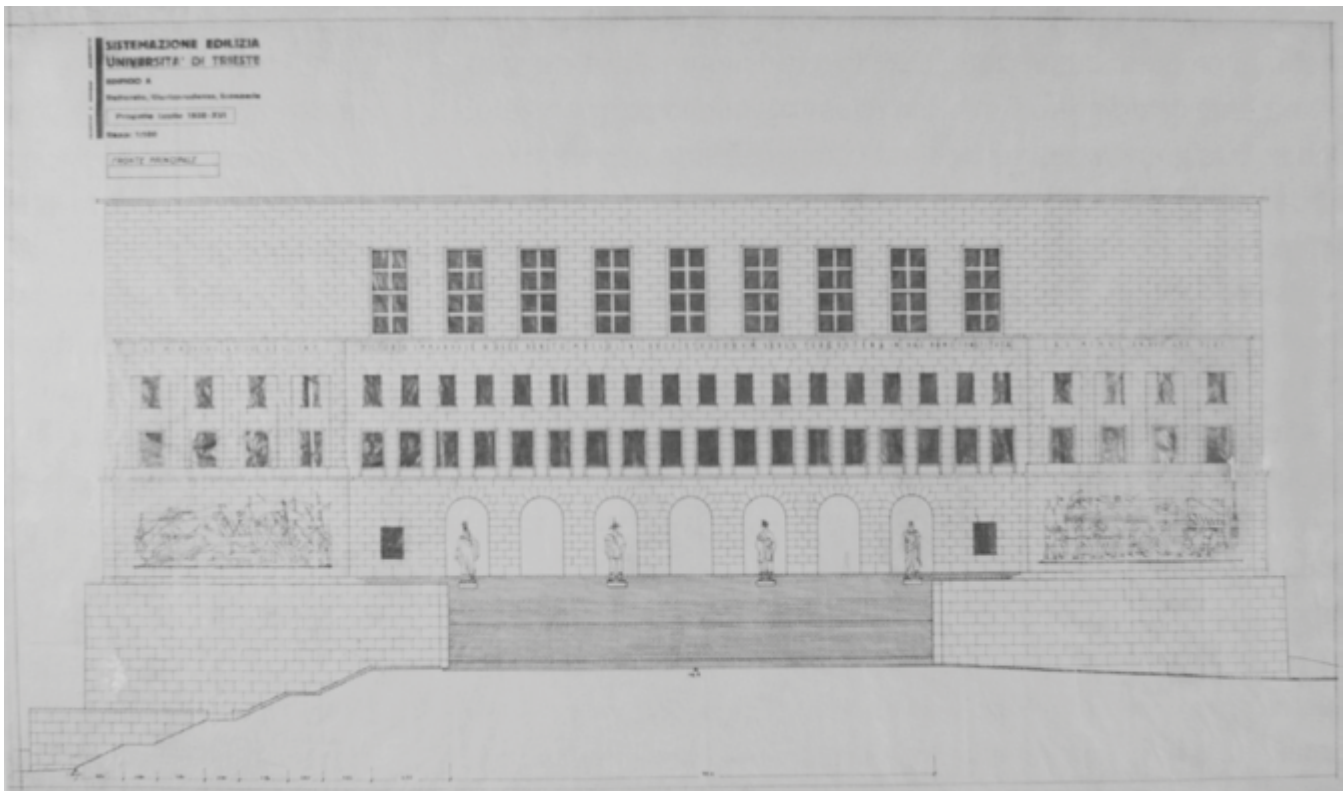
Anche le scelte degli artisti con cui collaborare erano state delegate agli architetti, senza nemmeno pensare a procedure concorsuali che avrebbero richiesto inevitabilmente più lunghi: segno da un lato di una grande fretta e dall'altro, visto che si era in guerra, da una carenza strutturale di fondi;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

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

I due grandi rilievi erano stati commissionati, senza concorso, allo scultore fiorentino Mario Moschi, che già aveva collaborato con Raffaello Fagnoni a Firenze negli anni precedenti eseguendo dei bassorilievi alla Scuola di applicazioni aeronautiche di Firenze²¹, mentre per le statue era stato proposto il nome di Marcello Mascherini che aveva certamente realizzato dei bozzetti, senza però che fino a oggi si sia trovata traccia di quei lavori. Con la dovuta prudenza si possono associare que-

20 *Ivi*, p. 40.

21 *Ivi*, p. 50.



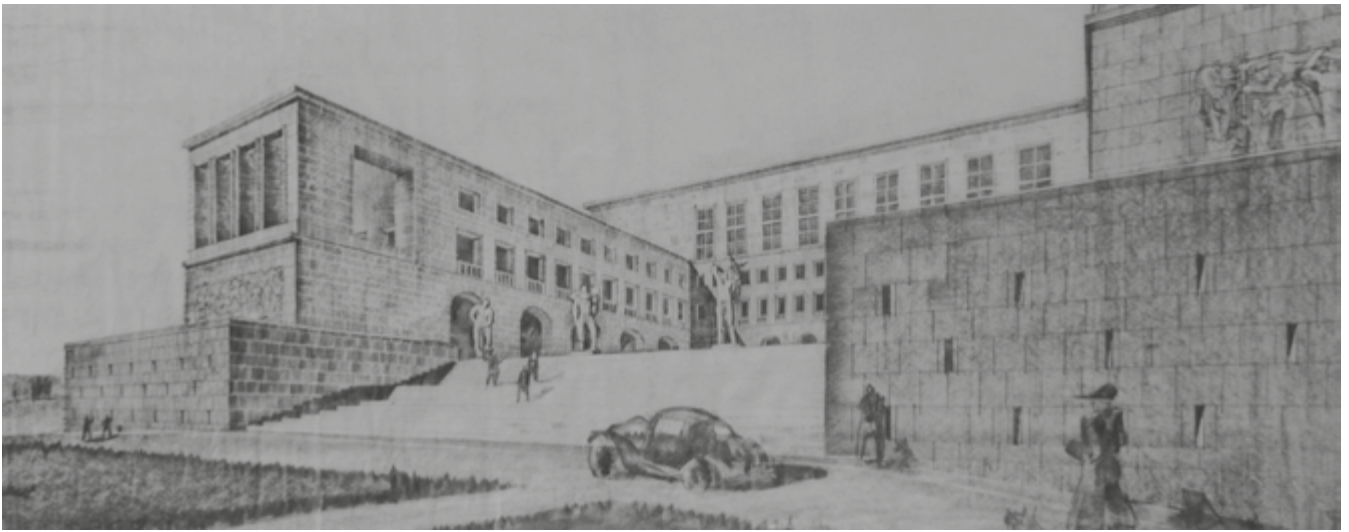
6 Raffaello Fagnoni, Umberto Nordio, *Progetto per la facciata dell'Edificio Centrale*, luglio 1938



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



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



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

ste proposte a bozzetti in terracotta di cui si conserva soltanto la documentazione fotografica (foto 7-8) e che in passato sono stati considerati come prove preparatorie per il *Legionario* approntato dallo scultore per il padiglione italiano all'Esposizione parigina del 1937²². Per la loro specularità e per la loro vicinanza a uno dei disegni della scalinata (foto 9), si potrebbero infatti ben interpretare come quelle "icone della gioventù fascista" che in una delle ipotesi dovevano essere inserite nel quadrilatero dello spiazzo antistante il corpo principale del nuovo edificio. È invece certo che le proposte del giovane ma già ben affermato scultore non verranno prese in considerazione dai progettisti²³, almeno in prima battuta.

La ricostruzione della genesi e dello sviluppo dei due giganteschi rilievi sugli avancorpi è invece molto più agevole: il primo, completato nel 1943, doveva come si è detto rappresentare le *Opere di Guerra*, ma nella redazione definitiva diventerà *l'Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni*, dove, a leggere le entusiastiche recensioni della stampa locale, era rappresentato "da una parte l'immane drago tricipite che si rizza saettando le lingue forcuti, dall'altra un mostruoso serpente che avvolge e minaccia di stritolare nelle sue spire la bellezza e il vigore della giovane vita italiana e nel centro il Duce debella gli orribili mostri"²⁴. Vista la particolare tematica e quanto questa poteva evocare, non è un caso che il rilievo sia stato per molto tempo 'dimenticato' dalla storiografia e pochissimo riprodotto, mentre maggiore enfasi sarà data al gemello, realizzato diversi anni più tardi e di certo più 'politicamente corretto'.

Lo scarto tra quanto ipotizzato alla fine degli anni Trenta e quanto realizzato poi, soprattutto in un dopoguerra caratterizzato da ben altre emergenze economiche, offre d'altra parte la misura della velleità di molti di quegli sforzi. In questo senso un immediato elemento di riscontro si ritrova nei mosaici

ci pavimentali realizzati dalla Scuola mosaicisti di Spilimbergo su cartoni di Ugo Carà, concentrati nel solo atrio destro. I temi raffigurati mescolano con disinvoltura antico e moderno, sul modello di quanto era stato realizzato a imitazione dei mosaici romani in bianco e nero nel viale e nelle piscine del Foro Italico, allora Foro Mussolini e di quanto negli stessi mesi si stava progettando per l'E42, naturalmente trasportando i soggetti nella realtà triestina. Così, in ordine sparso, si allineano una stilizzata rappresentazione dell'arco dei Sergi, San Giusto tra i martiri triestini, un'immagine del porto antico con una nave in partenza (foto 10) e i magazzini, mentre poco a lato è ben visibile una sintetica trascrizione visiva delle industrie e dei mestieri moderni (foto 11): a queste si accompagna Mercurio, dio del commercio, vicino all'immancabile alabarda e agli stemmi delle città istriane, più distante la rosa dei venti²⁵.

Ancora Carà sarà protagonista di un episodio decorativo i cui contorni sono rimasti pressoché sconosciuti fino al 2011: la commissione cioè di dodici rilievi in pietra destinati a ornare i balconcini posti tra le volte che si affacciano sull'atrio destro (foto 12): lavori che però non saranno però mai messi in opera, a causa probabilmente della carenza di fondi e dello sviluppo degli eventi bellici. Di questo ciclo rimangono quattro pannelli figurati, tra i quali spicca quello che descrive *La fondazione dell'Università*, con la posa della prima pietra della nuova sede dell'Ateneo da parte di Mussolini, con in mano la cazzuola, alla presenza del rettore e delle Autorità civili e religiose, secondo la più scontata iconografia di regime.

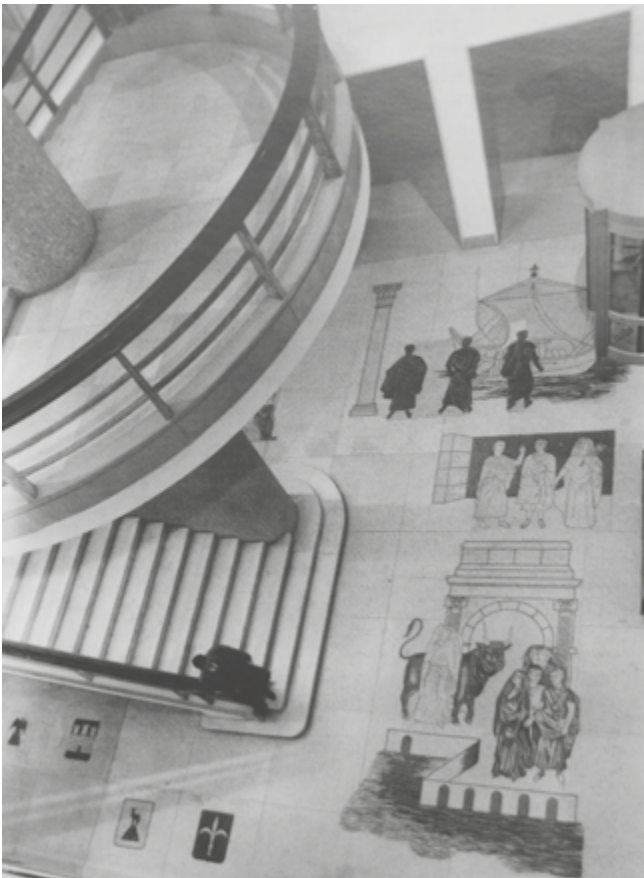
Nel dopoguerra il completamento del corpo centrale dell'Università per mano di Umberto Nordio e Raffaello Fagnoni avrà per la città di Trieste una valenza particolare: nelle loro intenzioni e in quelle del rinnovato corpo dirigente dell'ateneo l'edificio doveva infatti interpretare "la necessità che la cultura italiana di Trieste avesse una palese affermazione ai confini della patria, incorporandosi in un'opera che dominasse per mole e proporzioni tutto il panorama, che si ergesse quale pilone

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

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

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

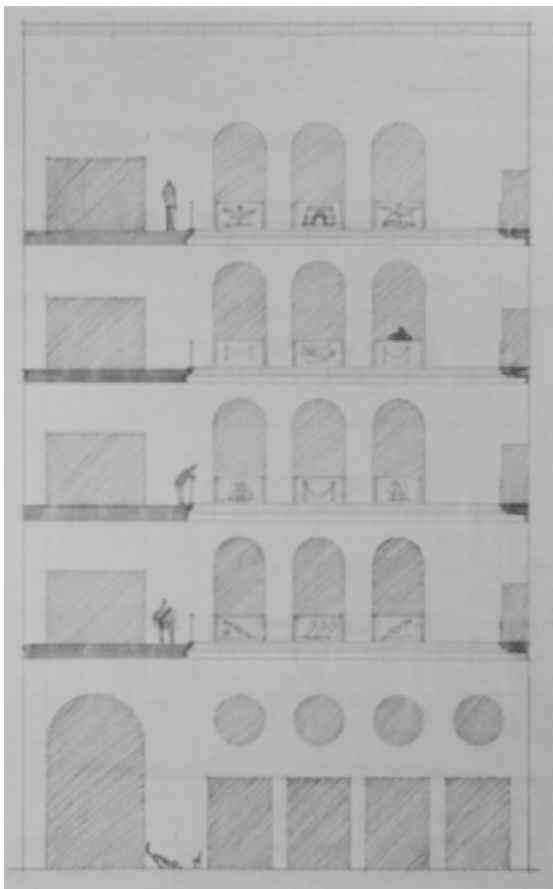
25 Sull'argomento cfr. G. Bucco, *Artisti, architetti, artigiani: esempi di collaborazione regionale*, in *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste,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



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



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



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

d'ingresso della città sulla via proveniente dal confine"²⁶. Per la decorazione del soffitto dell'aula Magna, Nordio, stretto anche da una congiuntura economica tutt'altro che favorevole, sceglierà un lavoro che Marcello Mascherini aveva pensato e sviluppato per il soffitto della veranda di prima classe della ristrutturata nave *Conte Biancamano*, oggi ricomposta al Museo della Scienza e della tecnica di Milano, e che poteva essere riproposto con una consistente economia di scala. Si trattava del grande anello in gesso che raccontava in una sequenza di bassorilievi il mito di Giasone; così scriveranno i progettisti: "avevamo il desiderio di collocare nell'Aula Magna un'opera d'arte figurativa importante: ora per una fortunata combinazione l'opera d'arte c'è. È un secondo calco, l'unico ammesso cortesemente dall'Ente armatoriale proprietario della «Conte Biancamano», del grande rosone in stucco armato a trama traforata, modellato dallo scultore Marcello Mascherini [...] la modellazione a bassorilievo è suddivisa in tre zone concentriche: le due estreme, di minor larghezza, hanno una decorazione a motivi di aironi, rispettivamente di molluschi e crostacei, l'interna centrale, molto più ampia, reca una grandiosa composizione figurata illustrante il mito del vello d'oro e degli argonauti. Il mito, secondo interpretazioni recenti, simboleggia l'aspirazione dell'uomo alla sapienza e all'elevazione dello spirito. L'opera è quindi degna di un'Università anche per significato, oltre che per arte. Le proporzioni erano tali da poter costituire un centro architettonico-decorativo che coronasse il centro funzionale e plastico dell'aula [...] Ancora, l'opera era alla portata delle possibilità finanziarie dell'amministrazione universitaria, alquanto limitate"²⁷. Un'opera che nel caso specifico di Mascherini, valeva anche come "catarsi dagli eccessi ideologici del regime" che "può valere sia per il razionalismo sia per il classicismo, se torniamo ad un'origine mitica senza tempo

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

27 *Ivi*, p. 444.

delle terre giuliane”²⁸. Significati che giocoforza tornavano amplificati in quella sede universitaria che si ergeva ora a difesa di un patrimonio culturale minacciato, dopo essere stata concepita nell’anteguerra come sprezzante bandiera di un malinteso senso di italianità²⁹.

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

In questo senso si era mossa anche la scelta di non accettare la donazione del presidente dell’Associazione fra i laureati dell’ateneo triestino che scriveva sin dal 1952: “ho l’onore di portare a conoscenza della M.V. Che, come a suo tempo ha già fatto il mio predecessore [...] ha deciso di accettare il bozzetto della statua della Dea Roma dovuto allo scultore Attilio Selva e mi ha dato mandato di comunicare alla M.V. Questo voto”; e proseguiva quindi con questo tenore “ho l’onore di chiedere alla M.V. formale accettazione da parte dell’Università di Trieste del dono che l’ALUT intende fare al nostro amato Ateneo e, al tempo stesso, di pregare la M.V. Di voler accogliere il desiderio unanime del sodalizio che io presiedo, di veder sorgere il simbolico simulacro al sommo della scalinata d’accesso al palazzo universitario, sullo sfondo dell’ala ove è sistemata la Facoltà giuridica”³¹. In quella forma la proposta non verrà accettata, privilegiando la ben più aggiornata scultura di Mascherini, e solo diversi anni più tardi, nel 1963, l’ateneo riceverà in dono dall’ALUT una fusione in bronzo del modellino di quella stessa statua, mentre il modello, alto circa tre metri,

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

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

30 Cfr. scheda 53.

31 Cfr. scheda 101.

sarà donato al Civico Museo Revoltella. In entrambi i casi per Ambrosino si trattava della difesa ad oltranza del proprio operato ma anche l’ulteriore dimostrazione della sua capacità di ‘leggere’ in maniera organica le possibili manifestazioni della modernità, anche di quella artistica. La sua presenza, paludata da senatore romano con una pergamena in mano, nel secondo grande rilievo realizzato da Mario Moschi per la facciata dell’avancorpo destro dell’edificio centrale, ultimato nel 1958, suona da giusto riconoscimento al suo operato ma anche da ideale congedo, visto che il 22 giugno di quello stesso anno sarà stroncato da un infarto.

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

1953: l’Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea

Prima del completamento dei lavori di decorazione dell’edificio centrale, l’ateneo aveva promosso un’iniziativa che si rivelerà decisiva per l’incremento quantitativo e qualitativo delle proprie collezioni artistiche: l’organizzazione dell’Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, tenutasi nell’aula magna dell’edificio centrale tra il dicembre del 1953 e il marzo dell’anno successivo, un episodio molto significativo per la vita artistica città giuliana che è stato ripercorso da una mostra allestita al Civico Museo Revoltella nel 2008 e riproposta senza sostanziali variazioni a Gorizia l’anno successivo³², e su cui chi scrive è già intervenuto in due occasioni³³. Vale la pena a questo punto di tornare alle aspettative dell’ateneo riguardo l’evento di cui rimangono eloquenti testimonianze nell’archivio dell’ateneo triestino e nei documenti prodotti in quell’occasione, salutata in città da un largo consenso (foto 13).

Scrivendo Ambrosino nella breve ma densa prefazione all’*Elenco delle opere esposte* a proposito delle ragioni della mostra, in quello che pare un vero e proprio documento programmatico: “l’Università non si propone affatto di esaltare l’ar-

32 1953: *l’Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008), a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste 2008; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo-12 luglio, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte, 2009.

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



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

te contemporanea, bensì di esaminarla e giudicarla, per quel che è possibile giudicarla a traverso l'esame che ne faranno esperti di fama riconosciuta e di differente propensione di idee. L'Università non si propone nemmeno di rivelare artisti sconosciuti (tra gli artisti giuliani sono stati invitati solo quelli che furono già invitati nelle Biennali di Venezia o nelle Quadriennali di Roma); non si propone neanche di conferire premi, per così dire, al merito assoluto; conferirà invece solo premi-acquisto, nel senso che intende destinare alcune opere all'arredamento degli edifici dell'Università³⁴, un'affermazione che troverà pieno riscontro nella campagna di acquisti intrapresa dall'ateneo a mostra chiusa. La presentazione del rettore si chiudeva quindi con una serie di propositi quanto mai eloquenti sull'effettiva valenza dell'esposizione: "In tempi che sono fortunosi, in Trieste tanto e in tanti sensi provata, la mostra e il corso di critica della pittura italiana contemporanea, hanno un significato del tutto particolare. Sono manifestazioni civili e composte di italianità, perché la rassegna della pittura italiana si compie

34 L'attacco dell'introduzione era se possibile ancora più incisivo nei suoi retaggi crociani: "Questa Esposizione è abbinata a un «Corso di critica della pittura italiana contemporanea». I maggiori critici italiani si susseguiranno in un ciclo di conferenze, che non avranno per oggetto, né astratte proposizioni, né i principi ai quali le tendenze della pittura contemporanea s'ispirano. Ciascun conferenziere, invece, illustrerà, una per una, un gruppo di pitture, così come si usa nei corsi di storia dell'arte per le opere del passato, così come farebbe un critico nei confronti di un componimento letterario, quando si proponesse di stabilire se possa essere considerato opera d'arte": R. Ambrosino, in *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurati il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1953, s.n..

non altrove, ma proprio in Trieste. Sono manifestazioni di serenità e fiducia nei valori della cultura e dello spirito che, con sorprendente sebbene non preordinato anacronismo, la cronaca meno distratta registrerà, in questi tempi, proprio in Trieste"³⁵.

Del resto non diversi erano stati i commenti di altri protagonisti della vita culturale cittadina, soprattutto all'indomani dei sanguinosi fatti dei primi giorni di novembre di quell'anno³⁶. Così Aurelia Gruber Benco, direttrice della rivista "Umana", che con un numero speciale dedicato all'esposizione ne aveva di fatto offerto anche un prezioso catalogo illustrato (foto 14): "fin dal loro nascere queste pagine hanno considerato l'Università di Trieste centro di difesa e di irradiazione di quella italianità di qualche cosa e contro alcuno nella quale, in umanità di studio superiore, si riassumono le più valide ragioni d'Italia al confine orientale", che è "una causa di civiltà che si combatte e si vince soltanto con i mezzi della civiltà [...] Non v'è indubbiamente settore che più di quello delle arti figurative risenta dello squilibrio di linguaggio tra artista e pubblico, perciò progettare e realizzare in clima di alto livello una esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea significa indubbiamente centrare un problema culturale di vivo interesse e di vasta portata. L'esposizione sarebbe risultata a carattere nazionale quando vi fossero affluiti i pennelli più significativi d'Italia [...] Tuttavia non era nelle intenzioni degli organizzatori che la rassegna fosse fine a se stessa e in se stessa si esaurisse, per svolgersi in una sede di studio, anzi di ricerca scientifica, essa sarebbe stata anzi tutto ragione di studio, cioè di documentazione di un Corso di critica della pittura

35 *Ivi*.

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



14 La copertina di "Umana" del dicembre 1953

italiana contemporanea che, ad opera dei più illustri critici italiani, militanti nei più diversi orientamenti, si effettuerà nell'Ateneo triestino durante lo svolgimento dell'anno accademico 1954³⁷. Ma c'era di più: "neppure la precisa funzione didattica esprime l'intero significato della manifestazione; molti quadri non lasceranno più questa loro sede. Acquistati da Enti cittadini e nazionali e dagli stessi donati all'Università, sulle pareti del nuovo e ancora spoglio edificio universitario, queste tele costituiranno una piccola ma interessante Galleria d'Arte contemporanea, a nuovo lustro della città, e a corredo didattico permanente e di eccezionale valore per quella cattedra di Storia dell'Arte antica e moderna che è meritato vanto dello Studio triestino"³⁸.

Sostanzialmente dello stesso avviso Decio Gioseffi, allora assistente di Coletti alla cattedra di storia dell'arte, coinvolto in prima persona nell'organizzazione dell'evento e allo stesso tempo puntuale cronista dello stesso sulle colonne dei quotidiani locali: "oggi Trieste, politicamente ancora distaccata dalla madrepatria, mutilata e percossa nelle sue strutture economiche, è sede di un'attività culturale fervida e intensa, forse come mai prima d'ora, e si avvia a diventare essa stessa un centro attivo di vita spirituale e di cultura italiana. Oggi essa ha una guida sicura. E questa è la sua Università. Alla quale toccava di diritto anche l'onore e l'onerosa cura di questo primo triplice «incontro» tra i pennelli, la cattedra e l'opinione pubblica"³⁹. Propositi quindi che mescolavano proposte sostanzial-

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

38 *Ibidem*.

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

mente politiche con altre propriamente didattiche (esemplare dal progettato e mai realizzato corso di critica) e ancora a scopi 'utilitaristici', come l'arredamento delle sedi, ventilato dal rettore Ambrosino e poi effettivamente messo in atto. Un fatto quest'ultimo che terrà a lungo impegnata l'amministrazione nel dopomostra con le pratiche di acquisto di lavori esposti, portate a termine con il determinante concorso economico di enti locali e nazionali⁴⁰. Un quadro che, ripercorso oggi, appare certamente meritorio nella proposta del tutto nuova di coinvolgere un ateneo nel dibattito artistico attraverso l'organizzazione di un'esposizione di livello nazionale, ma che a un'analisi più puntuale denuncia tutti i suoi limiti sul piano organizzativo.

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

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

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

Tra la fitta corrispondenza in risposta all'invito del rettore le missive di Pallucchini sono le uniche a entrare nel merito dell'architettura della progettata esposizione e a non limitarsi ai generici e sicuramente doverosi riconoscimenti all'originalità della proposta espressi da gran parte degli interpellati. In quel caso specifico il grande studioso (ma in quel frangente soprattutto il grande organizzatore) inquadrava in modo assai efficace i limiti della mostra, organizzata con grandi aspirazioni ma certamente costruita intorno a un quadro datato e molto parziale della realtà artistica italiana, il tutto viziato *ab originem* dalle rivendicazioni nazionalistiche che quel tipo di operazione inevitabilmente sottintendeva. Dall'osservatorio privilegia-

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

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

to che gli offriva il suo ruolo di segretario della Biennale veneziana, Pallucchini non poteva fare a meno di rilevare i limiti di quell'impalcatura, soprattutto visto il quadro ben più chiaro e aggiornato della situazione di quegli anni che poteva avere a Venezia, dove peraltro in quegli stessi mesi doveva affrontare una situazione alquanto delicata, che per diversi aspetti pareva tangente alla situazione che andava creandosi a Trieste. A questo proposito pare eloquente il passo di una lettera inviata a Roberto Longhi il 12 novembre 1953, in cui si leggeva il disagio per le possibili strumentalizzazioni politiche da parte di alcuni artisti: "per un complesso di motivi il lavoro è divenuto sempre più difficile, i tentativi di ingerenza maggiori, la possibilità di un proficuo lavoro nel campo culturale sempre minore: D'altra parte gli artisti, spalleggiati da chi, come Guttuso, desidera prepararsi un terreno di tipo elettorale, sono sempre più portati a considerare una Biennale come una palestra propria, senza nessun rispetto per altri elementi, di cui la Biennale, almeno come è stata impostata dal 1948, mercé lo sforzo di alcuni studiosi, tra i quali tu eri in prima linea, aveva tentato di realizzare"⁴². Un tipo di disagio che evidentemente Pallucchini avvertiva, a prospettive politiche rovesciate, riguardo l'architettura della mostra triestina⁴³.

Certo ben altro era stato il tenore della risposta di Lionello Venturi, che in quegli anni aveva a lungo collaborato con la Biennale e aveva condiviso con Pallucchini gli indirizzi culturali di quella rassegna, ma che nel caso dell'esposizione triestina, soprattutto del ventilato corso di critica d'arte, vedeva comunque un'opportunità importante anche come strumento per diffondere le proprie idee. A un primo diniego dello stesso Venturi, motivato da impegni accademici, Ambrosino replicava il 12 agosto con parole insolitamente accorate, un *unicum* nell'ampio carteggio relativo alla mostra: "Chiarissimo Professore, la Sua assenza dalla manifestazione che ho promossa e che mi sembra meriti appoggio, mi darebbe la sensazione che resterei privo del più importante contributo nel quale avevo sperato. Consideri, per favore, se può facilitarLe l'intervento l'impegno che assumo di concordare preventivamente con Lei la data in cui Ella dovrebbe venire a Trieste; tenga conto che la rassegna dell'arte italiana in questa città, di cui la nazionalità è contesa, ha un altissimo significato e che la manifestazione sarà curata in ogni dettaglio anche per la sua piena riuscita artistica", palesando con quest'ultima frase

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

43 In questo senso vale la pena di dare lettura integrale del testo quanto mai puntuale inviato da Pallucchini ad Ambrosino con data 6 agosto 1953: dopo in saluti di rito il segretario generale della Biennale entra subito nel merito della questione: "Pur plaudendo alla iniziativa che mira ad avvicinare l'Università alla vita artistica nazionale, sono spiacente di non poter accettare la Sua proposta per due motivi: 1) la scelta dei nomi (tranne che per quelli triestini, sui quali sono completamente d'accordo) è piuttosto confusa, mescolando ad artisti di primo piano altri che contano ben poco nel quadro dell'arte italiana d'oggi; 2) nel novero dei critici sono stati omessi alcuni nomi tra i più validi della critica d'arte italiana (per esempio: Cesare Brandi, Anna Maria Brizio, Umbro Apollonio, Giusta Nicco Fasola, Marco Valsecchi, Giuseppe Marchiori), mentre figurano alcuni giornalisti il cui contributo alla qualificazione critica dell'arte italiana d'oggi è scarso, anzi, negativo. Tutto ciò può togliere all'iniziativa quella serietà e quel rigore che sono indispensabili per la buona riuscita di simili imprese culturali. Scusandomi, illustre Rettore, per la mia franchezza, che ho ritenuto doverosa, La prego di accogliere il mio devoto saluto": cfr. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

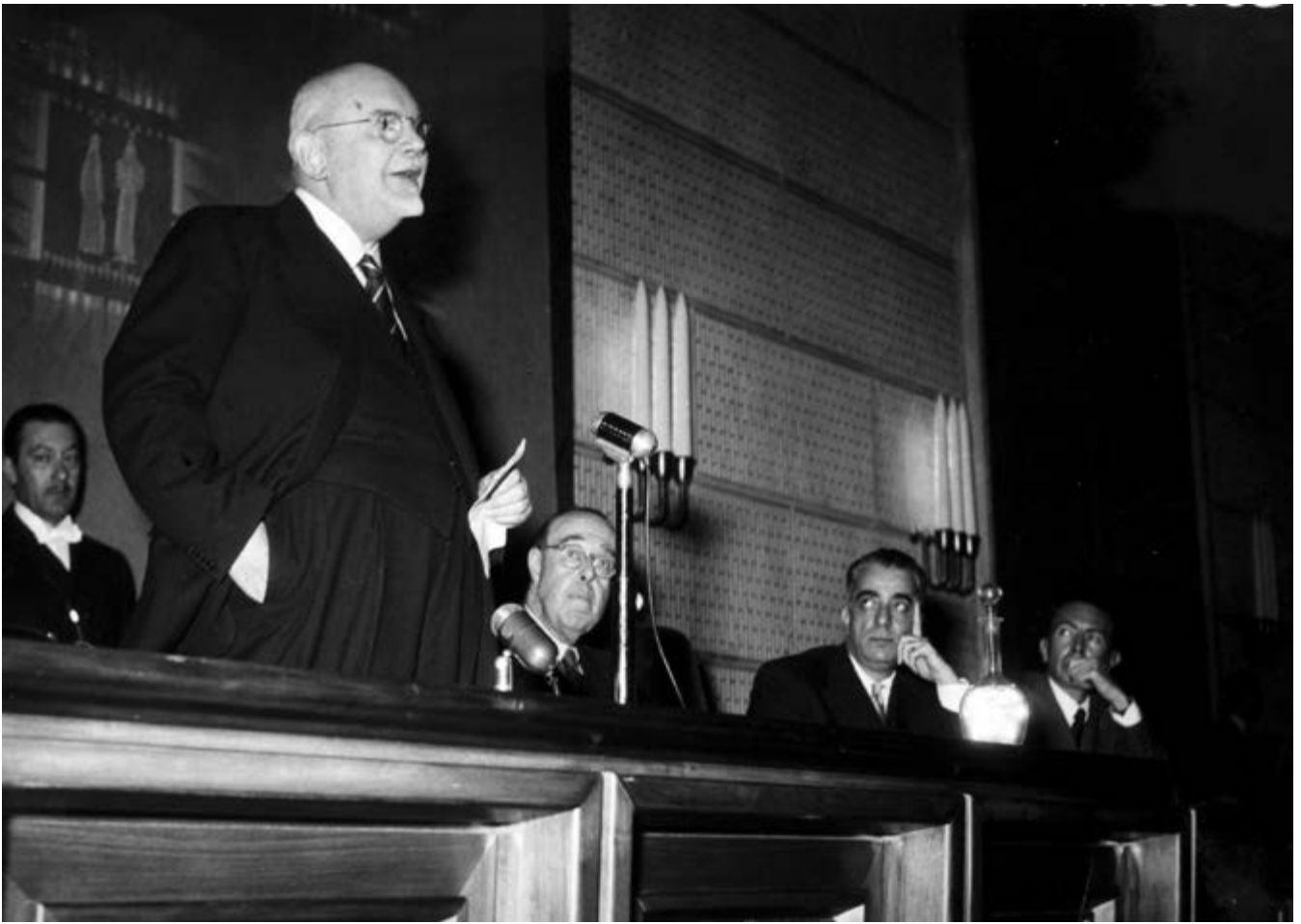
quale era effettivamente l'obbiettivo principale dell'esposizione. La risposta di Venturi non si farà attendere, e tre giorni più tardi scriverà al rettore: "il Suo accenno alla importanza che la mia accettazione al suo invito può avere dal punto di vista nazionale mi basta perché io accetti senza esitazione. Mi venga incontro, se può, e accolga due miei desideri. Bisognerebbe che Lei fissasse la mia conferenza un sabato, l'unico giorno che mi eviterebbe di sospendere le mie lezioni: venerdì studierei le opere esposte, e sabato parlerei. Con l'ultimo treno sabato stesso partirei per Roma". A questa richiesta seguirà un'ulteriore questione che aiuta a comprendere il clima del dibattito che attraversava il panorama artistico italiano in quegli anni: "Potrei pregarla anche di un altro favore? Siccome altrui avrà parole di dispregio per le opere che Argan ed io preferiamo, desidererei che noi due si iniziasse il corso, per esporre le nostre ragioni, fuori di ogni polemica", polemiche che come si vedrà non mancheranno, almeno a livello di stampa nazionale. Agli inizi di novembre, dopo i sanguinosi scontri che avevano sconvolto la vita cittadina, un preoccupato Venturi scriveva al rettore: "non so se in un momento come questo di trepidazione per la salvezza di Trieste Lei voglia dar corso al Suo progetto di cui m'intrattenne l'estate scorsa. In caso affermativo desidererei sapere le date precise per subordinare gli altri impegni al viaggio costi". Com'è noto, le preoccupazioni di Venturi si riveleranno infondate e l'inaugurazione avrà il suo corso regolare e la prolusione del grande critico avrà ampia eco sulla stampa locale e nazionale che ne pubblicherà ampi stralci (foto 15).

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

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

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

45 *Ivi*.



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

città di Trieste, di cui la nazionalità è contesa, ha un grande significato e che l'iniziativa sarà curata con ogni scrupolo perché riesca, sia dal lato artistico, sia da quello didattico, che ho sottolineato e che forse merita incoraggiamento: Posso sperare che Ella receda dal suo atteggiamento? Gliene sarei molto grato⁴⁶.

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

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

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

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

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

46 *Ivi*.



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

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

In questo senso avrà un peso importante anche la rosa dei nomi di critici proposti da Pallucchini, primo tra tutti quello del triestino Umbro Apollonio, incredibilmente – o forse volutamente – dimenticato dal comitato organizzatore, e se Cesare Brandi declinerà l'invito, accetteranno invece con entusiasmo Giuseppe Marchiori e appunto il citato Apollonio⁵⁰, presen-

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

50 Degli altri nomi proposti, soltanto Anna Maria Brizio figura in un elenco definitivo di critici invitati (Cfr. ASU, b. 60, fascicolo 1953-

ze che si riveleranno decisive per l'esito delle premiazioni. Il regolamento prevedeva infatti che i partecipanti in concorso alla mostra esprimessero le loro preferenze sulla giuria indicando per iscritto una rosa di tre nomi a loro completa discrezione. Dallo spoglio delle schede risultava che il preferito dagli artisti era Giuseppe Marchiori con tredici voti, al secondo posto, entrambi con undici preferenze, Umbro Apollonio e Pallucchini, seguiti da Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi e Marcello Mascherini⁵¹. La rosa dei quattro nomi da affiancare i tre membri interni avrebbe quindi dovuto essere composta da Marchiori, Apollonio, Pallucchini e Argan. Di questi saranno effettivamente presenti soltanto Marchiori e Argan; Apollonio, che aveva inizialmente accettato⁵², dovrà essere sostituito all'ultimo momento da Mascherini, mentre il posto lasciato vacante da Pallucchini avrebbe dovuto essere occupato da Venturi, sostituito all'ultimo momento da Enrico Paulucci, votato da un'estemporaneo referendum tra gli artisti presenti all'inaugurazione vista l'assenza di altri possibili candidati (foto 16). Uno schieramento che avrebbe premiato le proposte più in-

1954 *Elenchi*), ma non vi è sua traccia nei carteggi conservati presso l'archivio storico dell'ateneo.

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

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



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

novative della rassegna suscitando anche diverse polemiche vista l'assoluta preponderanza delle opere astratte tra i premiati, così infatti si era espresso Giulio Cesare Ghiglione sulle colonne del "Il Secolo XIX" di Genova riportando le impressioni degli artisti esclusi (foto 17-18): "né vogliamo infirmare la scelta della giuria a favore di uno o dell'altro della stessa tendenza, ma troviamo eccessivo che ambedue i premi siano stati conferiti alla stessa corrente, la quale rappresenta circa un terzo degli espositori"⁵³.

Del resto erano stati artisti come Santomaso e Vedova a rispondere con più entusiasmo all'invito del rettore, dimostrando anche di aver compreso sino in fondo la valenza anche politica della manifestazione. In questo senso vale la pena di riproporre la lettera indirizzata da Santomaso ad Ambrosino, dove l'artista dimostra tutto il suo interesse anche per le contingenze politiche: "mi permetta di rivolgerle le mie scuse più sentite per non aver risposto a suo tempo alla Sua gentile lettera. Le dirò subito che la ragione di questo vergognoso ritardo è dovuta proprio all'interesse che la sua iniziativa aveva suscitato in me: Le spiego: le cose che desideravo dirle erano tante e di natura così delicata che mi ero promesso di venire a Trieste per parlarle personalmente. Purtroppo i miei impegni, fra l'altro, la mia mostra personale a Londra in preparazione in questi ultimi tempi, me lo hanno impedito. Ora credo che molte delle cose che io mi sarei permesso di dirle, dato che lei mi aveva mi aveva lusingato col Suo cortese invito, saranno superate; credo però non sia mai troppo tardi adoperarsi per iniziative come la Sua, specialmente quando rivolte al

bene di una città che io amo e per dimostrarlo subito dopo la guerra, ho sentito la necessità di organizzare una Mostra d'Arte Moderna alla Galleria Trieste, in quell'occasione venne pubblicato a testimonianza un volume-catalogo edito da "Stampe Nuove". Credo di conoscere abbastanza l'attuale attività culturale di Trieste e dei suoi rapporti con il resto dell'Italia e penso che proprio in questo momento sia dovere di ogni italiano adoperarsi perché questi rapporti vengano intensificati e che soprattutto le correnti più vive si scambino pareri e programmi. Se lei lo desidererà potrà venire a Trieste, sarò lieto di darle modestamente tutto il mio appoggio"⁵⁴ (foto 19-21).

Più interessato agli aspetti artistici sarà invece in prima battuta Emilio Vedova, sin troppo esplicito, al limite della sfacciataggine, nel cercare di ricomporre l'asse del venturiano Gruppo degli Otto invocando la presenza di Corpora, Moreni, Morlotti e Turcato⁵⁵, che andavano ad aggiungersi ad Afro,

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

55 Questo il testo della lettera: "Venezia 1° agosto 1953/ Al Magnifico Rettore dell'Università di Trieste/ Egregio Professore/ ho ricevuto la Sua del 17 luglio e La ringrazio per il riconoscimento implicito nel gentile invito che accettò: Mi rallegro vivamente con Lei e con l'Università per l'iniziativa di vivissimo interesse culturale attuale. Dopo aver letto attentamente il regolamento, con l'augurio per la migliore riuscita, Le esprimo volentieri qualche mia opinione, secondo la Sua richiesta./ Nell'elenco degli artisti prescelti molto interessante, trovo che non dovrebbero mancare (essendo abbastanza ampio) di essere invitati anche i pittori: Antonio Corpora di Roma; Mattia Moreni; Ennio Morlotti, di Milano; Giulio Turcato, di Roma. Ritengo che questi artisti particolarmente significativi e Lei può documentarsi

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



19 Il Rettore Ambrosino premia Giuseppe Santomaso

Birolli e lo stesso Vedova presenti già nel primo elenco firmato da Coletti, e a Santomaso, indicato in un momento successivo. L'artista veneziano proporrà anche di invitare in qualità di critici Giuseppe Marchiori – tra i suoi primi estimatori – Lionello Venturi e, dalla struttura della Biennale veneziana, Umbro

al riguardo se crede su «Cahiers d'Art» del dicembre 1952; «Bilan de l'art actuel» edizioni Soleil Noir – Parigi – rue de l'Echaudée – «Otto pittori italiani» Lionello Venturi – Ed. De Luca – Roma – Veda inoltre le Mostre in Germania attualmente, ad Hannover, Colonia, Berlino, Amburgo, con gli stessi otto pittori; la Mostra a Roma alla Associazione per la Libertà della Cultura lo scorso inverno, etc./

Mi permetto inoltre di segnalare tra i critici che potrebbero tenere conferenze illustrative particolarmente interessanti, i nomi dei più attivi e significativi; Dott. Giuseppe Marchiori – che, fra l'altro ha tenuto questo inverno un corso di lezioni sulla pittura moderna alla Scuola di Arzignano; il triestino Umbro Apollonio, Conservatore della Biennale di Venezia; oltre al Prof. Lionello Venturi e il Prof. Rodolfo Pallucchini. Per quanto mi riguarda sto lavorando intensamente, ed avrò presto da inviare molti quadri per la Biennale del Brasile e per una Mostra al Museo di Zurigo, ma sceglierò accuratamente in tempo utile un'opera significativa da mandare a Trieste. Se avrà bisogno di qualche documentazione che mi riguardi mi faccia sapere, e vedrò di mandare qualche fotografia, etc. Posso intanto citare l'ultimo «Cahiers d'Art» luglio 1953 con saggio sulla mia pittura, e il documentario che sarà a giorni visionato al Festival cinematografico «Vedova: pittore di realtà» girato per particolari di miei quadri e lavori, come esame di linguaggio./ Con i più sentiti rallegramenti per la Sua iniziativa ed auguri per la Sua opera La ringrazio ed ossequio/ Emilio Vedova”.

Apollonio, e Rodolfo Pallucchini che peraltro aveva anch'esso segnalato l'assenza di Corpora, Moreni e Morlotti. Tutti artisti che saranno poi presenti in mostra con opere di notevole impegno e grandi dimensioni: rispettivamente *Canale nero* e *Paesaggio* presentate da Renato Birolli e Antonio Corpora, *Paesaggio a Brisighella* per Mattia Moreni e quindi *Colloquio* di Ennio Morlotti e *Miniera* di Giulio Turcato.

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

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

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

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



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



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

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

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

58 ASU, b. 60, fascicolo *Capogrossi*: lettera del 24 aprile 1954 "Illustrissimo signor Rettore, nello scorso ottobre ho inviato un

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

mio quadro per la mostra organizzata dalla Sua Università. Sino a oggi non ho ancora avuto notizie di tale dipinto. Poiché questa opera deve figurare nella mia sala alla Biennale di Venezia e in questi giorni sto radunando a Milano presso la Galleria del Naviglio le opere destinate per questa esposizione, Le sarò molto grato se Lei vorrà dare disposizioni per l'immediato invio a mezzo corriere espresso di detto dipinto all'indirizzo del Comm. Carlo Cardazzo [...]"

59 "Caro Rettore, Il pittore Canali mi ha detto della riuscita manifestazione d'arte che ella ha organizzato, e mi ha mostrato un elenco di opere che saranno forse acquistate da codesta Università. Purtroppo debbo dirle che mi è molto spiaciuto di non trovare il mio nome nella suddetta lista, mentre avrei molto gradito entrare nella collezione di un Ente di tanta importanza. Mi ha, poi,



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



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

vivo risentimento alcune arbitrarie valutazioni⁶⁰. Di tutt'altro tenore saranno invece i commenti di quanti vedranno confluire le loro opere nelle collezioni dell'ateneo, anche a prezzo di notevoli riduzioni del valore concordato a inizio mostra: tra questi il più entusiasta sembra essere stato Ottone Rosai: "non posso negare a Lei quanto mi chiede con tanta gentilezza ne tanto meno posso negarlo alla città di Trieste e all'Università da lei

sorpreso il non veder segnato sul catalogo, accanto al mio nome, la scritta «fuori concorso». Ciò malgrado le assicurazioni aviate da parte di codesta Segreteria che si sarebbe tenuto conto della mia richiesta in tal senso"; ASU, b. 60, fascicolo *Saetti*.

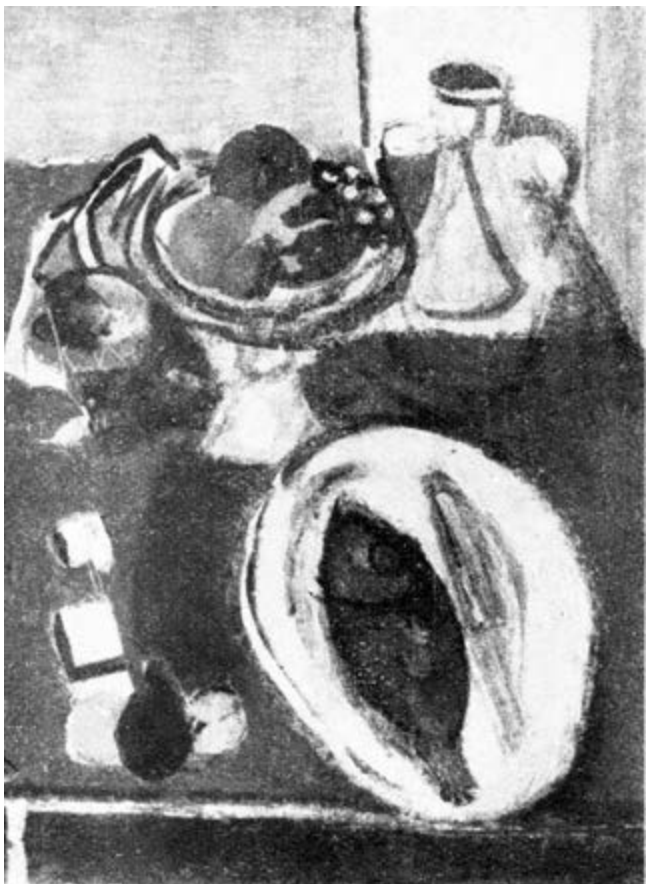
60 "Sono spiacente di disturbarla ancora, ma non avendo avuto risposta alla mia precedente lettera nella quale chiedevo chiarimenti sull'arbitraria valutazione del mio quadro "Via Manzoni" con un prezzo da me non notificato. Insisto nel chiederle che sia da parte vostra rettificata la pubblicità da voi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

rappresentata. Fiero della Sua proposta, che accetto, si abbia i miei devoti e distinti saluti"⁶¹.

Tra i contributi erogati in favore dell'ateneo per l'acquisto di opere esposte il più consistente era quello del Ministero della Pubblica Istruzione (2.500.000 lire), seguito dal milione stanziato dall'Ufficio zone di confine della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Meno importanti quelli raccolti dalla Banca d'Italia tra gli istituti di credito cittadini (200.000 lire) e dall'Associazione degli industriali della provincia di Trieste (300.000 lire); proprio questi ultimi saranno gli unici a formulare delle preferenze nelle opere da acquistare: la Banca d'Italia, nella persona del direttore Leopoldo Bartolozzi, chiedeva "di contribuire, sia pure in misura modesta, all'acquisto di un quadro di artista triestino, esposto in codesta Mostra Nazionale. Ancora più circostanziata la richiesta degli industriali, firmata da Mario Doria: "tra le opere esposte una commissione di industriali ha fissato la sua attenzione sulle seguenti: - Carpi Aldo - «Passa la rete, alla Magra» - Paulucci Enrico - «Porto verde» - Righi Federico (V.G.) - «Case a Parigi» 1953 - Rosai Ottone - «Case del Paradiso» - Trombadori Francesco - «L'arco di Giano». Tra queste opere io La prego, Magnifico Rettore, di voler scegliere quella o quelle che più Ella ritenga adatte agli ambienti universitari". Nella risposta, datata 30 gennaio 1954, il Rettore scriveva "terrò conto delle opere segnalate e tratterò con gli artisti per l'impiego migliore della somma messa a disposizione". In seguito tutte le opere segnalate verranno effettivamente acquistate⁶², anche se la somma stanziata dagli industriali triestini

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

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



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

corrispondeva di fatto al prezzo medio di una sola delle opere; farà eccezione la sola tela di Aldo Carpi, restituita all'artista senza che nell'archivio dell'Ateneo restasse traccia di una proposta d'acquisto da parte del rettore Ambrosino. Di fatto però le opere verranno in seguito destinate all'arredo degli studi dei docenti, senza che restasse traccia di una qualsiasi volontà di conservare memoria di quell'evento. Solo recentissimamente, per iniziativa del rettore Francesco Peroni, le opere sono state ricollocate nei locali del rettorato a formare una vera e propria pinacoteca⁶³.

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

L'evento del 1953 lascerà un'impronta indelebile nelle collezioni dell'ateneo e in parte anche nel tessuto culturale della città, che pochi anni dopo riceverà anche un altro importante 'dono' per la sua definitiva restituzione all'Italia: la Galleria Nazionale d'Arte Antica, costituita grazie all'azione di uno dei protagonisti dell'esposizione tenutasi all'Università, il Soprintendente Benedetto Civiletti⁶⁴. L'iniziativa del volitivo rettore Ambrosino

63 Per una rapida ricognizione di questo nuovo allestimento cfr. *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010.

64 Su questa vicenda e i suoi paralleli significati 'politici' si veda F. Magani, *La galleria Nazionale d'Arte Antica ... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste dipinti e disegni*, a cura di F. Magani,



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

aprirà la strada anche ad altre prove rivolte all'incremento del patrimonio artistico cittadino: come il processo di acquisizione di opere d'arte in seguito ai lavori di completamento della nuova sede cittadina della RAI e la pinacoteca del Consiglio Regionale e della sede locale dell'INAIL⁶⁵, nate proprio con l'intento di documentare e promuovere l'arte locale, soprattutto quando legata anche a una dimensione nazionale e internazionale.

A poco meno a vent'anni di distanza da quelle fortunate congiunture si colloca un altro momento qualificante per l'Università, questa volta legato alla nuova sede di Miramare del Centro Internazionale di Fisica Teorica che, una volta conclusa nel 1968, sarà oggetto di una significativa campagna di acquisizioni di manufatti artistici, ancora una volta destinata a documentare l'arte contemporanea, privilegiando autori attivi in regione e aderenti alle tendenze più avanzate. Una disposizione che arrivava anche per ottemperare alla legge del 2%, in nome della quale si erano mosse anche altre le istituzioni cittadine per incrementare il proprio patrimonio artistico. Oltre all'esempio della mostra del 1953 di cui si è diffusamente parlato

Trieste, Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. del Friuli-Venezia Giulia, 2001, pp. 13-30; R. Fabiani, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste, in Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, catalogo della mostra di Gorizia, Sala Espositiva Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 15 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012, a cura di L. Caburlotto, R. Fabiani, C. Cadore, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011, pp. 34-39.

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

nel capitolo precedente, riferimenti possibili per l'amministrazione dell'ateneo triestino potevano essere stati anche il citato esempio della Rai, ma anche la sensibilità in questo senso del progettista dell'edificio, Pio Montesi, a lungo direttore dell'allora istituto di Architettura e Urbanistica dell'ateneo triestino.

Tra le opere più significative, che documentano anche un rinnovato interesse per artisti appartenenti alla minoranza slovena, un dipinto e due grandi xilografie di Lojze Spacal, uno degli artisti più presenti nelle collezioni universitarie⁶⁶, un pannello ligneo di August Černigoj⁶⁷, un pannello in alluminio estroflesso di Nane Zavagno⁶⁸, oltre a presenze estranee alla realtà regionale come la *Struttura colore n.3* di Aldo Schmid, presentata anche alla Quadriennale romana del 1972⁶⁹.

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

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

Tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo si assiste anche a un'importante attività di acquisti di opere d'arte da parte dell'allora istituto di Architettura e Urbanistica, diretto dal citato Pio Montesi che, coadiuvato da Michelangelo Guacci, avrà un ruolo determinante nell'acquisto di opere d'arte, principalmente incisioni e litografie, che docu-

mentavano l'attività di artisti regionali nell'ambito delle tendenze più avanzate, ma con la significativa presenza di una cartella di litografie di Le Corbusier⁷⁴.

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

66 Cfr. schede nn. 103-107.

67 Cfr. scheda n. 21.

68 Cfr. scheda n. 120.

69 Cfr. scheda n. 99.

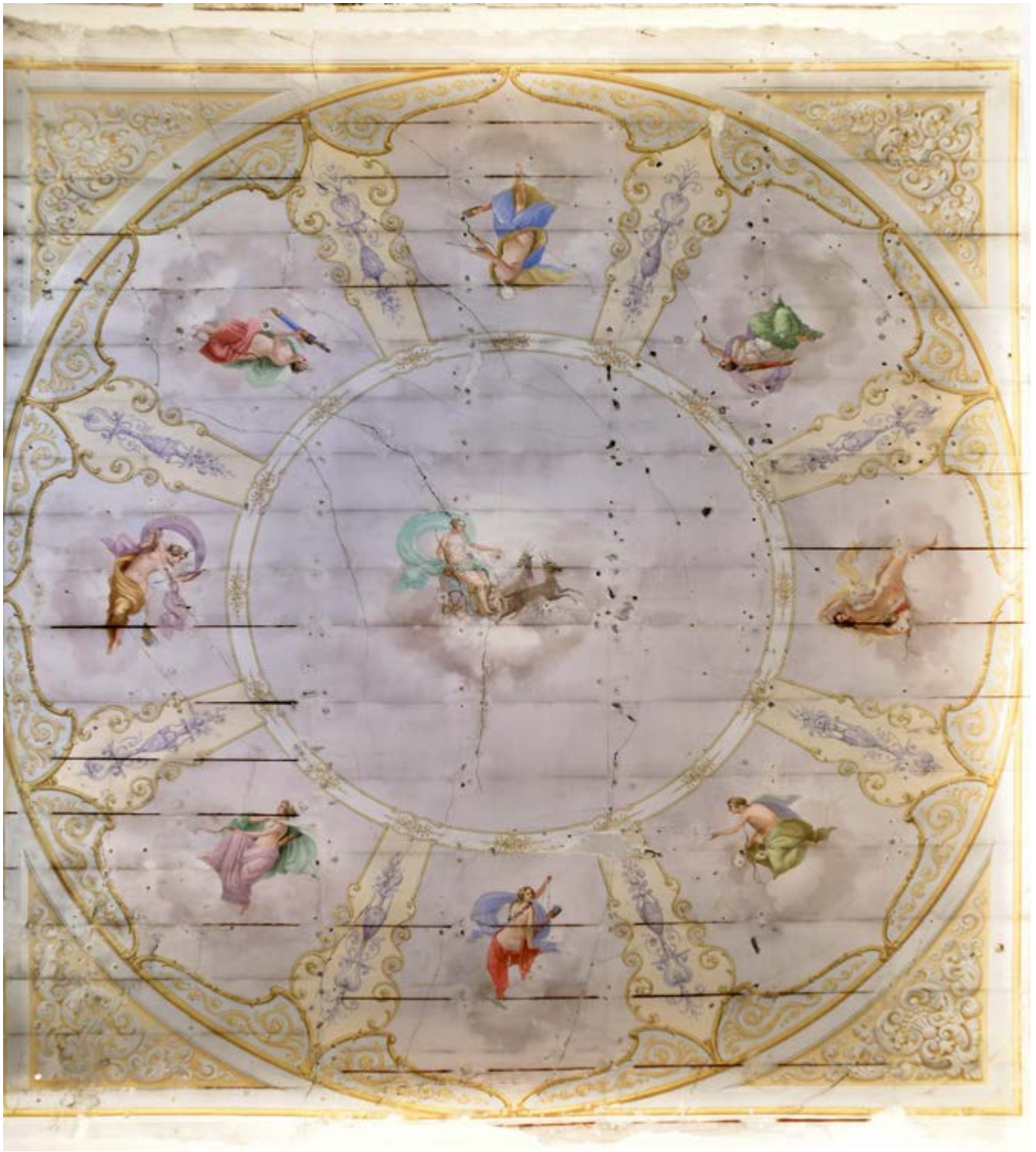
70 Cfr. scheda n. 108.

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

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

73 Cfr. scheda n. 73.

74 Cfr. scheda n. 45.



Sebastiano Santi, *Il carro di Diana*, 1840, Edificio di via Lazzaretto vecchio 6-8, piano nobile.

Dopo l'uscita nel 2014 del volume *"Ricorda e splendi"*, destinato a raccogliere le opere di carattere storico artistico di pertinenza dell'Ateneo censite fino a quel momento, mettendo così a disposizione del pubblico una raccolta inaspettatamente vasta, si sono moltiplicati atti di donazione che hanno notevolmente incrementato il patrimonio artistico. Inoltre, con l'uscita l'anno successivo della *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, curato da Laura Paris, sono stati messi a disposizione del pubblico e degli studiosi fondi già esistenti che, tuttavia, all'epoca della redazione del volume erano ancora oggetto di inventariazione e studio e per questo non inseriti nel catalogo generale.

In occasione del centenario dell'Università degli studi di Trieste, le cui celebrazioni dureranno per l'intero anno accademico 2023-2024, si è pensato a una ricognizione di questi materiali al fine di fornire un nuovo e più completo elenco del patrimonio artistico dell'Ateneo, integrando e completando quello già esistente, sia attraverso il presente volume, sia attraverso una ancor più ampia schedatura informatica, con l'obiettivo di valorizzare e rendere fruibili le collezioni e rafforzare il legame con il territorio attraverso l'inserimento di questo materiale nel catalogo digitale regionale dell'ERPAC, con il proposito di avvicinare il più possibile le collezioni universitarie al grande pubblico.

In ordine di tempo, rispetto all'uscita del catalogo, un'aggiunta particolare al patrimonio dell'Ateneo è stata l'installazione, nelle aiuole tra gli edifici D e C1, di una grande scultura in acciaio di Simon Benetton, *Soggettivo*, per l'occasione ribattezzata *Arpa nel vento*. Un'opera importante per le dimensioni, tre metri d'altezza, e per le sue vicende: appena completata, infatti, era stata donata dallo scultore al Comune di Trieste nel 1978, in vista della grande rassegna antologica che l'anno successivo sarebbe stata allestita in città¹. Dopo essere stata per qualche tempo collocata in Piazza della Borsa, la scultura era stata ricoverata nei magazzini comunali, grazie all'interessamento e all'azione del Rotary Club Trieste, che ne ha curato restauro e allestimento, è tornata alla sua funzione nel campus dell'ateneo centrale.

Un'ulteriore acquisizione al patrimonio artistico dell'Ateneo, piuttosto anomala perché legata alla dotazione edilizia, è giunta grazie ai lavori di ristrutturazione che hanno interessato lo stabile di via Lazzaretto 8; lavori che hanno consentito di portare alla luce decorazioni ad affresco sui soffitti di due locali al piano nobile all'angolo tra via Lazzaretto e via Corti. In un caso si tratta di una semplice traccia, pressoché illeggibile per il precario stato di conservazione, mentre nel secondo, un piccolo intervento a pianta grossomodo quadrata, mostra al centro il carro di Diana bordato da una cornice circolare su cui si innestano candelabre a grottesca che inquadrano otto spazi mistilinei popolati da donne arciere colte in varie posture: un'opera delicata e di buona fattura, che può con ragionevole approssimazione essere collocata intorno ai primi anni quaranta dell'Ottocento ed essere assegnata, per evidenti convergenze stilistiche, a Sebastiano Santi, attivo a più riprese a Trieste nelle chiese di Sant'Antonio Nuovo (1836) e di Santa Maria Maggiore a Trieste (1841), o al suo immediato *entourage*².

1 *Simon Benetton sculture nella città*, catalogo della mostra di Trieste a cura di B. Patrono, E. Steidler, Trieste Tipografia Stella, 1979, s.n.; cfr. scheda 16.

2 Su Sebastiano Santi e sulla sua attività (compresa quella triestina) cfr. C. Simonato, *Il pittore Sebastiano Santi (1789-1866): biografia, opere e studi preparatori*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 14, 2019-2022, pp. 9-42; S. Coviello, E. Volpato, *I bozzetti del pittore Sebastiano Santi conservati al Museo Correr*

Passando all'analisi di acquisizioni più 'canoniche', tra le molte donazioni recenti, quelle numericamente e per molti aspetti anche qualitativamente più consistenti sono quelle della famiglia Fonda Savio e quelli dell'erede di Dino Predonzani³, Lia Brautti, fondi molto diversi tra loro per storia, natura, consistenza e struttura ma proprio per questo entrambi molto importanti.

A queste si sono aggiunte poi altre donazioni meno articolate e numerose, giunte ora direttamente da artisti, come nel caso di Bruno Chersicla⁴, Franca Batich e di Olivia Siauss⁵, ora da personalità legate a doppio filo con la storia dell'Ateneo, come nel caso del lascito del professor Giampaolo de Ferra, a cavallo degli anni settanta e ottanta per ben tre mandati Rettore dell'Università di Trieste, oltre che essere stato a lungo docente di Diritto commerciale alla allora Facoltà di Giurisprudenza: si tratta di un piccolo ma significativo lotto di dipinti di artisti triestini, da Edmondo Passauro a Nino Perizi, da Ugo Flumiani a Vittorio Bergagna che coprono, con solo sei tele, un arco di tempo, di stili e di gusto molto ampio che va dalla metà degli anni dieci del giovanile ritratto della madre di Passauro fino ai primissimi anni novanta delle tele di Perizi, che appartengono al momento conclusivo della carriera del pittore⁶.

Alla donazione di De Ferra si sono aggiunte quelle del professor Elvio Guagnini, questa volta non dettate solo dal gusto personale del donatore ma soprattutto dalle sue capacità 'attrattive', in grado di 'dirottare' verso l'Ateneo testimonianze artistiche e letterarie di amici e conoscenti, tra i quali si segnalano intellettuali e artisti di peso del panorama triestino e regionale: così l'Archivio degli scrittori può vantare un vivace *Ritratto di Dario de Tuoni* a mezzobusto eseguito nel 1946 da Adolfo Levier, ricevuto nel 1992 da Frida de Tuoni⁷, e diversi lavori appartenuti a Bruno Majer, e anzi a lui dedicati: un disegno acquerellato di Guido Cadornin datato 1944, con *L'ebbrezza di Noè*, una xilografia di Romeo Daneo e un'incisione di Nello Pacchietto con uno scorcio capodistriano⁸, un luogo condiviso in gioventù con l'intellettuale.

Donazione importante è anche quella della professoressa Lea Campos Boralevi⁹, che nel 1992 ha offerto all'allora

di Venezia, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 14, 2019-2022, pp. 43-70.

3 Sulla collezione si veda: L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015.

4 Chersicla ha donato all'Ateneo un ritratto dello scrittore Fulvio Tomizza e uno di Tullio Reggente, saggista, critico, operatore culturale e soprattutto "costruttore di libri". A questi lavori si è aggiunta un'ulteriore opera grafica giunta grazie a Elvio Guagnini, uno studio per la copertina dell'album *Latitudine Est* del trombettista triestino Mario Fragiaco, pubblicato nel 1994.

5 La prima ha donato cinque opere oggi conservate presso il rettorato, la seconda, oltre alla tela acquisita dopo la personale tenutasi presso il Dipartimento di economia, ha donato nel 2020 un acrilico intitolato *Grande albero*.

6 Le opere sono descritte alle schede nn. 17, 72, 113, 119, 122, 133.

7 E. Guagnini, *Introduzione in La biblioteca «Dario de Tuoni»*, a cura di A. Crozzoli, serie «I Quaderni dell'Archivio», 8, Trieste 2001, p. 2.

8 Si vedano le schede nn. 26, 112.

9 Nata a Trieste, si era laureata con una tesi in Storia delle Dottrine Politiche su Jeremy Bentham, relatore il professor Arduino Agnelli. Ha poi proseguito gli studi nell'Istituto

Dipartimento di Italianistica, insieme al lascito bibliografico e documentario del fondo Dario de Tuoni, un ritratto in gesso colorato dell'intellettuale opera dello scultore Teodoro Russo, datata 1928, uno dei primi lavori eseguiti a Trieste dall'artista brindisino, che risulta residente nella città giuliana proprio dal 27 febbraio di quello stesso anno¹⁰.

Ultima donazione di carattere universitario in ordine di tempo è quelle di alcune opere d'arte di pertinenza della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, da molti anni sinergica alle ricerche dell'ateneo cui ha lasciato anche (e soprattutto) immobili e preziose raccolte scientifiche¹¹. Oltre a diversi dipinti della fondatrice e ultima presidentessa, che ne documentano la varietà d'interessi, si sono aggiunti numerosi altri un interessante ritratto femminile datato 1933 del napoletano, ma triestino d'elezione, Luigi Aversano¹², e due lavori giovanili di Bruno Chersicla particolarmente interessanti in quanto, oltre a essere inediti, documentano un periodo poco noto dell'artista. Le opere in questione riproducono i profili di alcuni dei più celebri edifici storici di Pavia, città d'origine di Carlo Callerio. Probabilmente era stato proprio lo stesso 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 materica¹³. I lavori della collezione Callerio completano la variegata

Universitario Europeo di Firenze, dove ha poi svolto tutta la sua carriera accademica, mantenendo però i contatti con l'ambiente intellettuale della città natale.

10 Molti anni dopo Russo realizzerà un busto del primo preside della Facoltà di Scienze dell'università di Trieste, il matematico Ugo Morin (Trieste 1901 - Padova 1968) collocato nell'Aula a lui intitolata nella sede del Dipartimento di Matematica e Geoscienze: cfr. M. Degrossi, *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 181.

11 Nel 1963 Carlo Callerio insieme alla moglie Dirce Babudieri, aveva lasciato Milano per trasferirsi a Trieste e perfezionare gli studi sul lisozima, scoprendone la grande efficacia contro le affezioni tipiche della stagione fredda, l'immunodepressione dovuta al cancro e le infezioni in generale. Due anni dopo i Callerio si assumeranno l'impegno di far costruire a proprie spese e su un terreno di loro proprietà, un edificio che potesse ospitare una parte degli istituti della Facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Ateneo, che all'epoca non aveva spazi sufficienti, con la finalità di sviluppare studi e ricerche di carattere scientifico nel campo della biologia. Un'attività rimasta in essere anche dopo la morte di Carlo Callerio, nel 1999, e conclusasi solo con la scomparsa di Dirce.

12 Il pittore e poeta ebbe un rapporto privilegiato con la città di Trieste in quanto il 4 novembre 1918 fu, da bersagliere dell'esercito italiano, il primo ad innalzare il tricolore il sulla torre di San Giusto (cfr. A. Bragaglia, *La pittura di Luigi Aversano*, Roma 1941), alla famiglia Callerio doveva essere particolarmente legato, visto che nel 1967 aveva donato ai coniugi un piccolo ma prezioso disegno settecentesco di scuola veneta realizzato a penna su pelle di capretto.

13 Cfr. S. Parmiggiani, "Ritratto dell'artista da scultore", in *Chersicla: Dall'informale Alle Muse Energetiche*, catalogo della mostra di Trieste, Civico museo Revoltella, Milano, Electa, 1997, pp. 19-21.

dotazione di opere dell'artista, fino a pochi anni fa assente dalle collezioni universitarie.

Alle consistenti elargizioni appena citate vanno poi aggiunte numerose e non meno importanti donazioni singole, aumentate di molto in occasione della ricorrenza del centenario dell'ateneo e in buona parte non ancora del tutto definite nei loro termini giuridici.

Tra quelle che hanno da tempo completato il loro iter va ricordata quella di Adriana Maria Antonietta Belrosso, che ha donato all'Ateneo un magnifico busto ritratto muliebre firmato da Ugo Carà e databile tra la fine degli anni trenta e l'inizio dei quaranta. Un'opera che secondo la donatrice rappresenterebbe la madre, una prova che allarga la gamma tipologica messa in campo dall'artista con il tema del busto tagliato nettamente e trasversalmente appena sotto le spalle: una formula ben lontana dall'immobilità celebrativa, quasi da effigie sacra, che aveva caratterizzato nel decennio precedente i ben più celebri busti di Adolfo Wildt, che era stato nel dopoguerra il primo a recuperare in chiave simbolista quella tipologia¹⁴.

Altra donazione significativa, due litografie di Filippo de Pisis e un pastello di Marcello Mascherini, quella delle sorelle Colombis, eredi del notaio triestino Manlio Malabotta (1907-1975), una delle personalità più importanti del Novecento giuliano, critico d'arte, poeta e collezionista dal gusto raffinato, la cui fama è legata proprio alla sua celebre raccolta di opere di Filippo De Pisis, oggi esposta alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Lo stesso Malabotta era stato autore di una monografia dedicata proprio alla produzione grafica dell'artista ferrarese¹⁵, oltre che amico personale di Marcello Mascherini.

Su di un altro piano, i numerosi documenti donati dall'ingegner Marco Slavik al fondo 'Gerti Frankl' nell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale, raccontano l'intreccio dei rapporti di amicizia e di sentimenti che legavano quella che è stata chiamata la Bloomsbury dell'Alto Adriatico¹⁶, quel sodalizio intellettuale che nella Trieste degli anni Venti aveva in Bobi Bazlen il fulcro intorno a cui ruotavano Carlo Gruber, Carlo Tolazzi, sua moglie Gerti Frankl Tolazzi, e Linuccia Saba. La corrispondenza di Gerti Frankl Tolazzi, lettere e cartoline conservate dalla destinataria e ora inserite nel patrimonio dello Smats, permettono di seguire il percorso e le peripezie di una vita femminile collocata in un'epoca di trasformazione e di travaglio storico, ricca di esperienze, talvolta tutt'altro che gradevoli. Tra le carte del ricco epistolario spiccano le lettere di Bobi Bazlen, testimonianza della ricca vita culturale tra le due guerre, dominata da un ceto elitario borghese, composto in gran parte di persone di origine ebraica, poi coinvolte - direttamente o indirettamente - nella tragedia dell'olocausto. Nell'ambito di questi materiali è però una tempera siglata «L.S.» l'oggetto d'arte più interessante della donazione: l'autrice nascosta dietro quelle iniziali è infatti certamente Linuccia Saba, amica di Gruber e Dusica Slavik, genitori del donatore. L'opera presenta infatti tratti stilistici assai comuni alla produzione dei primi anni cinquanta della pittrice, anche se la matrice spiccatamen-

14 *Adolfo Wildt 1868-1931*, a cura di P. Mola, Milano, Arnoldo Mondadori Editore Arte, 1989, p. 21.

15 M. Malabotta, *L'opera grafica di Filippo de Pisis*, Milano, Edizioni di Comunità, 1969.

16 E. Guagnini, "Per Gerti, ancora", in *Il viaggio di Gerti. Gerti Frankl Tolazzi (1902 -1989)*, catalogo della mostra documentaria di Trieste, 14 dicembre 2005- 12 gennaio 2006, a cura di W. Fischer, Trieste, Archivio e Centro di Documentazione e della Cultura Regionale, 2005, p. 5.

te surrealista, con l'occhio e la bocca sospese tra le nuvole, fa pensare a una datazione anteriore. Come ha commentato l'ingegnere Slavik a margine della conferenza stampa indetta per celebrare la donazione: «per noi il titolo era: "chi sarà mangiato?"», e devo dire che non ci piaceva»¹⁷; un apprezzamento certo non in linea con i buoni e a tratti eccellenti riscontri critici che riscuoteva l'artista in quegli anni.

In questo panorama così composito, il lascito più complesso e stratificato rimane però quello della famiglia Fonda Savio, costituito com'è da una pluralità di nuclei, diversi tra loro per consistenza, natura e qualità dei materiali che ne fanno parte. Prima di una disamina del nucleo principale, vale la pena di partire dall'ultima delle donazioni legate alla famiglia, quella di Marina Cobal Zennaro, che a sua volta l'aveva ricevuta per via ereditaria da Letizia Fonda Savio: una piccola ma significativa raccolta di disegni. Tra questi lavori va segnalato un intenso ritratto di Antonio Fonda Savio realizzato da Enrico Fonda, primo cugino dell'effigiato, che traduce con minuziosa attenzione i lineamenti del parente, donandogli nel contempo un'aria assorta da intellettuale. Allo stesso Enrico si deve anche un vivace acquerello, *Le rive*, realizzato probabilmente nei primissimi anni venti, legato alla disincantata lettura dei fenomeni cittadini che ne caratterizzava allora la pittura. A queste opere era associata poi una raffinata *Veduta del Castello di Duino* realizzata da Trentan Havlicek, artista molto presente nella raccolta 'principale'¹⁸, giunta all'allora Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Trieste, diretto dal Professor Elvio Guagnini, tra il 1991 e il 1994 grazie a Letizia Svevo Fonda Savio, che donò all'Ateneo le opere già di proprietà del marito Antonio grazie all'intercessione di Stelio Crise¹⁹.

Quanto è giunto all'Università degli Studi di Trieste va distinto in alcune sezioni fondamentali: oltre alla consistente biblioteca e al ricco materiale documentario, i primi fondi a essere catalogati e studiati e spesso complementari a quanto si andrà descrivendo in questa sede, è presente quella che è stata definita la «sezione iconografica del lascito», che annovera dipinti, disegni, stampe e carte geografiche assai diversi tra loro; un nucleo di oltre cinquecento lavori che in origine era completato da una serie di opere d'arte della collezione familiare in parte donate al Civico Museo Revoltella di Trieste e in parte rimaste a tutt'oggi presso gli eredi. Occorre poi ricordare come la raccolta abbia subito gravi perdite in conseguenza al bombardamento che nel febbraio 1945 distrusse Villa Veneziani, provocando la distruzione di un centinaio di disegni di Veruda, alcune tele di Malacrea e due dipinti di Bolaffio, fortunatamente buona parte della collezione era stata nascosta da Antonio Fonda Savio in Veneto, ad Arcade, salvandola così dalla distruzione²⁰.

Il lascito di Letizia Fonda Savio è attualmente conservato presso l'Archivio degli scrittori e della cultura regionale, con sede nel Dipartimento di Studi Umanistici e parte integrante del Sistema Museale d'Ateneo (SMATs), e comprende esclusivamente opere di proprietà di Antonio Fonda Savio, che era nato a Trieste il 19 settembre 1895, da Emma Fabris, di origine

friulana, e Nicolò Fonda comandante di navi mercantili per il Lloyd Adriatico e nativo di Pirano. Intorno al 1912 Antonio conobbe Letizia Veneziani figlia di Italo Svevo, allora quindicenne, e tra i due sbocciò ben presto un amore destinato a sfociare nel matrimonio celebrato il 17 aprile 1919, dopo il quale i due sposi andarono a vivere a Villa Veneziani²¹, che annoverava una cospicua collezione di opere d'arte che comprendeva «le più belle firme triestine: Veruda, Flumiani, Fittke, Grimani, Orell»²². Tale raccolta fu probabilmente in parte condivisa con Antonio che in quegli anni fu di supporto all'attività letteraria del suocero e ne iniziò a frequentare l'ambiente culturale, oltre a dividerne i gusti collezionistici. Sono infatti presenti nella raccolta alcune opere di artisti prossimi a Svevo, tra quali il citato Enrico Fonda, Tullio Silvestri, Vittorio Bolaffio e Arturo Fittke. A queste opere si aggiunsero poi molti altri lavori che per la maggior parte dei casi si possono leggere come un vero e proprio viaggio virtuale alla scoperta della terra più cara ad Antonio: l'Istria e, in parte, la limitrofa Dalmazia.

In sede di catalogazione, le opere appartenenti alla «sezione iconografica», circa cinquecentosessanta, sono state suddivise in blocchi articolati per soggetto e tipologia. Si contano oltre duecento vedute, molto varie per genere, tecnica, soggetto e dimensioni; una cinquantina di raffigurazioni di costumi tipici, una quarantina di ritratti, una decina di disegni architettonici e un grande album di grafiche di paesaggio di Pietro Nobile, alcune stampe a soggetto religioso e numerose carte geografiche, tutte opere scalate tra Cinque e Novecento, ma non tutte di uguale valore, visto che il principio ordinatore era stato soprattutto iconografico e documentario. Se quindi la gran parte dei lavori appena citati sono di valore artistico relativo, non mancano però elementi di pregio e di grande importanza documentaria, come le citate grafiche di Pietro Nobile, in gran parte inedite, o il gruppo di disegni di Arturo Fittke, anch'esso poco noto, o ancora i molti bozzetti di autori austriaci, diversi dei quali inediti, legati alla rappresentazione del territorio, ma portatori di grande varietà stilistiche e tipologiche. Un complesso vasto e articolato che offre un'ampia selezione di proposte, soprattutto per quanto riguarda gli artisti attivi sul territorio giuliano nella seconda metà dell'Ottocento.

Le proposte attivate a margine del centenario dell'Ateneo, promettono di allargare ulteriormente il numero e la qualità delle opere di pertinenza dell'Università, nell'attesa di queste ultime, future, acquisizioni, il presente catalogo si ferma a quattrocentocinquanta opere.

17 P. Marcolin, *L'acquerello con gli animali attribuito a Linuccia Saba va all'Archivio degli scrittori*, in "Il Piccolo", 22 gennaio 2022.

18 Si veda la scheda n. 82.

19 L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p.145; Eadem, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 32.

20 Paris, *Guida al Lascito*, p. 51.

21 Ivi, p. 53.

22 L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con inediti di Italo Svevo*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1950, p. 75.

'Remember and shine' was the motto that stood out on the seal of the University of Trieste that the then Rector Angelo Ermanno Cammarata had commissioned from Tranquillo Marangoni in 1950. It was a deliberate reference to the inscription that had been placed on the base of the Victory Lighthouse 'Shine and remember the fallen at sea' and, in the words of the rector himself, it was not 'a simple repetition of an old allegory comparing a university to a lighthouse, but a wish and, at the same time, an everlasting warning. In the motto, the connection of the new to the ancient history of Trieste symbolises the University's duty to preserve the more than millennial heritage of culture entrusted to it and to enrich it with the splendour of new conquests in the field of knowledge'¹; also, it would be added, through the no small artistic heritage accumulated over the institution's ninety years of life. Therefore, "remember" the history of this heritage and "shine" through its study and, if possible, its effective increase by casting a glance at the contemporary artistic reality.

Remembering inevitably means taking a journey through the history of the university and the personalities that shaped its history, since one of the most significant nuclei of the collection consists of celebratory works and portraits of illustrious men. First and foremost is the marble bust with the *Portrait of Pasquale Revoltella* made by Pietro Magni after 1859, which can be considered the first work of art in the university collections². In all probability, it was commissioned from the Milanese sculptor to be destined for the Commercial School that Revoltella intended to build in Trieste and that would only see the light of day after his death³. The bust, an autographed replica of the official portrait of the entrepreneur⁴, would later become an essential piece of furniture for the institutional headquarters of the aforementioned school and thus of the first nucleus of the university. In fact, the portrait stands out in the late 1920s in the studio of the first rector (photo 1), Giulio Morpurgo, in the then headquarters of the university in Palazzo Dubbane, at number 7 on what was to become Via dell'Università. In the 1950s, when the new university campus was built, the bust was moved to the new Faculty of Economics and Business, where it is still kept today.

Another celebratory work will have a not dissimilar fate, this time the bronze head of Fabio Filzi⁵, an Economics student at the University of Trieste and volunteer second lieutenant in the Alpine troops during the First World War, was hanged in Trento together with Cesare Battisti for conspiring against the Austrian government. In the Fascist era, the contours of his story became one of the most widely used symbols of Italian irredentism, so it is not surprising that the University of Trieste, as part of its gradual fascistisation implemented from the mid-1930s onwards, dedicated a monumental memorial to the young student in the then Aula Magna, located in Palazzo

Dubbane in Via dell'Università 7. In that same year of 1934, Filzi had also been awarded an *ad memoriam* degree in Economics by the Julian University together with Emo Tarabocchia, who also fell during the Great War. Currently, the sculpture is kept at the Rector's Office, as the building has been decommissioned.

The story of the magnificent marble bust of Carlo Brunner, on the other hand, is quite different. The sculpture, signed by Giovanni Mayer and dated 1910⁶, was not commissioned by the university but arrived there with the acquisition of the building in Via Manzoni 16, which houses the Human and Biomolecular Morphology section of the university's Life Sciences Department. At one time, the building was home to the Clinic of the Society of Friends of Childhood named after Carlo Brunner, one of the founders of the institution.

The circumstances of the acquisition of a bronze by Marcello Mascherini, one of the artists most present in the collections of the University of Trieste, are not dissimilar: it was a colossal group of *Daedalus and Icarus*⁷, conceived and placed on the far right corner of the building complex in Piazzale Valmaura 9, inaugurated in 1964, originally intended for the professional training of young people and now housing the Medicine teaching centre. A work that in its current state is practically invisible, concealed as it is by the uncontrolled growth of vegetation.

An important addition to the collection was made thanks to the donation to the Faculty of Letters and Philosophy of the University of Trieste of the *Bust of Italo Svevo*, made by Ruggero Rovani in plaster in 1927 and later cast in bronze. Remaining in Svevo's home until 1943, the sculpture returned to the hands of its author and at the beginning of the 1950s the Circolo della Cultura e delle Arti in Trieste launched a public subscription to offer the image, which Svevo himself particularly appreciated, a location worthy of the notoriety of its effigy. Thanks to the generous donations received by the secretariat of the CCA during 1954, the institution was thus able to donate the portrait at a solemn ceremony on 18th December 1954 in the Aula Magna of Palazzo Dubbane, Via dell'Università 7. The deterioration of that historic building, the first official seat of the University of Trieste, forced a sudden transfer of the work at the end of the century, which was housed in the Magnifico Rettore's personal office. In 2006, the bust therefore returned to the institution to which it had been donated in 1954 and was able to enjoy a space specially designed in his honour in the "Arduino Agnelli" deeds room of the Androna campo Marzio campus, which hosts discussions and dissertation proclamations, and where the image of the great man of letters can continue to be a "guide and example" for generations to come.

Other portraits of illustrious personalities can be recalled in these terms: this is the case of the bronze head of Scipio Slataper⁸, the drafting of which had been entrusted by the man of letters' heirs to the sculptor Sylva Bernt from Trieste and which was donated to the University of Trieste on 26 June 1965, where it was placed in the Aula Magna of the central building on a sophisticated plinth designed by Umberto Nordio, next to the seat destined to house the members of the academic senate. This gift was enthusiastically welcomed by the then Rector Agostino Origone, who remarked in his speech that the poet had been 'one of those who wanted the University seriously, and not of those who believed it should be demanded and never obtained: and his journalistic writings, in Trieste and in

1 Angelo Ermanno Cammarata's speech of 4 November 1950, quoted in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 24.

2 On the bust, see card no. 49.

3 A structure that ideally constituted the first nucleus of what a few decades later was to become the Royal University of Economic and Commercial Studies of Trieste: cf. G. Cervani, *Pasquale Revoltella, the 'founder'*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni... cit.*, pp. 55-64.

4 The first draft is kept at the Civico Museo Revoltella in Trieste: cf. M. De Grassi, *Committenti di Pietro Magni a Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20, 2000, pp. 166-168.

5 On this work, see fact sheet no. 8.

6 On the bust, see card no. 56.

7 See tab 55.

8 See tab 6.

Italy, were among the highest and most serious, and also the harshest⁹.

Another bust, the only one dedicated to a lecturer, depicts the mathematician Ugo Morin, the first dean of the Faculty of Science at the University of Trieste. It was made on the Faculty's initiative shortly after his death in 1968 by Teodoro Russo and is now located in the lecture hall dedicated to Morin himself on the third floor of the H2 building.

Portraits of the Rectors

A separate collector's nucleus consists of the series of fourteen portraits of rectors of the University of Trieste, six of which are by the Triestine Edgardo Sambo, defined as a 'peintre en titre de l'Università' by Luigi Coletti, the first professor of art history at the university¹⁰. The series had begun with Alberto Asquini who, after having been Director of the Institute of Business Studies 'Fondazione Revoltella', as Dean of the Faculty of Economics he was the first to hold the position of Rector of the newly established Regia Università, remaining in office from 23 September 1924 to 31 October 1926. Sambo's choice as 'official' painter also reveals a 'traditionalist' vocation.

Sambo was in fact considered at the time - the portraits were made from the second half of the 1930s to the early 1950s - to be the best portrait painter in Trieste, but he was also an artist who was very little permeable to novelty, even though he tried to merge 'the disenchanting rendering of reality suggested by the 20th century with the chromatic and luministic experiments already attempted at the beginning of his career'¹¹.

Subsequent works, including the last, entrusted to Erica De Rosa, also move on very conventional registers: an exception in this sense is the *Portrait of Rector Giampaolo de Ferra*, a work dated 1997 by Franco Chersicola, "certainly the most singular among the portraits of Trieste's rectors. Free of any sign of officiality, absolutely devoid of details 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"¹².

An interesting yardstick for comparison with the Trieste university's choices in this field can be offered by a parallel with the work that from the end of the 1930s onwards would affect the University of Padua at the behest of the rector Carlo Anti and that would also include the portraits of the Paduan rectors from 1866-67¹³. A comparison between two radically different ways of conceiving the celebration of the figure of the rector is offered here by a very rare circumstance, namely the fact that a professor, Giannino Ferrari dalle Spade, was the head of both the University of Padua, from 1929 to 1932, and the University of Trieste, whose destiny he was to rule from 29 October 1939

to 28 October 1942 as the only commissioner in the history of the University of Trieste. The portrait proposed by Edgardo Sambo in Trieste and the one painted by the young Giuseppe Santomaso for the antechamber of the academic senate hall in Padua could not be more different: on the one hand the very conventional and glossy image proposed by the mature painter from Trieste (photo 2), on the other the unprejudiced neo-primitivism of the emerging Venetian artist (photo 3), perfectly in line with the dynamics of the vast decorative programme that was being implemented there at the beginning of the 1940s.

Work on the new headquarters

The model offered by the University of Padua, ignored as far as official portraiture is concerned, will instead come in handy when designing the new and majestic headquarters of the University of Trieste, of which Giannino Ferrari dalle Spade himself will be one of the protagonists. In fact, a very significant nucleus of works of art will literally take shape during the works for the construction of the university citadel, in a long process that will see the works begin in 1938 and their closure some twenty years later.

At this stage, the complex relations between the two universities were to be sealed by the contrasting gift to the younger institute of a gonfalon from the Padua seat, in accordance with a consolidated academic tradition, but on this occasion dictated by Mussolini himself since his speech at the ceremony of the laying of the foundation stone of the new Triestine seat¹⁴. The final drafting of the artefact, the result more of a political imposition than of a deliberate choice of the two universities, between which a dispute had arisen regarding the subjects to be depicted¹⁵, was designed by Giò Ponti (photo 4), Carlo Anti's trusted architect and the main director of the almost 'miraculous' renovation of the historical buildings of the University of Padua, and bore an elaborate Latin inscription on the reverse side dictated by Concetto Marchesi. On the main side was an image that at the time was more of a declaration of intent: "Saint Just, Patron Saint of the city, bears in his arms the image of the majestic building, already rising from the tormented soil of the Karst"¹⁶. After the war, the valuable work was 'purged' of its marked references to the regime and replaced by one of simpler workmanship (photo 5), offered to the University of Trieste on 3 November 1950 by the Italian universities and reproducing the new seal designed by Tranquillo Marangoni¹⁷ in gold on a red background.

The University of Padua at that time was not only a point of reference for academic organisation, but also in terms of architectural quality. The vast renovation plan of the city's various buildings put into practice in those years by the Rector

9 *The University of Trieste. Seventy years...* cit., p. 41.

10 The definition, which was, moreover, entirely correct, was used by Coletti in a letter sent to Rector Ambrosino in order to convince him to extend the invitation to participate in the 1953 exhibition of Italian painting to the artist from Trieste :
Archivio Storico dell'Università di Trieste (henceforth ASU), b. 60, *Letter from Luigi Coletti to Rodolfo Ambrosino*, 17 July 1953.

11 See Eliana Mogorovich, tab R4.

12 See Eliana Mogorovich, tab R10.

13 On these aspects, see G. Dal Canton, *Santomaso at the University of Padua*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 523-528.

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

15 *Ibid*, p. 307.

16 The donation by the Paduan goliards of an elaborate bronze plaque (card 59) with an inscription 'In memory of its goliards/ who fell invoking your redemption/ O Trieste/ Padua today renews to you/ the ancient pact of love/ year XVIII'.

17 The complete inscription on the verso of the banner reads: 'THE CATANESE ATHENAEUM/ PROMOTER/ THE UNIVERSITIES/ AND INSTITUTES OF HIGHER EDUCATION/ OF THE PENINSULA/ OF SICILY/ AND SARDINIA/ HAVE OFFERED/ TO THE / SISTER TRIESTINA/ III NOVEMBER MCML'.

was in fact an essential reference point, but also one that was difficult to imitate.

In spite of the inevitably 'regimented' layout that was put forward by the designers of the new Terni venue, Raffaello Fagnoni and Umberto Nordio, the different quality of the hypotheses put forward appeared very clear at first glance, at least in terms of content: on the one hand, the Padua proposal, a vast and organic project of using the artistic instrument as the underlining and enhancement of a wide-ranging cultural project, authoritatively managed by a highly efficient and strong-willed group; on the other hand, a proposal that was strong in terms of design but strongly conditioned and conditioned politically. In essence, rather than the place of culture, including visual culture, dreamt of and implemented by Carlo Anti in Padua¹⁸, the idea in Trieste was of a propaganda machine, of a building that reflected the affirmation of a political power, rather than the implementation of a place for the production of culture. Hence the immediate visual reference to the Pergamon altar for the design of the foreparts of the new university citadel and the iconographic programme first conceived for the front of the central body¹⁹.

Even the choice of artists with whom to collaborate had been delegated to the architects, without even thinking about competition procedures that would have inevitably taken longer: a sign on the one hand of great haste and on the other, given that it was wartime, of a structural lack of funds; a step made possible by the fact that one of the sculptors involved, Marcello Mascherini, was also, at that time, inter-provincial secretary of the Fascist Fine Arts Union. The lack of funds also led to the gradual impoverishment of the decorative apparatus, which was gradually streamlined in order to cope with construction emergencies: a process that, as was known, would be completed well after the end of the war.

An initial analysis of the iconographic elements reveals their immediate and unequivocal reference to the regime and their exclusively political value, without any filter or cultural interface (photo 6): the Works of Peace, the Works of War for the two reliefs on the heads of the foreparts, four large sculptures at the top of the staircase that were to represent the icons of Fascist youth, respond to a project that appears perfectly in line with Mussolini's direct invitation to create a building as monumental as possible²⁰, and with the directives of that 'Fascism of stone' that had characterised the regime's cultural policy since the early 1930s.

The two large reliefs had been commissioned, without competition, to the Florentine sculptor Mario Moschi, who had already collaborated with Raffaello Fagnoni in Florence in previous years by executing bas-reliefs at the Scuola di applicazioni aeronautiche in Florence²¹, while for the statues, the name of Marcello Mascherini had been proposed, who had certainly made sketches, although no trace of these works has been found to date. With due caution, these proposals can be associated with terracotta sketches of which only photographic documentation is preserved (photos 7-8) and which have been

considered in the past as preparatory tests for the *Legionnaire* prepared by the sculptor for the Italian pavilion at the 1937 Paris Exhibition²². Due to their mirror-image and their proximity to one of the designs for the staircase (photo 9), they could well be interpreted as those 'icons of Fascist youth' which, in one hypothesis, were to be placed in the quadrilateral of the forecourt in front of the main body of the new building. Instead, it is certain that the proposals of the young but already well-established sculptor will not be taken into consideration by the designers²³, at least in the first instance.

The reconstruction of the genesis and development of the two gigantic reliefs on the avant-garde is much easier: the first, completed in 1943, was intended, as mentioned above, to represent the *War Works*, but in its final drafting it was to become the *Allegory of Fascism and the Fight against Sanctions*, where, to read the enthusiastic reviews in the local press, it was depicted 'on one side the huge three-headed dragon that rises up, waving its forked tongues, on the other a monstrous serpent that wraps and threatens to crush in its coils the beauty and vigour of young Italian life and in the centre the Duce defeats the horrible monsters'²⁴. Given the particular theme and what it could evoke, it is no coincidence that the relief was for a long time 'forgotten' by historiography and very little reproduced, while greater emphasis was to be given to its twin, made several years later and certainly more 'politically correct'.

The gap between what was hypothesised at the end of the 1930s and what was later realised, especially in a post-war period characterised by quite different economic emergencies, offers on the other hand a measure of the unrealistic nature of many of those efforts. In this sense, an immediate counterpoint can be found in the floor mosaics created by the Spilimbergo Mosaic School on cartoons by Ugo Carà, concentrated in the right atrium alone. The themes depicted mix ancient and modern with ease, on the model of what had been done in imitation of the black and white Roman mosaics in the avenue and pools of the Foro Italico, then the Foro Mussolini, and of what was being planned in the same months for the E42, naturally transposing the subjects to the reality of Trieste. Thus, in random order, a stylised representation of the Arch of the Sergi, St. Just among the Triestine martyrs, an image of the ancient port with a departing ship (photo 10) and the warehouses are lined up, while to the side is a concise visual transcription of modern industries and trades (photo 11): these are accompanied by Mercury, god of commerce, next to the unflinching halberd and the coats of arms of the Istrian cities, further away the wind rose²⁵.

Carà would again be the protagonist of a decorative episode whose contours remained almost unknown until 2011: the commission of twelve stone reliefs to decorate the small balconies between the vaults overlooking the right atrium (photo

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

23 V. Ferneti, *The Central Building...* cit., p. 48. These aspects will be considered in greater detail in a future contribution.

24 *The first bas-relief of the new University*, 'Il Piccolo', 2 March 1943; see tab 60.

25 On this topic see G. Bucco, *Artisti, architetti, artigiani: esempi di collaborazione regionale*, in *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, exhibition catalogue, Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 November 2004-January 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 142.

18 For an overview see Muri *ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, exhibition catalogue Milan, Museo della Permanente, 16 October 1999 - 3 January 2000, edited by V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni Milan, Mazzotta, 1999

19 On the building's construction history, see especially: V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 8-86.

20 *Ibid.*, p. 40.

21 *Ibid.*, p. 50.

12); works that were never implemented, however, probably due to a lack of funds and the development of wartime events. Four pictorial panels remain from this cycle, among which the one depicting *The Founding of the University* stands out, with Mussolini laying the foundation stone of the new University building, with a trowel in his hand, in the presence of the Rector and the civil and religious authorities, according to the most obvious iconography of the regime.

In the post-war period, the completion of the central body of the University by Umberto Nordio and Raffaello Fagnoni had a special significance for the city of Trieste: in their intentions and in those of the renewed governing body of the university, the building had to interpret “the need for Italian culture in Trieste to have a clear affirmation at the borders of the homeland, incorporating itself in a work that dominated the entire panorama in terms of size and proportions, standing as a pillar of the city’s entrance on the road coming from the border”²⁶. For the decoration of the ceiling of the Aula Magna, Nordio, squeezed also by an economic situation that was anything but favourable, chose a work that Marcello Mascherini had conceived and developed for the ceiling of the first class veranda of the refurbished *Conte Biancamano* ship, now reassembled at the Museum of Science and Technology in Milan, and that could be reproduced with a consistent economy of scale. This was the large plaster ring that narrated the myth of Jason in a sequence of bas-reliefs; the designers wrote: “we had the desire to place an important work of figurative art in the Aula Magna: now by a lucky combination the work of art is there. It is a second cast, the only one graciously admitted by the shipowner’s company that owned the “Conte Biancamano”, of the large rose window in reinforced stucco with openwork texture, modelled by the sculptor Marcello Mascherini [...] the bas-relief modelling is divided into three concentric zones: the two extreme ones, of lesser width, have a heron motif decoration of molluscs and crustaceans respectively, the inner central one, much wider, bears a grandiose figurative composition illustrating the myth of the Golden Fleece and the Argonauts. The myth, according to recent interpretations, symbolises man’s aspiration to wisdom and elevation of the spirit. The work is therefore worthy of a university in terms of its meaning as well as its art. The proportions were such that it could form an architectural-decorative centrepiece that crowned the functional and plastic centre of the hall [...] Furthermore, the work was within the reach of the university administration’s rather limited financial possibilities”²⁷. A work that, in Mascherini’s specific case, also served as a “catharsis from the ideological excesses of the regime” that “may be valid for both rationalism and classicism, if we return to a timeless mythical origin of the Julian lands”²⁸. Meanings that were inevitably amplified in that university seat that now stood in defence of a threatened cultural heritage, after having been conceived in the pre-war period as a scornful banner of a misunderstood sense of Italian-ness²⁹.

However, if the rose window had above all an architectural completion value, the subsequent acquisition of another

work by Mascherini, the great stone *Minerva* at the top of the access staircase to the main university complex, as the ideal completion of a decorative cycle that had undergone many variations during the course of its construction, would have a much different impact on the university’s history. The events surrounding its acquisition were rather long and complex and much owed to the actions of the then Rector Rodolfo Ambrosino, who was also faced with the remonstrances of a not insignificant part of the Academic Senate, where a rather interesting debate on the value of Mascherini’s sculpture and more generally on that of contemporary art was to open. Luzzatto Fegiz, referring to the statue of *Minerva* recently placed in the square in front of the main building of the University, asks why such an ugly statue was chosen in his opinion. Prof. Citanna declares that he shares his opinion”; the rector’s reply will be very firm, explaining to the senate “that [...] He does not think that the Academic Senate can be asked, due to its very composition, to make a judgement that it is unable to express and that involves all of modern art: two things, however, are certain or reassuring, namely: 1) that the sculptor enjoys an excellent reputation, which has international resonance; 2) that the opinion of the only national body that has the competence, at least at state level, to express opinions in such matters was not disregarded”, closing with a rather piquant observation “these considerations cannot be overcome by an aversion, for reasons of taste, to modern art since every era has had its art and we cannot deny that that of our era belongs to it”³⁰.

This was also the reason for the decision not to accept the donation made by the president of the Trieste University Graduates’ Association, who wrote as early as 1952: “I have the honour of informing Your Excellency that, as my predecessor had already done [...] he has decided to accept the sketch of the statue of the Goddess Rome due to the sculptor Attilio Selva and has given me the mandate to inform Your Excellency of this decision”. I have the honour to ask Your Excellency to formally accept the gift that ALUT intends to make to our beloved University of Trieste and, at the same time, to ask Your Excellency to accept the unanimous wish of the association that I preside over, to see the symbolic simulacrum erected at the top of the entrance staircase to the university building, in the background of the wing where the Faculty of Law is located”³¹. In that form, the proposal was not accepted, favouring Mascherini’s much more up-to-date sculpture, and it was only several years later, in 1963, that the university received a bronze casting of the model of that same statue as a gift from ALUT, while the model, approximately three metres high, was donated to the Civico Museo Revoltella. In both cases, for Ambrosino, this was an all-out defence of his work, but also a further demonstration of his ability to organically ‘read’ the possible manifestations of modernity, including artistic modernity. His presence, dressed as a Roman senator with a parchment in his hand, in the second large relief created by Mario Moschi for the façade of the right forepart of the central building, completed in 1958, sounds like a fitting recognition of his work but also an ideal farewell, since on 22 June of that same year he was struck down by a heart attack.

The construction process of the second panel, entitled *The Glorification of Work and Culture*, is rather singular in several respects; work had been interrupted by the events of the war and would only be resumed in the late 1950s, between ‘56 and ‘58, without any emphasis being placed on

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

27 *Ibid.*, p. 444.

28 M. Mucci, *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Allied*, in *La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, Trieste exhibition catalogue edited by S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste 2004, p. 121.

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

30 See tab 53.

31 See tab 101.

its completion. Another singularity is the fact that it was only a relative update of the initial project: the theme originally planned was in fact to illustrate *The Glorification of the Work and Works of the Regime*, and since all direct reference to Fascism had obviously disappeared, all that remained was to adapt it to the contingency by also inserting direct references to the construction of the university that had not been foreseen in the four surviving sketches. For the rest, the tone of the composition did not differ much from the tone of the works of the regime, even if the propagandistic emphasis of the twin relief appeared decidedly diluted.

1953: The National Exhibition of contemporary Italian painting

Prior to the completion of the decoration of the central building, the university had promoted an initiative that was to prove decisive for the quantitative and qualitative increase of its art collections: the organisation of the National Exhibition of Contemporary Italian Painting, held in the main hall of the central building between December 1953 and March of the following year, a very significant episode for the artistic life of the city of Giulia, which was retraced by an exhibition held at the Civic Museum Revoltella in 2008 and repropose without substantial variations in Gorizia the following year³², and on which the writer has already spoken on two occasions occasions³³. It is worthwhile at this point to return to the university's expectations regarding the event, eloquent evidence of which remains in the archives of the Trieste university and in the documents produced on that occasion, which was greeted in the city by widespread approval (photo 13).

Ambrosino wrote in the brief but dense preface to the *List of works on display* about the reasons for the exhibition, in what seems to be a true programmatic document: "the University does not propose to exalt contemporary art at all, but to examine and judge it, as far as it is possible to judge it through the examination that experts of recognised fame and different inclinations of ideas will make of it. The University does not even propose to reveal unknown artists (among the artists from Giulia only those who had already been invited to the Venice Biennales or the Rome Quadrennial); it does not even propose to award prizes, so to speak, for absolute merit; instead it will only award purchase prizes, in the sense that it intends to allocate some works to the furnishing of the University buildings"³⁴, a statement that was to be fully reflected in the

purchase campaign undertaken by the university after the exhibition closed. The rector's presentation thus closed with a series of very eloquent propositions on the actual value of the exhibition: "In times that are fortunate, in Trieste so much and in so many senses tried, the exhibition and the course of criticism of contemporary Italian painting have a very special significance. They are civilised and composed manifestations of Italian-ness, because the exhibition of Italian painting takes place not elsewhere, but precisely in Trieste. They are manifestations of serenity and trust in the values of culture and the spirit that, with surprising though not preordained anachronism, the less distracted chronicle will record, in these times, precisely in Trieste"³⁵.

Moreover, the comments of other protagonists of the city's cultural life were no different, especially in the aftermath of the bloody events of early November of that year³⁶. Thus Aurelia Gruber Benco, editor of the magazine 'Umana', which with a special issue dedicated to the exhibition had in fact also offered a valuable illustrated catalogue (photo 14): "from the very beginning these pages have considered the University of Trieste as the centre of defence and irradiation of that Italianism of something and against something in which, in humanity of superior study, the most valid reasons of Italy on the eastern border are summed up", which is "a cause of civilisation that can only be fought and won with the means of civilisation [...]" There is undoubtedly no sector that suffers from the imbalance of language between artist and public more than that of the figurative arts, therefore planning and realising a national exhibition of contemporary Italian painting at a high level undoubtedly means to focus on a cultural problem of lively interest and vast scope. The exhibition would have been of a national character when the most significant brushes of Italy had flocked to it [...]. However, it was not the organisers' intention for the exhibition to be an end in itself and for it to be held in a place of study, indeed of scientific research, it would rather have been a reason for study, i.e. documentation of a Course in the criticism of contemporary Italian painting which, by the most illustrious Italian critics, militants in the most diverse orientations, would be held at the University of Trieste during the course of the 1954 academic year"³⁷. But there was more: 'not even the precise didactic function expressed the full significance of the event; many paintings would never leave this venue again. Purchased from city and national institutions and donated by them to the University, on the walls of the new and still bare university building, these canvases will constitute a small but interesting Gallery of Contemporary Art, to bring new lustre to the city, and as a permanent didactic support of

32 1953: *Italy was already here. Pittura italiana contemporanea*, exhibition catalogue (Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 June-30 October 2008), edited by R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste 2008; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, exhibition catalogue, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 March-12 July, edited by G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte, 2009.

33 See in this regard: M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 535-548; M. De Grassi, *Rodolfo Pallucchini e Trieste: occasioni mancate*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35, 2011, pp. 117-128.

34 The opening of the introduction was, if possible, even more incisive in its Croce heritage: "This exhibition is combined with a "Course in Criticism of Contemporary Italian Painting". Leading Italian critics will follow one another in a series of lectures, the subject of which will be neither abstract propositions nor the principles to which trends in contemporary painting are inspired.

Each lecturer, instead, will illustrate, one by one, a group of paintings, as is customary in art history courses for works of the past, just as a critic would do with regard to a literary composition, when he or she was proposing to establish whether it could be considered a work of art": R. Ambrosino, in *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurata il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1953, s.n..

35 *Ibid.*

36 As is well known, between 5 and 6 November in the city there were six deaths in demonstrations suppressed by the police on the orders of the allied military command (for a very recent summary of those events R. Pupo, *Quel 1953, in 1953: l'Italia era già qui...* cit., pp. 17-23).

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

exceptional value for that Chair of the History of Ancient and Modern Art that is the deserved pride of the Triestine Studio³⁸.

Decio Gioseffi, Coletti's assistant professor of art history at the time, who was personally involved in the organisation of the event and at the same time was a punctual chronicler of it in the columns of the local newspapers, was of the same opinion: 'Today Trieste, still politically detached from the motherland, mutilated and battered in its economic structures, is the seat of fervent and intense cultural activity, perhaps as never before, and is on its way to becoming an active centre of spiritual life and Italian culture. Today it has a sure guide. And that is its University. To which also fell by right the honour and the onerous care of this first triple 'encounter' between the brushes, the chair and public opinion'³⁹. Proposals, therefore, that mixed substantially political proposals with others that were properly didactic (exemplified by the planned and never realised course in criticism) and again with 'utilitarian' aims, such as the furnishing of the premises, ventilated by Rector Ambrosino and then actually implemented. A fact that will keep the administration busy for a long time after the exhibition with the purchase of exhibits, completed with the decisive financial support of local and national bodies⁴⁰. A framework which, today, certainly appears meritorious in its entirely new proposal to involve a university in the artistic debate through the organisation of a nationwide exhibition, but which, on closer inspection, reveals all its limitations in terms of organisation.

Among the materials preserved in the historical archive of the University of Trieste are the papers relating to a dense epistolary with some of the leading Italian critics⁴¹, who were approached by Rector Rodolfo Ambrosino on the recommendation of the aforementioned Gian Luigi Coletti to participate in the preparation of the exhibition and, above all, to take part in a planned and never implemented course on criticism of contemporary Italian painting.

Lionello Venturi, Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco and Carlo Ludovico Ragghianti stood out among the shortlist of those interviewed, to which were added, on the recommendation of the Superintendent Benedetto Civiletti, Giulio Carlo Argan and the journalists Marziano Bernardi, Leonardo Borgese and Virgilio Guzzi, who was also invited as a painter. These had been joined by Rodolfo Pallucchini, called in by virtue of his role as Secretary General of the Venetian Biennale and thus, at that time, as a qualified arbiter of the even ideological 'disputes' that were going on in the Italian artistic environment of those years.

The panorama of critical positions surveyed was certainly rather broad and included articulate, problematic, and in

some cases antithetical approaches, but not without glaring shortcomings and certainly dangerously unbalanced on the level of journalistic presences, accustomed to reviews but certainly less prepared in terms of university teaching: probably one of the reasons for the subsequent failure of the contemporary criticism course.

Amongst the dense correspondence in response to the rector's invitation, Pallucchini's missives are the only ones to enter into the merits of the architecture of the planned exhibition and not to limit themselves to the generic and certainly due acknowledgements of the originality of the proposal expressed by most of those questioned. In that specific case, the great scholar (but at that juncture, above all, the great organiser) very effectively framed the limits of the exhibition, organised with great aspirations but certainly built around a dated and very partial picture of the Italian artistic reality, all vitiated *ab originem* by the nationalistic claims that this type of operation inevitably implied. From the privileged observatory that his role as secretary of the Venetian Biennale offered him, Pallucchini could not help but notice the limitations of that framework, especially given the much clearer and more up-to-date picture of the situation in those years that he could have in Venice, where moreover in those same months he had to deal with a rather delicate situation, which in several respects seemed tangential to the situation that was being created in Trieste. In this regard, a passage from a letter sent to Roberto Longhi on 12 November 1953 seems eloquent, in which one can read the unease for possible political instrumentalisation on the part of some artists: 'for a complex of reasons the work has become increasingly difficult, the attempts at interference greater, the possibility of profitable work in the cultural field less and less: On the other hand, the artists, backed by those who, like Guttuso, wish to prepare an electoral ground, are increasingly inclined to consider a Biennale as their own gymnasium, without any respect for other elements, of which the Biennale, at least as it has been set up since 1948, thanks to the efforts of some scholars, among whom you were at the forefront, had attempted to achieve'⁴². A type of unease that Pallucchini evidently felt, with reversed political perspectives, regarding the architecture of the Trieste exhibition⁴³.

42 Cf. M. C. Bandera. *The Longhi-Pallucchini correspondence. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milan, Charta, 1999, p. 192.

43 In this sense, it is worth reading the full text sent by Pallucchini to Ambrosino dated 6 August 1953: after the customary greetings, the Secretary General of the Biennale immediately entered into the merits of the question: "While applauding the initiative that aims to bring the University closer to national artistic life, I regret that I cannot accept your proposal for two reasons: 1) the choice of names (except for those from Trieste, with which I completely agree) is rather confusing, mixing leading artists with others who count for very little in the context of Italian art today; 2) in the list of critics, some of the most valid names in Italian art criticism have been omitted (for example: Cesare Brandi, Anna Maria Brizio, Umbro Apollonio, Giusta Nicco Fasola, Marco Valsecchi, Giuseppe Marchiori), while some journalists whose contribution to the critical qualification of Italian art today is scarce, indeed negative, are included. All this may deprive the initiative of that seriousness and rigour that are indispensable for the success of such cultural endeavours. With apologies, illustrious Rector, for my frankness, which I felt was my duty, please accept my devoted greeting": cf. ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

38 *Ibid.*

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

40 For an overview of this process, please refer to the individual worksheets.

41 A rather detailed mention of the exhibition in G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste 1994, pp. 263-267. An initial critical intervention on the subject in: R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, exhibition catalogue, Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 November 2004-January 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 262-269.

Lionello Venturi, who had collaborated with the Biennale for many years in those years and had shared Pallucchini's cultural guidelines for that exhibition, had certainly had a very different tenor in his reply, but in the case of the Triestine exhibition, especially the planned course in art criticism, he also saw an important opportunity as a means of disseminating his own ideas. Ambrosino responded to Venturi's initial refusal, motivated by academic commitments, with unusually heartfelt words on 12 August, a *unicum* in the extensive correspondence relating to the exhibition: "Dear Professor, your absence from the event that I have promoted and which I feel deserves support, would give me the feeling that I would be left without the most important contribution I had hoped for. Please consider, if it would make it easier for you, my commitment to agree in advance with you on the date on which you should come to Trieste; please bear in mind that the exhibition of Italian art in this city, whose nationality is disputed, is of the highest significance and that the event will be taken care of in every detail also for its full artistic success", revealing with this last sentence what the main objective of the exhibition actually was. Venturi's response was not long in coming, and three days later he wrote to the rector: "Your mention of the importance that my acceptance of your invitation may have from a national point of view is enough for me to accept without hesitation. Come to me, if you can, and accept two of my wishes. It would be for you to schedule my lecture on a Saturday, the only day that would prevent me from suspending my lectures: on Friday I would study the exhibits, and on Saturday I would speak. With the last train on Saturday I would leave for Rome". This request was followed by a further question that helps us to understand the climate of debate that swept through the Italian art scene in those years: "Could I also ask you for another favour? Since others will have words of contempt for the works that Argan and I prefer, I would like the two of us to start the course, to state our reasons, outside of any controversy", a controversy that, as we will see, was not lacking, at least in the national press. At the beginning of November, after the bloody clashes that had disrupted the life of the city, a worried Venturi wrote to the rector: "I do not know if at a moment like this of trepidation for the salvation of Trieste you want to go ahead with your project about which you spoke to me last summer. If so, I would like to know the exact dates so that I can subordinate my other commitments to the trip there". As is well known, Venturi's worries turned out to be unfounded and the inauguration took its regular course and the great critic's speech was widely echoed in the local and national press, which published large excerpts of it (photo 15).

Beyond Venturi's perhaps overly flattering words, the panorama offered by the exhibition was in the end very different from the first version of the programme drawn up by Luigi Coletti, which actually showed a rather confused picture and was in many respects inconsistent in its neglect of the most modern instances, fixing itself on selection criteria that were still anchored in 20th-century dynamics. This had obviously not escaped the notice of the most attentive observers and especially Pallucchini, who probably, especially in the mention of the large number of journalists present, perceived the strongly media-oriented value that was intended to be given to the event at a time of palpable political tension.

In his reply to these initial observations, found in the Trieste archives, Rector Ambrosino, in addition to regretting Pallucchini's substantial refusal to collaborate in the organisation

of the exhibition⁴⁴, justified the shortcomings pointed out by the Venetian scholar by firstly emphasising the need to summarise all the artistic trends of the moment and to give the event the greatest possible media prominence (hence the extension of the invitations to newspaper art reporters): "If you would like to consider that the list of artists was intended to reasonably emphasise different values and that the choice of critics could not disregard the opportunity of also hearing the voices of those who influence public opinion through the press, perhaps you will be able to agree that those who suggested the list of artists did their best, without precluding new important inclusions, such as those that you or others may always suggest"⁴⁵. In closing, the Rector returned to the 'patriotic' values that the exhibition was intended to encourage, in tones and phrases repeated several times in his correspondence with critics and artists: "Consider again, please, that a review of Italian art in this city of Trieste, whose nationality is disputed, has great significance and that the initiative will be taken care of with every scruple so that it succeeds, both from the artistic and didactic side, which I have emphasised and which perhaps deserves encouragement: May I hope that you will recede from your attitude? I would be very grateful"⁴⁶.

On 20 August, Pallucchini replied as follows: "I am replying to your letter of 12 August to confirm that, although it is painful, I find myself obliged to abstain from the initiative promoted by the University of Trieste. This is not to say that I do not wish to collaborate with the event or in any way deny it any usefulness, but I do think that it is no longer possible to modify a programme that has basically already been defined in all its details. You understand that it would be unfriendly of me, and for obvious reasons, if I were to mention the names of artists who I believe have little to contribute to Italian figurative culture. I could rather point out to you that the inclusion, for example, of painters such as Alberto Magnelli, Mario Soldati [a *slip of the tongue*, it was evidently Atanasio], Mino Maccari, Mauro Reggiani, Carlo Dalla Zorza, Osvaldo Licini, Mattia Moreni, Pompilio Mandelli, Antonio Corpora, Gino Meloni, Guglielmo Ciardo, Ennio Morlotti, could have usefully completed the documentation on one of the most debated but also liveliest sectors of contemporary art. However, as I told you in my previous letter, it is not so much a question of expanding the review as of giving it more stringency through a stricter criterion of choice"⁴⁷. A criterion that would eventually fail, however, especially due to the defection of most of the historic masters invited from the very first hour: from De Chirico to Guttuso, from Sironi to Mafai to Morandi, many of whom would not even deign to respond⁴⁸. Pallucchini's suggestions did not go unheeded however, and the University did not fail to inform the scholar of

44 The draft of the letter is dated 12 August 1953: 'I am truly sorry that you did not take into account that I was asking you for "collaboration" and that I was begging you to give me suggestions for modifying the draft regulation that I was submitting to you'. See ASU, b. 60, file *Rodolfo Pallucchini*.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

47 Pallucchini then closed by hoping for a second edition of the event: 'In any case, since I sincerely hope that this initiative can be repeated at a later date, I hope that in its second edition it will not be difficult for me to give you that more concrete adhesion, which I have come to deny you this time'. See ASU, b. 60, fascicolo *Rodolfo Pallucchini*.

48 Morandi replied instead, politely declining the invitation (Cf. ASU, b. 60, fascicolo *Giorgio Morandi*).

this, although this time, significantly, with the signature of Dr. Giacomina Lapenna, the Rector's secretary⁴⁹.

In his proposals for integration Pallucchini actually aimed to follow the line-up proposed by the 'Committee of Experts of the Venice Biennale' for the exhibitions of Italian art at the São Paulo Biennial (the second would open on 8 December 1953, three days after the opening of the Triestine exhibition) with the obvious intention of 'documenting the variety and at the same time the originality of the artistic face of Italy today'. Added to this was a particular focus on the situation in Veneto, with a special eye on Carlo Dalla Zorza, and the complete presence of Venturi's Gruppo degli Otto (Group of Eight), also advocated in letters sent to the rector by Marcello Mascherini and especially Emilio Vedova. A (perhaps) unconscious unity of intentions that will find ample confirmation in the decisions of the Triestine organising committee, a presence, that of the group, that will prove to be extremely cumbersome, given that it will in fact monopolise the main prizes, divided between Santomaso and Afro with Vedova excluded only at the last vote.

In this sense, the shortlist of critics proposed by Pallucchini would also play an important role, first and foremost that of Umbro Apollonio from Trieste, who was incredibly - or perhaps deliberately - forgotten by the organising committee, and if Cesare Brandi declined the invitation, Giuseppe Marchiori and the aforementioned Apollonio⁵⁰ would enthusiastically accept. In fact, the regulations stipulated that the participants in the exhibition competition had to express their preferences on the jury by indicating in writing a shortlist of three names at their complete discretion. The counting of the ballots showed that the artists' favourite was Giuseppe Marchiori with thirteen votes, in second place, both with eleven preferences, were Umbro Apollonio and Pallucchini, followed by Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi and Marcello Mascherini⁵¹. The shortlist of four names to flank the three internal members should therefore have consisted of Marchiori, Apollonio, Pallucchini and Argan. Of these, only Marchiori and Argan would actually be present; Apollonio, who had initially accepted⁵², was to be

49 The letter was dated 21 September 1953: "Illustrious Professor, by order of the Magnifico Rettore, I have the honour of informing you that your suggestion to invite the critics Cesare Brandi, Umbro Apollonio, Giuseppe Marchiori, and the painters Maccari, Moreni and Corpora to the Course in Aesthetic Criticism of Contemporary Painting promoted by this University has been accepted". Pallucchini replied on 8 October: "Dear Doctor, while I apologise for being late in replying to your kind letter of 21 September, as I have been absent over the past few days, I would like to thank you very much for the communication given to me, and at the same time I would like to ask you to convey to the Rector my warmest thanks for having accepted the proposal to invite the people I mentioned to the Course in Aesthetic Criticism of Contemporary Painting, promoted by this University".

50 Of the other proposed names, only Anna Maria Brizio appears in a definitive list of invited critics (see ASU, b. 60, dossier *1953-1954 Lists*), but there is no trace of her in the correspondence kept in the university's historical archive.

51 The events have been retraced in R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: l'Italia era già qui...* cit., pp. 40-42.

52 Pallucchini and Apollonio replied to the invitation, asking, however, that the date be changed to the 20th of December "when we will both be returning from Brazil where we will be going in the next few days to set up the Italian section and to participate

replaced at the last moment by Mascherini, while the post left vacant by Pallucchini was to be occupied by Venturi, replaced at the last moment by Enrico Paulucci, voted by an impromptu referendum among the artists present at the inauguration given the absence of other possible candidates (photo 16). A line-up that would have rewarded the most innovative proposals of the exhibition, also arousing various polemics given the absolute preponderance of abstract works among the prize-winners, as in fact Giulio Cesare Ghiglione expressed in the columns of Genoa's "Il Secolo XIX" reporting the impressions of the excluded artists (photos 17-18): "nor do we want to invalidate the jury's choice in favour of one or the other of the same tendency, but we find it excessive that both prizes were awarded to the same current, which represents about a third of the exhibitors"⁵³.

After all, it was artists such as Santomaso and Vedova who responded most enthusiastically to the rector's invitation, also demonstrating that they fully understood the event's political significance as well. In this sense, it is worth repropounding the letter addressed by Santomaso to Ambrosino, in which the artist demonstrates all his interest in the political contingencies as well: "Please allow me to offer my sincerest apologies for not having replied to your kind letter at the time. I will tell you straight away that the reason for this shameful delay is due to the interest that your initiative had aroused in me. I would like to explain: there were so many things I wanted to say to you and of such a delicate nature that I had promised to come to Trieste to speak to you personally. Unfortunately, my commitments, among other things, my solo exhibition in London that was being prepared recently, prevented me from doing so. Now I believe that many of the things that I would have allowed myself to say to you, since you had flattered me with your kind invitation, will be out of date; however, I believe that it is never too late to work for initiatives such as yours, especially when they are aimed at the good of a city that I love and to demonstrate this immediately after the war, I felt the need to organise an Exhibition of Modern Art at the Trieste Gallery, on which occasion a volume-catalogue published by "Stampe Nuove" was published as a testimony. I believe I know enough about the current cultural activity in Trieste and its relations with the rest of Italy, and I think that at this time it is the duty of every Italian to strive to intensify these relations and, above all, for the liveliest currents to exchange views and programmes. If you wish, I will be able to come to Trieste, I will be happy to give you, modestly, all my support"⁵⁴ (photos 19-21).

More interested in artistic aspects, however, was Emilio Vedova, who was far too explicit, bordering on the brazen, in attempting to recompose the axis of Venturi's Gruppo degli Otto by invoking the presence of Corpora, Moreni, Morlotti and Turcato⁵⁵, who were to be added to Afro, Birolli and Vedova

in the second São Paulo Biennial" (telegram from Venice of 25 November, Cf. ASU, b. 60, file *Umbro Apollonio*).

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

54 *Letter from Giuseppe Santomaso to Rodolfo Ambrosino dated 14 September 1953*, ASU, b. 60, fascicolo *Santomaso*.

55 This is the text of the letter: "Venice 1st August 1953/ To the Magnificent Rector of the University of Trieste/ Egregio Professore/ I received your letter of 17 July and I thank you for the acknowledgement implicit in the kind invitation which I accept: I warmly congratulate you and the University for the initiative of lively cultural interest at present. After having carefully read the regulations, with the wish for the best success, I gladly express to

himself already present in the first list signed by Coletti, and to Santomaso, indicated at a later date. The Venetian artist also proposed to invite as critics Giuseppe Marchiori - one of his first admirers - Lionello Venturi and, from the structure of the Venetian Biennale, Umbro Apollonio, and Rodolfo Pallucchini, who had also pointed out the absence of Corpora, Moreni and Morlotti. All artists who will then be present in the exhibition with works of considerable commitment and size: respectively *Black Channel* and *Landscape* presented by Renato Birolli and Antonio Corpora, *Landscape in Brisighella* by Mattia Moreni and then *Colloquio* by Ennio Morlotti and *Miniera* by Giulio Turcato.

Vedova's requests were therefore accepted almost in full, even if this was not enough to prevent him from being ostracised by the local ecclesiastical hierarchy, upset by the title *Contemporary Crucifixion* attributed to his large canvas (photo 22), an upset that would also seep out of the exhibition jury and continue until the 1956 Biennale⁵⁶, when the painting was purchased by Palma Bucarelli for the National Gallery of Modern Art in Rome⁵⁷.

If the decidedly 'Venturian' profile assumed by the exhibition will pay off in terms of awarding prizes, less exciting in this sense will be the purchasing policy pursued by the Athenaeum, which will broaden the focus on the entire panorama present in the exhibition, favouring a 'sharing' perspective, sometimes even to the detriment of actual quality. Thus, paintings of absolute value such as Carlo Levi's *Portrait of Umberto Saba* will enter

you some of my opinions, according to your request./ In the very interesting list of selected artists, I find that the following painters should not be missing (as they are quite large) to be invited: Antonio Corpora, of Rome; Mattia Moreni; Ennio Morlotti, of Milan; Giulio Turcato, of Rome. I consider these artists to be particularly significant and you can read about them if you wish in "Cahiers d'Art" of December 1952; "Bilan de l'art actuel" editions Soleil Noir - Paris - rue de l'Echaudée - "Otto pittori italiani" Lionello Venturi - Ed. De Luca - Rome - See also the exhibitions in Germany at present, in Hannover, Cologne, Berlin, Hamburg, with the same eight painters; the exhibition in Rome at the Association for the Freedom of Culture last winter, etc./

I would also like to point out, among the critics who could give particularly interesting illustrative lectures, the names of the most active and significant ones; Dr Giuseppe Marchiori - who, among other things, held a course of lectures on modern painting at the Arzignano School this winter; the Triestine Umbro Apollonio, Conservator of the Venice Biennale; as well as Prof. Lionello Venturi and Prof. Rodolfo Pallucchini. As for me, I am working intensively and will soon have many paintings to send for the Biennale in Brazil and for an exhibition at the Zurich Museum, but I will carefully choose a significant work to send to Trieste in good time. If you need any documentation concerning me, please let me know and I will see if I can send some photographs, etc. In the meantime, I can mention the latest "Cahiers d'Art" of July 1953 with an essay on my painting, and the documentary that will soon be shown at the Film Festival "Vedova: painter of reality", which was filmed with details of my paintings and works, as an examination of language.

56 N. Zanni, *Una proposta alla città: intendere il "contemporaneo"*, in 1953: *l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, exhibition catalogue Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 June-30 October 2008, edited by R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 55-56.

57 Cfr. A. Barbuto, *scheda in Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni Il XX secolo*, edited by S. Pinto, Milan, Electa, 2005, p. 328.

the newborn Trieste collection alongside less luminous works such as Fioravante Seibezzi's *Landscape-Canal of Mazzorba*, which today seems unrepresentative of the Venetian painter's production, or in the 'Trieste' field, the small head of Leonor Fini, also not up to the level of the artist's best works. All of these works, about forty in all, have been acquired by the University, including all the drawings and graphics submitted by sculptors (with the significant exclusion of Pericle Fazzini's drawing) and engravers, which will in any case make up a significant nucleus of contemporary art works.

Gian Luigi Coletti in particular was complicit in the university's much more conservative choices regarding purchases, but also certain indications from the financiers, who rewarded local artists first and foremost and therefore works more linked to the figurative tradition, but there was no lack of refusals and stances even among artists: Giuseppe Capogrossi complained about the delays in the return of his painting, *Superficie 102* (photo 23), destined for the Venetian Biennial in 1954 and then included in the collections of the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin⁵⁸; on the same day, Fausto Pirandello wrote to the university secretariat: "I received a counter-proposal from the Rector Magnifico of this university months ago regarding the price of one of my paintings exhibited at an art exhibition held in the university itself. Since I found, to my great regret, the price offered to me on that occasion to be unacceptable and, on the other hand, as I have not yet seen my painting when the exhibition is closed, I take the liberty of addressing a request for further information to your Honourable Secretariat [...]" (photo 24). Bruno Saetti (photo 25), on the other hand, would be very disappointed not to find his name amongst the list of those benefiting from the purchases⁵⁹, and Aligi Sassu (photo 26), on 4 January, would point out with great resentment some arbitrary evaluations⁶⁰. Of an entirely different tenor were the

58 ASU, b. 60, *Capogrossi* file: letter of 24 April 1954 'Most Illustrious Mr. Rector, last October I sent one of my paintings for the exhibition organised by your University. To date I have not yet had any news of this painting. As this work is to appear in my room at the Venice Biennial and I am currently gathering the works destined for this exhibition at the Galleria del Naviglio in Milan, I would be very grateful if you would make arrangements for the immediate dispatch of this painting by express courier to the address of Commendatore Carlo Cardazzo [...]'.

59 "Dear Rector, The painter Canali has told me about the successful art event that you organised, and has shown me a list of works that may be purchased by this University. Unfortunately, I must tell you that I was very sorry not to find my name on the aforementioned list, although I would have very much liked to be part of the collection of such an important institution. I was also surprised not to see the words 'out of competition' written next to my name in the catalogue. This in spite of the assurances received from your Secretariat that my request would be taken into account"; ASU, b. 60, file *Saetti*.

60 "I am sorry to disturb you again, but as I have not received a reply to my previous letter in which I asked for clarification on the arbitrary valuation of my quadeo 'Via Manzoni' with a price I did not notify. I insist that you rectify the publicity you have made with a cyclostyled list, which is extremely harmful to me. The publication of a cyclostyled list was sent to me by collectors in Triestewho are extremely surprised to see a painting of mine so devalued. A painting that had already been exhibited at the Venice Biennale and was then notified at L. 600,000.= they see it exhibited in Trieste at an 'evaluation' of L. 200,000.= made I do not know by whom and for what purpose. Since I have not received a reply

comments of those who saw their works enter the university's collections, even at the cost of considerable reductions in the value agreed upon at the beginning of the exhibition: among these, the most enthusiastic seems to have been Ottone Rosai: "I cannot deny you what you so kindly ask of me, nor can I deny the city of Trieste and the University you represent. Proud of your proposal, which I accept, please have my devoted and distinguished greetings"⁶¹.

Among the contributions made in favour of the university for the purchase of exhibits, the largest was that of the Ministry of Public Education (2,500,000 lire), followed by the million allocated by the Ufficio zone di confine della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Less important were those collected by the Bank of Italy from the city's banks (200,000 lire) and the Association of Industrialists of the Province of Trieste (300,000 lire); the latter were the only ones to formulate preferences in the works to be purchased: the Bank of Italy, in the person of its director Leopoldo Bartolozzi, asked "to contribute, albeit modestly, to the purchase of a painting by an artist from Trieste, exhibited at this National Exhibition. Even more circumstantial was the industrialists' request, signed by Mario Doria: "among the works exhibited, a commission of industrialists has fixed its attention on the following: - Carpi Aldo - "Passa la rete, alla Magra" - Paulucci Enrico - "Porto verde" - Righi Federico (V.G.) - "Case a Parigi" 1953 - Rosai Ottone - "Case del Paradiso" - Trombadori Francesco - "L'arco di Giano". Among these works I beg you, Magnificent Rector, to choose the one or those that you consider most suitable for university environments'. In his reply, dated 30 January 1954, the Rector wrote "I will take into account the works indicated and I will negotiate with the artists for the best use of the sum made available". Subsequently, all the works indicated were actually purchased⁶², although the sum allocated by the industrialists from Trieste actually corresponded to the average price of only one of the works; the only exception was the canvas by Aldo Carpi, which was returned to the artist without any trace of a purchase proposal by Rector Ambrosino remaining in the University archives. In fact, however, the works were later destined to furnish teachers' studios, without any trace remaining of any desire to preserve the memory of that event. It was only very recently, on the initiative of Rector Francesco Peroni, that the works were relocated to the rectory premises to form a veritable picture gallery⁶³.

The theoretical physics centre in Miramare: opening up to new trends.

The 1953 event would leave an indelible mark on the university's collections and partly also on the cultural fabric of the city, which

to my previous letter and indeed have had confirmation of what I was told, I find what has happened very regrettable and incorrect, I therefore ask that the lists with the price you wrote be removed from circulation. In addition, I ask that the painting be returned to me as I do not wish my work to be further devalued by even critical remarks of the same style. Otherwise I will be forced to take legal action to protect my signature'; ASU, b. 60, Sassu file.

61 ASU, b. 60, file Rosai.

62 See ASU, b. 60, file *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Contributions*.

63 For a quick survey of this new exhibition see *University of Studies. Guida rapida alla pinacoteca*, edited by N. Zanni, Trieste, EUT, 2010.

a few years later would also receive another important 'gift' for its definitive restitution to Italy: the National Gallery of Ancient Art, established thanks to the action of one of the protagonists of the exhibition held at the university, Superintendent Benedetto Civiletti⁶⁴. The initiative of the strong-willed Rector Ambrosino also paved the way for other endeavours aimed at increasing the city's artistic heritage: such as the process of acquiring works of art following the completion of the new RAI city headquarters and the picture gallery of the Regional Council and the local INAIL headquarters⁶⁵, created precisely with the intention of documenting and promoting local art, especially when also linked to a national and international dimension.

A little less than twenty years after those fortunate events came another qualifying moment for the University, this time linked to the new Miramare premises of the International Centre for Theoretical Physics which, once completed in 1968, was to be the subject of a significant campaign of acquisitions of artistic artefacts, once again aimed at documenting contemporary art, favouring authors active in the region and adhering to the most advanced trends. This provision also came to comply with the 2% law, in the name of which other city institutions had also moved to increase their artistic heritage. In addition to the example of the 1953 exhibition discussed at length in the previous chapter, possible references for the administration of the University of Trieste could also have been the aforementioned example of the RAI, but also the sensitivity in this regard of the building's designer, Pio Montesi, for a long time director of the then Institute of Architecture and Urban Planning at the University of Trieste.

Among the most significant works, which also document a renewed interest in artists belonging to the Slovene minority, are a painting and two large woodcuts by Lojze Spacal, one of the artists most present in university collections⁶⁶, a wooden panel by August Černigoj⁶⁷, an extroverted aluminium panel by Nane Zavagno⁶⁸, as well as presences from outside the region such as Aldo Schmid's *Colour Structure No. 3*, which was also presented at the 1972 Quadriennale in Rome⁶⁹.

These works were later joined by spontaneous donations, such as that of Barbara Strathdee, who offered two canvases of identical dimensions⁷⁰, *Dreamy Blue* and *Red Sea*, conceived around 1977 *en pendant* with the overall title *Pacific Light*.

The acquisitions in the field of sculpture were also important, starting with the colossal *Archangel Messenger* cast in bronze

64 On this affair and its parallel 'political' meanings, see F. Magani, *La galleria Nazionale d'Arte Antica... e alcuni appunti per la storia del collezionismo triestino*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste dipinti e disegni*, edited by F. Magani, Trieste, Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. del Friuli-Venezia Giulia, 2001, pp. 13-30; R. Fabiani, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste, in Rivelazioni. Quattro secoli di capolavori*, exhibition catalogue, Gorizia, Sala Espositiva Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 15 October 2011 - 15 January 2012, edited by L. Caburlotto, R. Fabiani, C. Cadore, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011, pp. 34-39.

65 On the collection of the regional RAI, cf. *Era il 1964. La collezione d'arte della Rai del Friuli Venezia Giulia per il nuovo palazzo*, Trieste, Comunicarte, 2008.

66 See cards no. 103-107.

67 See tab no. 21.

68 See fiche no. 120.

69 See fiche no. 99.

70 See fiche no. 108.

in 1962, with which Mascherini had responded positively in January 1974 to a survey by the Triestine Institute of Theoretical Physics. Far from being easy to understand, the casting had been presented at the Triestine artist's personal room at the XXXI Venice Biennale in 1962, the second of Mascherini's works that later became part of the university's collections to be presented at a major international exhibition⁷¹. At that venue, the viewer must have been struck by "the futuristic antenna head displayed on the wing, but its being of a tree, of a stem, followed in its hollows, in its projections and even in its lacks, is perhaps one of the most didactically victorious examples between matter and meaning, between seeking, finding, and choosing and adding by modelling, proper to the author's domain"⁷². A work which, seen today in its current location outside the Miramare complex, seems to have lost much of the visionary charge that had accompanied its gestation, but which certainly remains a highly effective 'celestial guard' for a secular place of science. Not far away, summarising Mascherini's research in a completely different direction, is a large *White Structure no. 1* in painted steel by Nino Perizi, a sort of non-figurative origami: "The image that most effectively sums up the guiding principle of these metal compositions is the photograph that portrays the artist as he extends a wing-like structure he himself created towards the sky"⁷³.

Between the end of the 1960s and the beginning of the following decade, there was also an important activity in the purchase of works of art by the then Institute of Architecture and Urban Planning, directed by the aforementioned Pio Montesi who, assisted by Michelangelo Guacci, played a decisive role in the purchase of works of art, mainly engravings and lithographs, which documented the activities of regional artists within the framework of the most advanced trends, but with the significant presence of a portfolio of lithographs by Le Corbusier⁷⁴.

In closing, it is worth mentioning the role played in recent years by a series of small but significant exhibitions held in the Sala Atti of the current and, in one case, the 'Arduino Agnelli' room of the Androna Campo Marzio 10 building, now one of the headquarters of the Department of Humanities. These are exhibitions aimed at artists who boast important presences in the area with a clear and declared preference for a "moderate abstractionism". A constraint for the concession of these spaces is the donation by the artists of one of the works presented in the exhibition, with the declared aim of preserving their memory and at the same time extending the collections to the strictly contemporary: "remember and shine", in fact.

New entry

After the release in 2014 of the volume "Remember and Shine", intended to collect the works of art historical character pertaining to the Athenaeum surveyed up to that time, thus making an unexpectedly vast collection available to the public, acts of donation have multiplied, greatly increasing the artistic heritage. Moreover, with the release the following year of the

Guide to the Antonio Fonda Savio Bequest, edited by Laura Paris, already existing funds were made available to the public and scholars, which, however, at the time of the volume's writing were still being inventoried and studied and therefore not included in the general catalog.

On the occasion of the centenary of the University of Trieste, whose celebrations will last for the entire academic year 2023-2024, a reconnaissance of these materials was planned in order to provide a new and more complete listing of the University's artistic heritage, supplementing and completing the existing one, both through the present volume as well as through an even more extensive computer filing, with the aim of enhancing and making the collections usable and strengthening the link with the territory through the inclusion of this material in the ERPAC regional digital catalog, with the intention of bringing the university collections as close as possible to the general public.

In order to the release of the catalog, a special addition to the Athenaeum's holdings was the installation, in the flowerbeds between buildings D and C1, of a large steel sculpture by Simon Benetton, *Soggettivo*, renamed Harp in the Wind for the occasion. An important work because of its size, three meters in height, and because of its history: just completed, in fact, it had been donated by the sculptor to the Municipality of Trieste in 1978, in view of the large anthological exhibition that would be held in the city the following year⁷⁵. After having been placed in Piazza della Borsa for some time, the sculpture had been sheltered in the municipal warehouses; thanks to the interest and action of the Rotary Club of Trieste, which took care of its restoration and arrangement, it returned to its function on the campus of the central university.

A further acquisition to the Athenaeum's artistic heritage, rather anomalous because it is related to the building endowment, came thanks to the renovation works that affected the building in Via Lazzaretto 8; works that brought to light fresco decorations on the ceilings of two rooms on the main floor at the corner of Via Lazzaretto and Via Corti. In one case it is a simple trace, almost illegible due to the precarious state of preservation, while in the second, a small intervention with a roughly square plan, it shows in the center the *Chariot of Diana* bordered by a circular frame on which grotesque candelabras are grafted, framing eight mixtilinear spaces populated by female archers caught in various postures: a delicate work of good workmanship, which can with reasonable approximation be placed around the early 1840s and be assigned, due to obvious stylistic convergences, to Sebastiano Santi, active on several occasions in Trieste in the churches of Sant'Antonio Nuovo (1836) and Santa Maria Maggiore in Trieste (1841), or to his immediate entourage⁷⁶.

Turning to the analysis of more 'canonical' acquisitions, among the many recent donations, those numerically and in many respects also qualitatively more substantial are those of

⁷⁵ *Simon Benetton sculture nella città*, catalogo della mostra di Trieste a cura di B. Patrono, E. Steidler, Trieste Tipografia Stella, 1979, s.n.; cfr. scheda 16.

⁷⁶ About Sebastiano Santi and his works cfr. C. Simonato, *Il pittore Sebastiano Santi (1789-1866): biografia, opere e studi preparatori*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 14, 2019-2022, pp. 9-42; S. Coviello, E. Volpato, *I bozzetti del pittore Sebastiano Santi conservati al Museo Correr di Venezia*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 14, 2019-2022, pp. 43-70.

⁷¹ The first, as we know, was the *Minerva*, exhibited at the 1957 Quadriennale in Rome. See tab. 53.

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

⁷³ See tab no. 73.

⁷⁴ See tab no. 45.

the Fonda Savio family and those of Dino Predonzani's heir⁷⁷, Lia Brautti, funds very different from each other in terms of history, nature, consistency and structure but precisely for this reason both very important.

These were then joined by other donations, less articulated and numerous, which now come directly from artists, as in the case of Bruno Chersicla⁷⁸, Franca Batich and Olivia Siaus⁷⁹, now from personalities closely linked to the history of the University, as in the case of the bequest of Professor Giampaolo de Ferra, at the turn of the 1970s and 1980s for three terms as Rector of the University of Trieste, as well as for a long time professor of Commercial Law at the then Faculty of Law: it is a small but significant lot of paintings by artists from Trieste, from Edmondo Passauro to Nino Perizi, from Ugo Flumiani to Vittorio Bergagna, which cover, with only six canvases, a very wide time span, stylistically and in taste, ranging from the mid-1910s of Passauro's youthful portrait of his mother to the very early 1990s of Perizi's canvases, which belong to the final moment of the painter's career⁸⁰.

De Ferra's donation was joined by that of Professor Elvio Guagnini, this time dictated not only by the donor's personal taste but above all by his "attractive" abilities, capable of "diverting" to the Athenaeum artistic and literary testimonies of friends and acquaintances, among whom stand out intellectuals and artists of weight in the Trieste and regional scene: thus the Writers' Archive can boast of a lively Half-length Portrait of Dario de Tuoni executed in 1946 by Adolfo Levier, received in 1992 by Frida de Tuoni⁸¹, and several works that belonged to Bruno Majer, and indeed dedicated to him: a watercolor drawing by Guido Cadorin dated 1944, with The intoxication of Noah, a woodcut by Romeo Daneo and an engraving by Nello Pacchietto with a view of Capodistri⁸², a place shared in his youth with the intellectual.

An important donation is also that of Professor Lea Campos Boralevi⁸³, who in 1992 offered the then Department of Italianistics, along with the bibliographic and documentary

77 On the collection see: L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015.

78 Chersicla donated to the University a portrait of the writer Fulvio Tomizza and one of Tullio Regente, essayist, critic, cultural operator and above all "book builder". To these works was added a further graphic work arrived thanks to Elvio Guagnini, a study for the cover of the album *Latitudine Est* by the Trieste trumpeter Mario Fragiaco, published in 1994.

79 The first donated five works now preserved at the rector's office, the second, in addition to the canvas acquired after the solo exhibition held at the Department of Economics, donated an acrylic entitled *Big Tree* in 2020.

80 The works are described in the cards nn. 17, 72, 113, 119, 122, 133.

81 E. Guagnini, *Introduzione in La biblioteca «Dario de Tuoni»*, a cura di A. Crozzoli, serie «I Quaderni dell'Archivio», 8, Trieste 2001, p. 2.

82 See cards nn. 26, 112.

83 Born in Trieste, she graduated with a thesis in History of Political Doctrine on Jeremy Bentham, supervisor Professor Arduino Agnelli. He then continued his studies at the European University Institute of Florence, where he spent his entire academic career, while maintaining contact with the intellectual environment of his hometown.

bequest of the Dario de Tuoni fund, a colored plaster portrait of the intellectual by sculptor Teodoro Russo, dated 1928, one of the first works executed in Trieste by the Brindisi artist, who is reported to have been resident in the Julian city since February 27 of that same year⁸⁴.

The latest university donation in order of time is those of some works of art pertaining to the Carlo and Dirce Callerio Foundation, for many years synergistic with the university's research to which it has also (and above all) left real estate and valuable scientific collections⁸⁵. In addition to several paintings by the founder and last president, which document her variety of interests, several others have been added-an interesting female portrait dated 1933 by the Neapolitan, but Triestine by choice, Luigi Aversano⁸⁶, and two early works by Bruno Chersicla that are particularly interesting in that, in addition to being unpublished, they document a little-known period of the artist. The works in question reproduce profiles of some of the most famous historic buildings in Pavia, the city of origin of Charles Callerius. It was probably the scholar himself, upon his arrival in Trieste in the early 1960s, who had commissioned such a challenging work from the young local artist, which was also preceded by an elaborate preparatory drawing that reproduced, this time in an imaginative axonometry, the same buildings later taken frontally in the panel.

This is a rather anomalous work in Chersicla's career, even in those debut 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 of material⁸⁷. The works in the Callerio collection complete the artist's varied endowment of works, until a few years ago absent from university collections.

To the substantial donations just mentioned must then be added numerous and no less important individual donations,

84 Many years later Russo created a bust of the first dean of the Faculty of Science of the University of Trieste, the mathematician Ugo Morin (Trieste 1901 - Padua 1968) placed in the room named after him in the headquarters of the Department of Mathematics and Geosciences: see. M. Degrassi, "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 181.

85 In 1963 Carlo Callerio, together with his wife Dirce Babudieri, left Milan to move to Trieste and perfect his studies on lysozyme, discovering its great effectiveness against typical cold season diseases, immunosuppression due to cancer and infections in general. Two years later the Callerios took on the commitment to have a building built at their own expense and on land they owned, which could house part of the institutes of the University's Faculty of Medicine and Surgery, which at the time had no space sufficient, with the aim of developing scientific studies and research in the field of biology. An activity that remained in existence even after the death of Carlo Callerio, in 1999, and ended only with the death of Dirce.

86 The painter and poet had a privileged relationship with the city of Trieste as on 4 November 1918 he was, as a Bersagliere of the Italian army, the first to raise the tricolor on the tower of San Giusto (see A. Bragaglia, The painting of Luigi Aversano, Rome 1941), must have been particularly attached to the Callerio family, given that in 1967 he had given the spouses a small but precious eighteenth-century drawing of the Venetian school made with pen on kid skin.

87 See: S. Parmiggiani, "Ritratto dell'artista da scultore", in *Chersicla: Dall'informale Alle Muse Energetiche*, catalog of Trieste exposition, Civico museo Revoltella, Milano, Electa, 1997, pp. 19-21.

greatly increased on the occasion of the university's centennial anniversary and for the most part not yet fully defined in their legal terms.

Among those that have long since completed their process should be mentioned that of Adriana Maria Antonietta Belrosso, who donated to the Athenaeum a magnificent female portrait bust signed by Ugo Carà and dating from the late 1930s to the early 1940s. A work that, according to the donor, would represent her mother, a piece of evidence that broadens the typological range fielded by the artist with the theme of the bust cut sharply and transversely just below the shoulders: a formula far removed from the celebratory immobility, almost of a sacred effigy, that had characterized in the previous decade the far more celebrated busts of Adolfo Wildt, who had been in the postwar period the first to recover that typology in a symbolist key⁸⁸. Another significant donation, two lithographs by Filippo de Pisis and a pastel by Marcello Mascherini, that of the Colombis sisters, heirs of the Triestine notary Manlio Malabotta (1907-1975), one of the most important personalities of the twentieth century in Giulia, an art critic, poet and collector of refined taste, whose fame is linked precisely to his famous collection of works by Filippo De Pisis, now on display at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Ferrara. Malabotta himself had been the author of a monograph devoted precisely to the Ferrara artist's graphic production⁸⁹, as well as a personal friend of Marcello Mascherini.

On another level, the numerous documents donated by the engineer Marco Slavik to the 'Gerti Frankl' fund in the Archive of Writers and Regional Culture tell the story of the intertwined relations of friendship and feelings that bound what has been called the Bloomsbury of the Upper Adriatic⁹⁰, that intellectual fellowship that in the Trieste of the 1920s had in Bobi Bazlen the fulcrum around which revolved Carlo Gruber, Carlo Tolazzi, his wife Gerti Frankl Tolazzi, and Linuccia Saba.

Gerti Frankl Tolazzi's correspondence, letters and postcards preserved by the recipient and now included in the Smats holdings, allow us to follow the path and vicissitudes of a woman's life placed in an era of transformation and historical travail, rich in experiences, sometimes far from pleasant. Prominent among the papers in the rich epistolary are the letters of Bobi Bazlen, evidence of the rich cultural life between the wars, dominated by an elite bourgeois class, composed largely of people of Jewish origin, later involved - directly or indirectly - in the tragedy of the Holocaust. Within these materials, however, it is a tempera initialed "L.S." that is the most interesting art object in the donation: the author hidden behind those initials is in fact certainly Linuccia Saba, a friend of Gruber and Dusica Slavik, the donor's parents. Indeed, the work shows stylistic traits very common to the painter's early 1950s production, although the distinctly surrealist matrix, with the eye and mouth suspended in the clouds, suggests an earlier date. As engineer Slavik commented on the sidelines of the press conference convened to celebrate the donation, "for us the title was, "Who will be eaten?," and I must say we didn't

88 Adolfo Wildt 1868-1931, curated by di P. Mola, Milano, Arnoldo Mondadori Editore Arte, 1989, p. 21.

89 M. Malabotta, *L'opera grafica di Filippo de Pisis*, Milano, Edizioni di Comunità, 1969.

90 E. Guagnini, "Per Gerti, ancora", in *Il viaggio di Gerti. Gerti Frankl Tolazzi (1902 -1989)*, catalog of Trieste exposition, 14 dicembre 2005- 12 gennaio 2006, curated by W. Fischer, Trieste, Archivio e Centro di Documentazione e della Cultura Regionale, 2005, p. 5.

like it"⁹¹; an appreciation certainly not in line with the good and at times excellent critical feedback the artist received in those years.

In this composite panorama, the most complete legacy Enrico himself is also credited with a lively watercolor, *The Shores*, probably made in the very early 1920s, related to the disenchanting reading of city phenomena that characterized his painting at the time. These works were then associated with a refined *View of Duino Castle* by Trentan Havlicek, an artist very much present in the 'main' collection⁹², which came to the then Department of Italianistics and Disciplines of the Performing Arts of the University of Trieste, directed by Professor Elvio Guagnini, between 1991 and 1994 thanks to Letizia Svevo Fonda Savio, who donated to the Athenaeum the works already owned by her husband Antonio thanks to the intercession of Stelio Crise⁹³.

What has come to the University of Trieste should be distinguished into a few basic sections: in addition to the substantial library and the rich documentary material, the first funds to be catalogued and studied and often complementary to what will be described here, there is what has been called the "iconographic section of the bequest," which includes paintings, drawings, prints and maps very different from each other; a nucleus of more than five hundred works that was originally completed by a series of works of art from the family collection partly donated to the Civic Museum Revoltella of Trieste and partly remaining to this day with the heirs. It should then be mentioned how the collection suffered serious losses as a result of the bombing that in February 1945 destroyed Villa Veneziani, causing the destruction of a hundred drawings by Veruda, some canvases by Malacrea and two paintings by Bolaffio, fortunately a good part of the collection had been hidden by Antonio Fonda Savio in Veneto, in Arcade, thus saving it from destruction⁹⁴.

Letizia Fonda Savio's bequest is currently housed in the Archive of Writers and Regional Culture, based in the Department of Humanities and an integral part of the Sistema Museale d'Ateneo (SMATs), and includes exclusively works owned by Antonio Fonda Savio, who was born in Trieste on September 19, 1895, to Emma Fabris, of Friulian origin, and Nicolò Fonda commander of merchant ships for Lloyd Adriatico and a native of Piran. Around 1912 Antonio met Letizia Veneziani, daughter of Italo Svevo, then 15 years old, and a love soon blossomed between the two, destined to result in their marriage celebrated on April 17, 1919, after which the couple went to live at Villa Veneziani⁹⁵, which boasted a sizeable collection of artworks that included "the finest Trieste signatures: Veruda, Flumiani, Fittke, Grimani, Orell"⁹⁶. This collection was probably partly shared with Antonio, who in those years was supportive of his father-in-law's literary activity

91 P. Marcolin, *L'acquerello con gli animali attribuito a Linuccia Saba va all'Archivio degli scrittori*, in "Il Piccolo", 22 gennaio 2022.

92 See cards n. 82.

93 L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p.145; Eadem, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 32.

94 Paris, *Guida al Lascito*, p. 51.

95 *Ivi*, p. 53.

96 L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito con inediti di Italo Svevo*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1950, p. 75.

and began to frequent his cultural milieu, as well as sharing his collecting tastes. Indeed, some works by artists close to Svevo are present in the collection, including the aforementioned Enrico Fonda, Tullio Silvestri, Vittorio Bolaffio and Arturo Fittke. These works were later joined by many other works that for the most part can be read as a true virtual journey of discovery of the land dearest to Antony: Istria and, in part, neighboring Dalmatia.

During cataloguing, the works belonging to the "iconographic section", approximately five hundred and sixty, were divided into blocks divided by subject and typology. There are over two hundred views, very varied in genre, technique, subject and size; about fifty depictions of typical costumes, about forty portraits, about ten architectural drawings and a large album of landscape graphics by Pietro Nobile, some prints with religious subjects and numerous geographical maps, all works dated between the sixteenth and twentieth centuries, but not all of equal value, given that the organizing principle had been above all iconographic and documentary. Therefore, if most of the works just mentioned are of relative artistic value, there is however no shortage of valuable elements of great documentary importance, such as the aforementioned graphics by Pietro Nobile, largely unpublished, or the group of drawings by Arturo Fittke, also it is little known, or the many sketches by Austrian authors, several of which are unpublished, linked to the representation of the territory, but bearers of great stylistic and typological variety. A vast and complex complex that offers a wide selection of proposals, especially regarding the artists active in the Julian territory in the second half of the nineteenth century.

The proposals activated on the sidelines of the centenary of the University promise to further expand the number and quality of the works pertaining to the University, while awaiting these latest, future acquisitions, this catalog stops at four hundred and fifty works.



Tavole a colori



Pietro Magni (Milano 1816-1877)

Busto di Pasquale Revoltella
marmo di Carrara, cm 87x61x30
1870 ca.

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 93



Giovanni Mayer (Trieste 1863-1943)
Busto di Carlo Brunner
marmo di Carrara, cm 51,6x64x32,5
1910
Edificio di via Manzoni 16, Atrio
scheda 101



Timo Bortolotti (Darfo 1884 – Milano 1954)

Testa di Fabio Filzi

bronzo, cm 44,5 x 21

1934

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 20



Augusto Gauro Ambrosi (Roma 1901 – Verona 1945)

Aerovita

olio su tavola, cm 102x80

1932

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 4



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)
Ritratto del Rettore Manlio Udina
olio su tavola, cm 70x50
1940 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda R3



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)
Ritratto del Rettore Angelo Cammarata
olio su tavola, cm 70x50
1950 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda R7



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Testa di Umberto Nordio

bronzo, cm 30x18,5x23

1938

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 40



Ruggero Rovani (Trieste 1877-1965)

Busto di Italo Svevo

bronzo, cm 50x56x30

1927

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici
scheda 143



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)
La fondazione dell'Università
pietra d'Aurisina, cm 66x130x25
1938 ca.
Edificio Centrale, atrio destro
scheda 42



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)
La glorificazione del lavoro e della cultura, particolare
travertino, cm 350 x1300 ca
1956
Edificio Centrale, facciata
scheda 105



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Minerva

travertino, h 450

1956

Edificio Centrale, scalone d'accesso

scheda 97



Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970)

Dea Roma

Bronzo, cm 92x47x37

1950 ca.

Edificio Centrale, Rettorato
scheda 158



Afro Basaldella (Udine 1912 – Zurigo 1976)

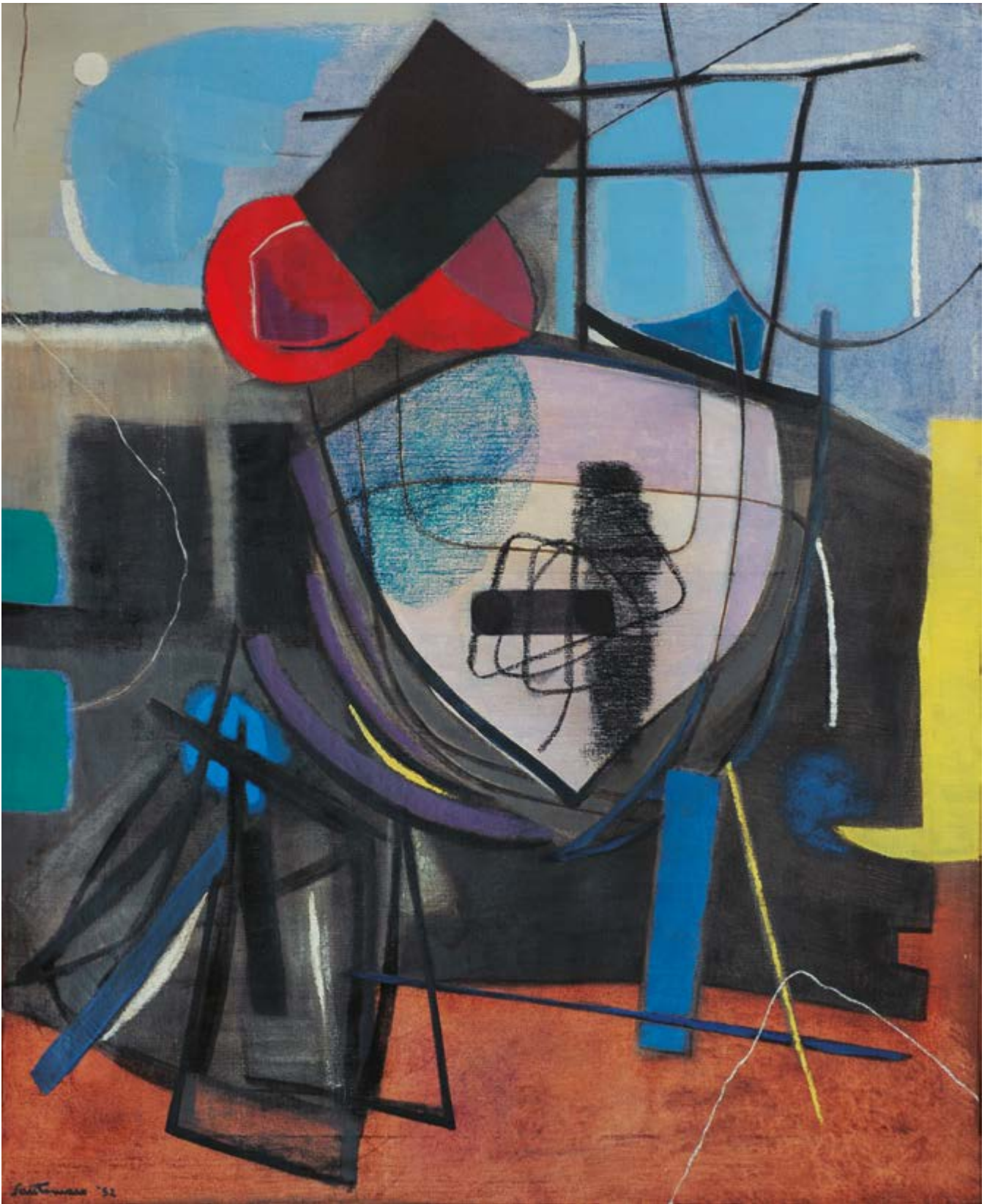
Ricordo d'infanzia

tecnica mista su tela, cm 128x102

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 10



Giuseppe Santomaso (Venezia 1907-1990)
Cantiere
olio su tela
1952, cm 150x121
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 155



Nino Perizi (Trieste, 1917 – Trieste, 1994)

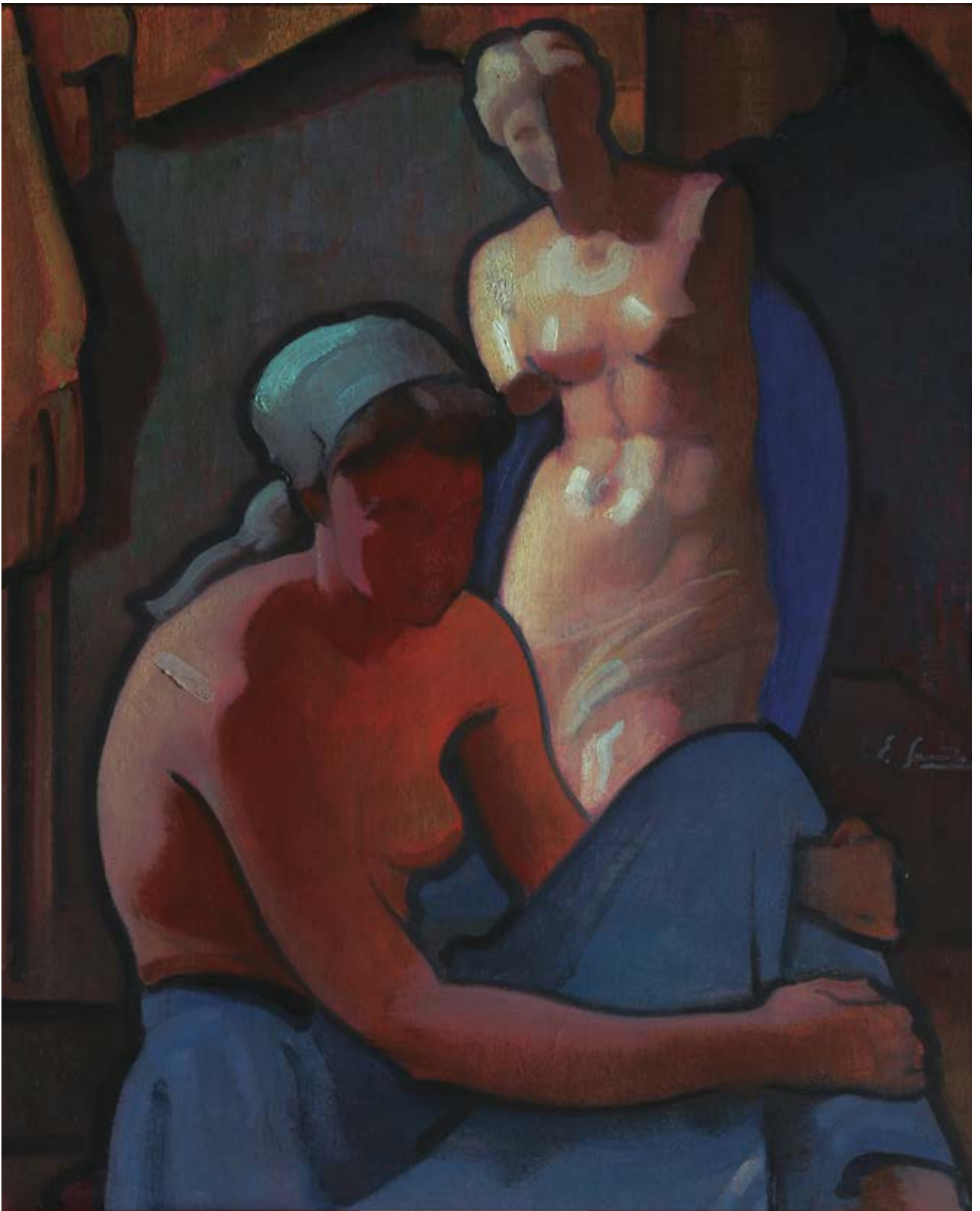
Omaggio a Garcia Lorca

olio su tela, cm 116x227

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 116



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

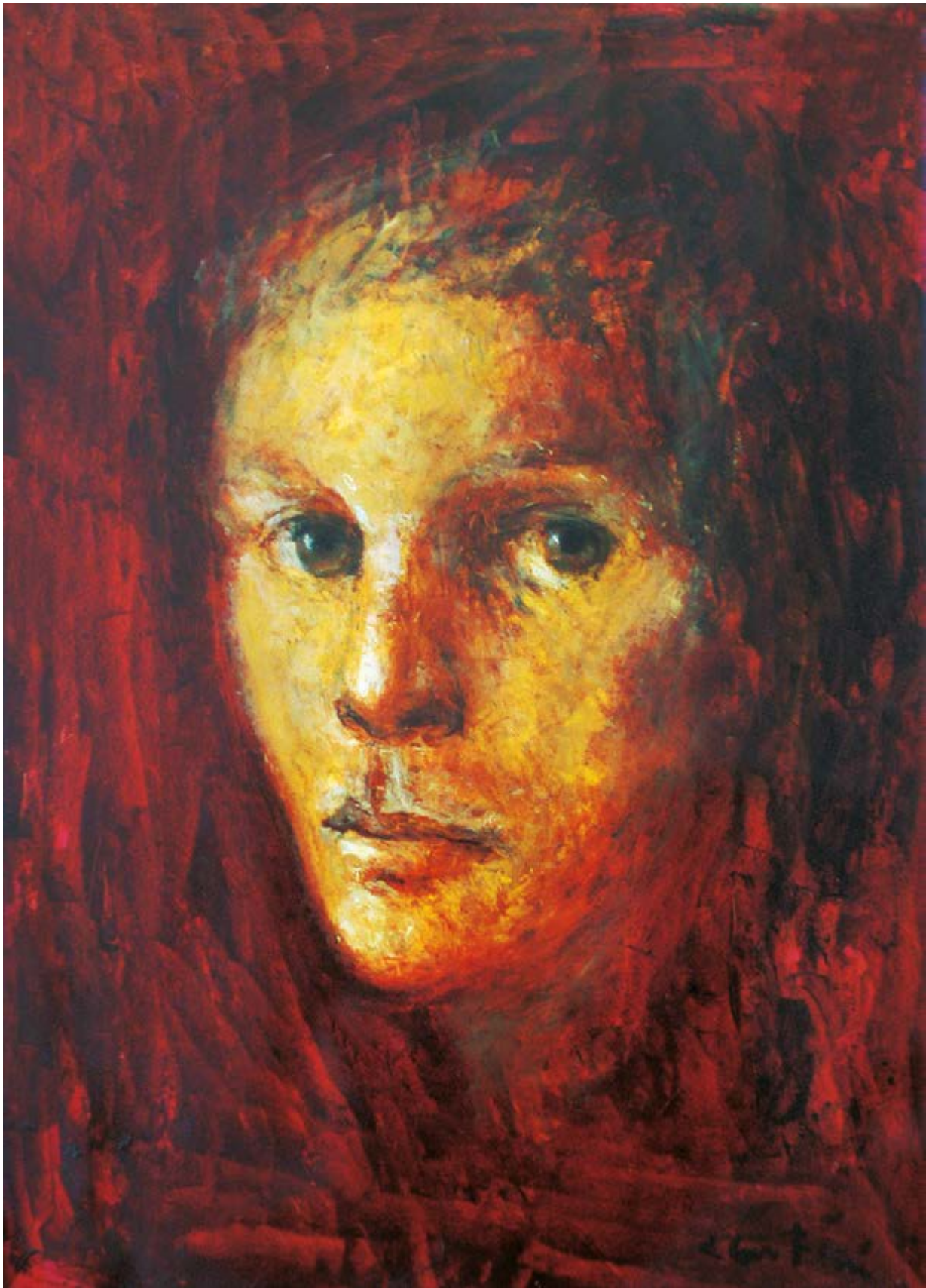
Venus

olio su tela, cm 109x88

1950

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 153



Leonor Fini (Buenos Aires 1908 – Parigi 1996)

Viso

olio su tavola, cm 70x45

1950 ca.

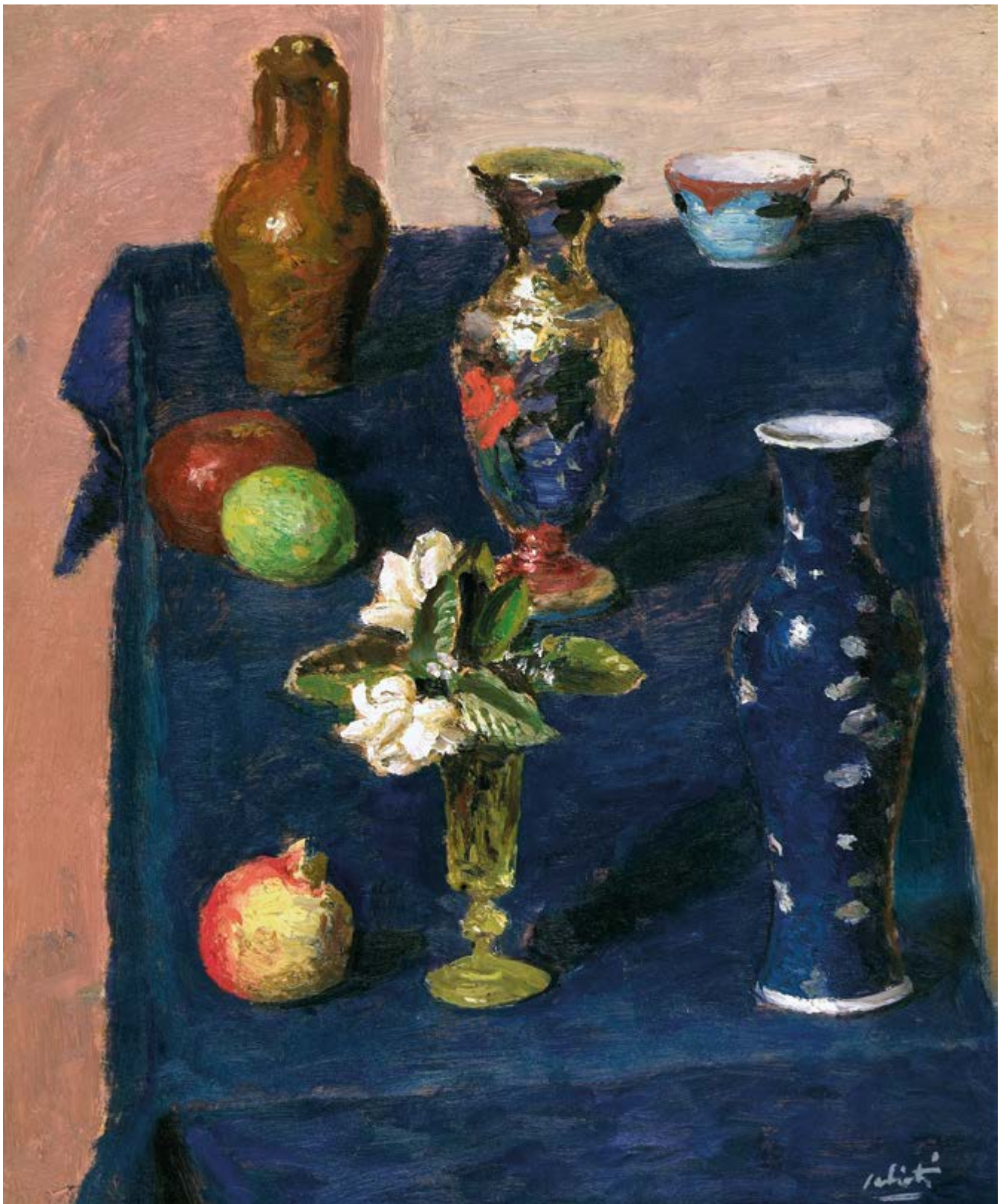
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 71



Carlo Levi (Torino 1902 – Roma 1975)
Ritratto di Umberto Saba
olio su tela, cm 71x90
1950 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 90



Fiorenzo Tomea (Zoppè di Cadore 1910 – Milano 1960)
Candele in riva al mare
olio su tela, cm 45x60
1950 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 170



Alberto Saliotti (Ravenna 1892 – Chiavari 1961)

Natura morta in blu

olio su compensato, cm 59,5x50

1952 ca.

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 152



Enrico Paulucci (Genova 1901- Torino 1999)
Porto Verde
olio su tela, cm 100x120
1952
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 115



Guido Cadorin (Venezia 1892-1976)

La nave

olio su tela, cm 70x85

1952

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 27



Francesco Trombadori (Siracusa 1886 – Roma 1961)

L'arco di Giano

olio su tela, cm 50x60

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 172



Ottone Rosai (Firenze 1895 – Ivrea 1957)

Case del Paradiso

olio su tela, cm 50x70

1953

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 138



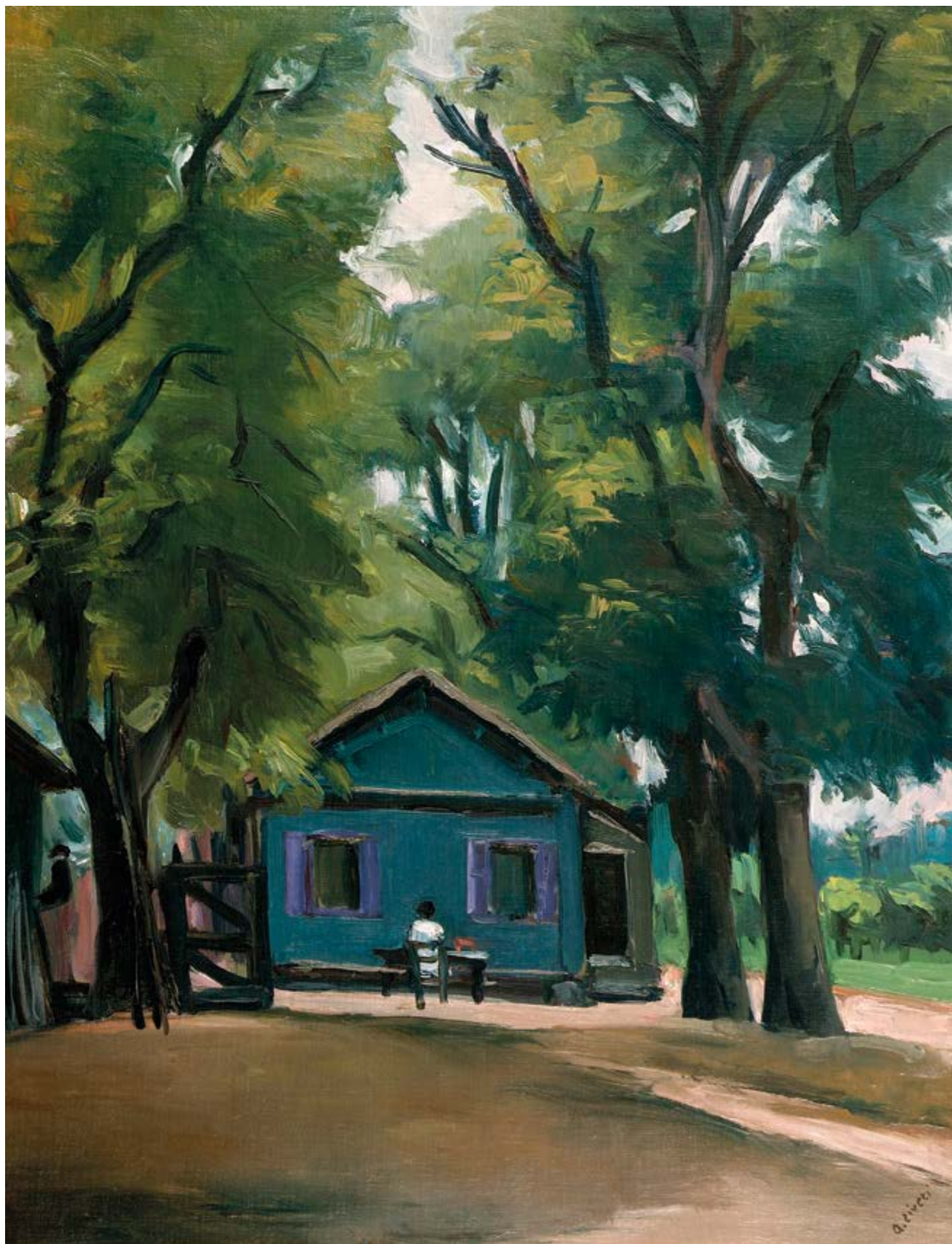
Gianni Vagnetti (Firenze 1897-1956)

Figura in blu (Al caffè)

olio su tela, cm 75x50

1953 ca.

Edificio Centrale, Rettorato
scheda 175



Alberto Ziveri (Roma 1908 – Roma 1990)
Paesaggio
olio su tela, cm 62x48
1953 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 182



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Marina

olio su tela, cm 41x51

1955

Edificio Centrale, Rettorato

scheda 87



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Laguna di Grado

olio su tavola, cm 75x65

1953 ca.

Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione
scheda 154



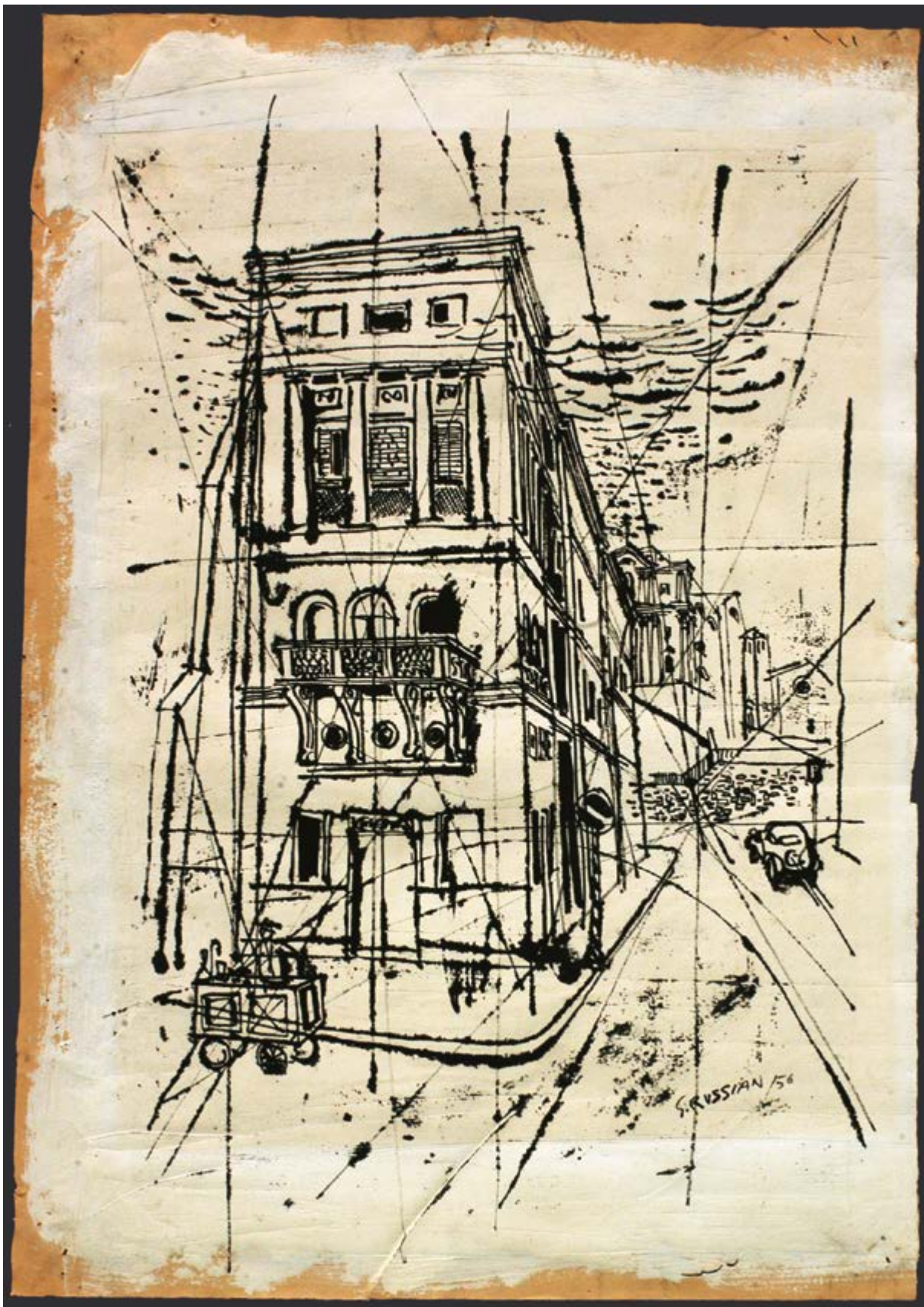
Giuseppe Negrinin (Muggia 1930-1987)

Crocifisso

bronzo e legno, cm 48x35x5,5

1954

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura
scheda 154



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)
Palazzo Costanzi
china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 390x300
1956
Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura
scheda 145



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)
Senza titolo
tempera su tela, cm 95x65
1964 ca.
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 121



Miela Reina (Trieste, 1935 – Udine, 1972)
Senza titolo
tempera su carta, cm 68x97
1965
Edificio Centrale, Rettorato
scheda 131



Sylva Bernt (Gorizia 1910 – Parigi 1995)

Testa di Scipio Slataper

bronzo, cm 62x26x26

1965

Edificio Centrale, Aula Magna

scheda 18



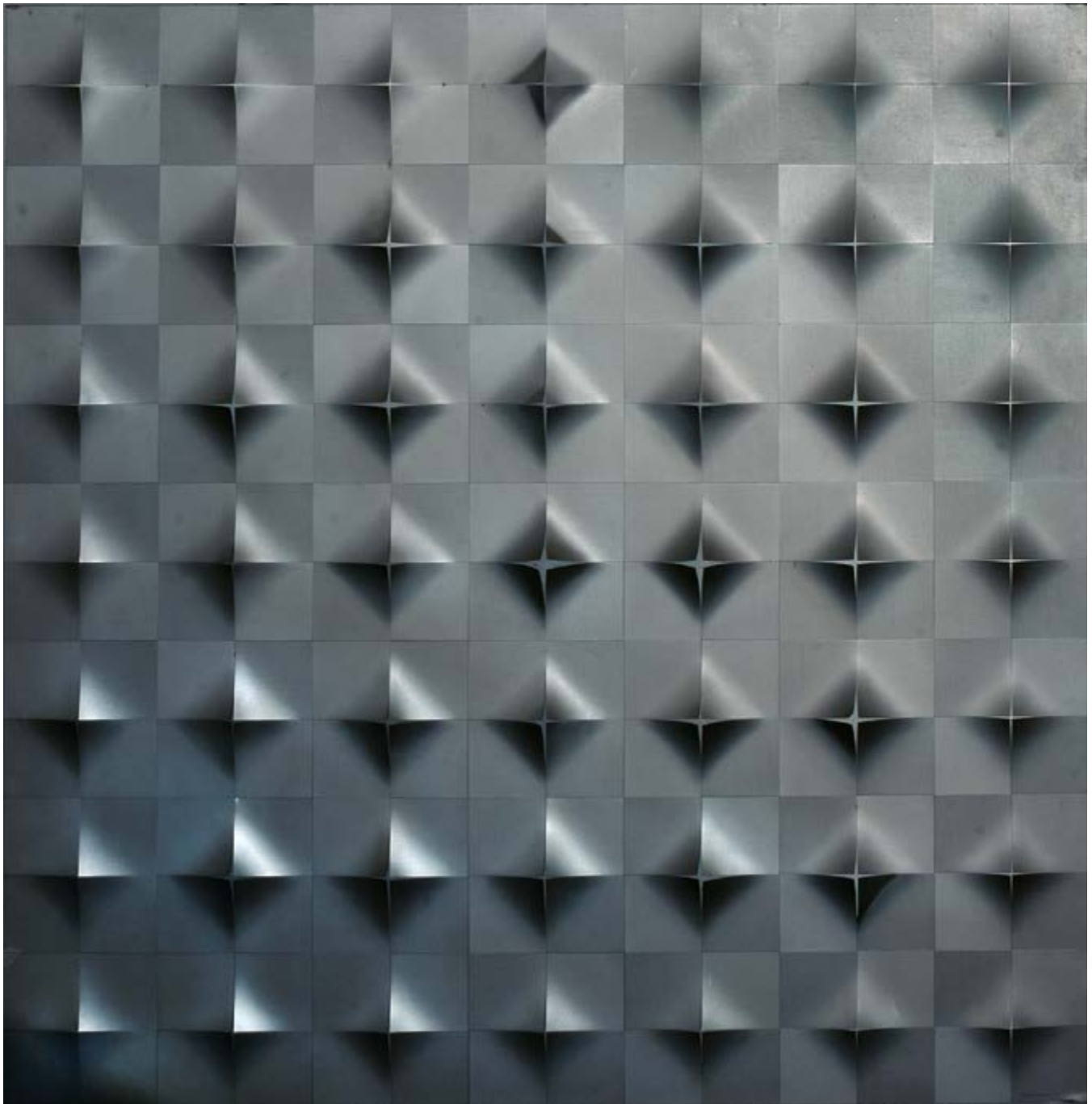
Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)
Arcangelo Messaggero
bronzo, h 240
1962
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 100



Renato Daneo (Trieste 1908-1978)
Proiezione di un geode nello spazio
olio su tela, cm 102,6x75,7
1970 ca.
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 61



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)
Spring
olio su tela, cm 90x150
1973
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 110



Nane Zavagno (San Giorgio della Richinvelda 1932)

Struttura modulare

alluminio anodico, cm 140x140,3

1971

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 181



August Černigoj (Trieste 1898 – Sežana 1985)
Forme – spazio
tarsia, cm 62x84,8
1970 ca.
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 46



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)
Case dei minatori
xilografia, mm 640x880
1967
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 162



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)
Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba
tecnica mista su tavola, cm 83,5 x 59
1970 ca.
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 166



Barbara Strathdee (Wellington, Nuova Zelanda 1941)

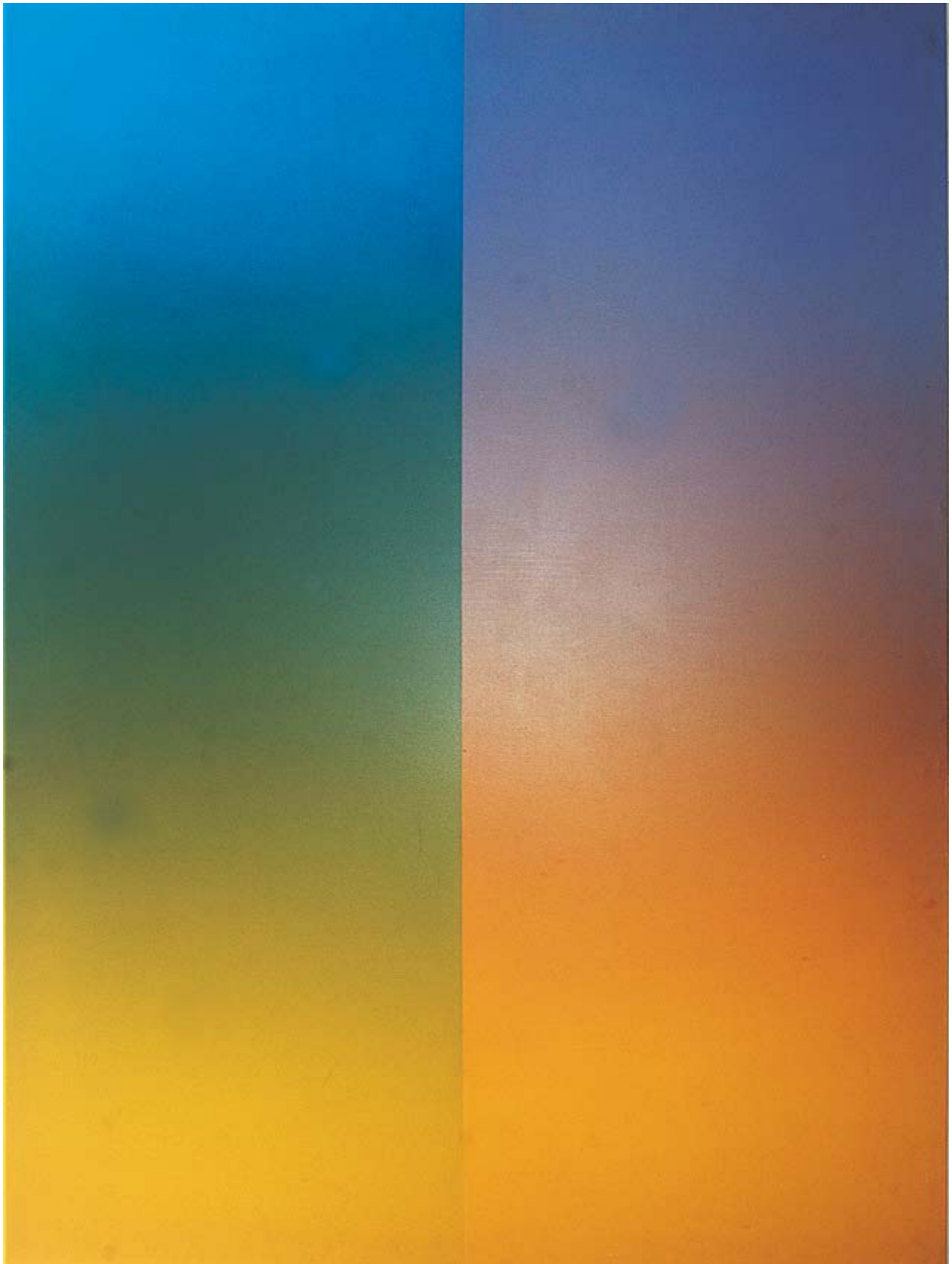
Dreamy Blue

acrilico su tela, cm 150x149,5

1977

Centro Internazionale di Fisica Teorica

scheda 167



Aldo Schmid (Trento 1935-1978)
Struttura colore n.3
Acrilico plastico su tela, cm 200x150
1972
Centro Internazionale di Fisica Teorica
scheda 156



Paolo Cervi Kervischer (Trieste 1951)

Corpi vaganti-vacanti

acrilico su tela, cm 95x30

2006

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici
scheda 47



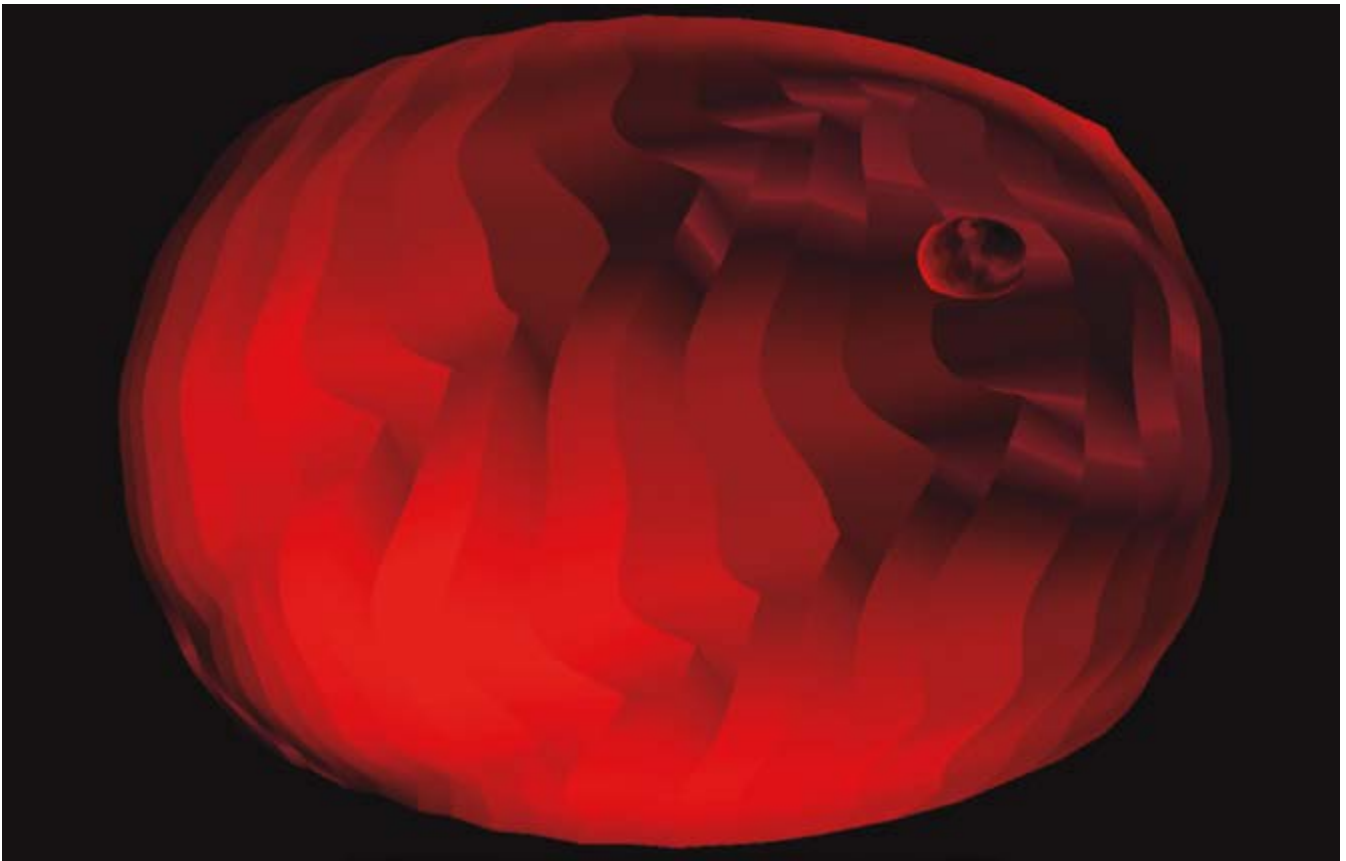
Aldo Famà (Trieste 1939)

Canto dell'anima

olio su tela, cm 80x100

2001

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 68



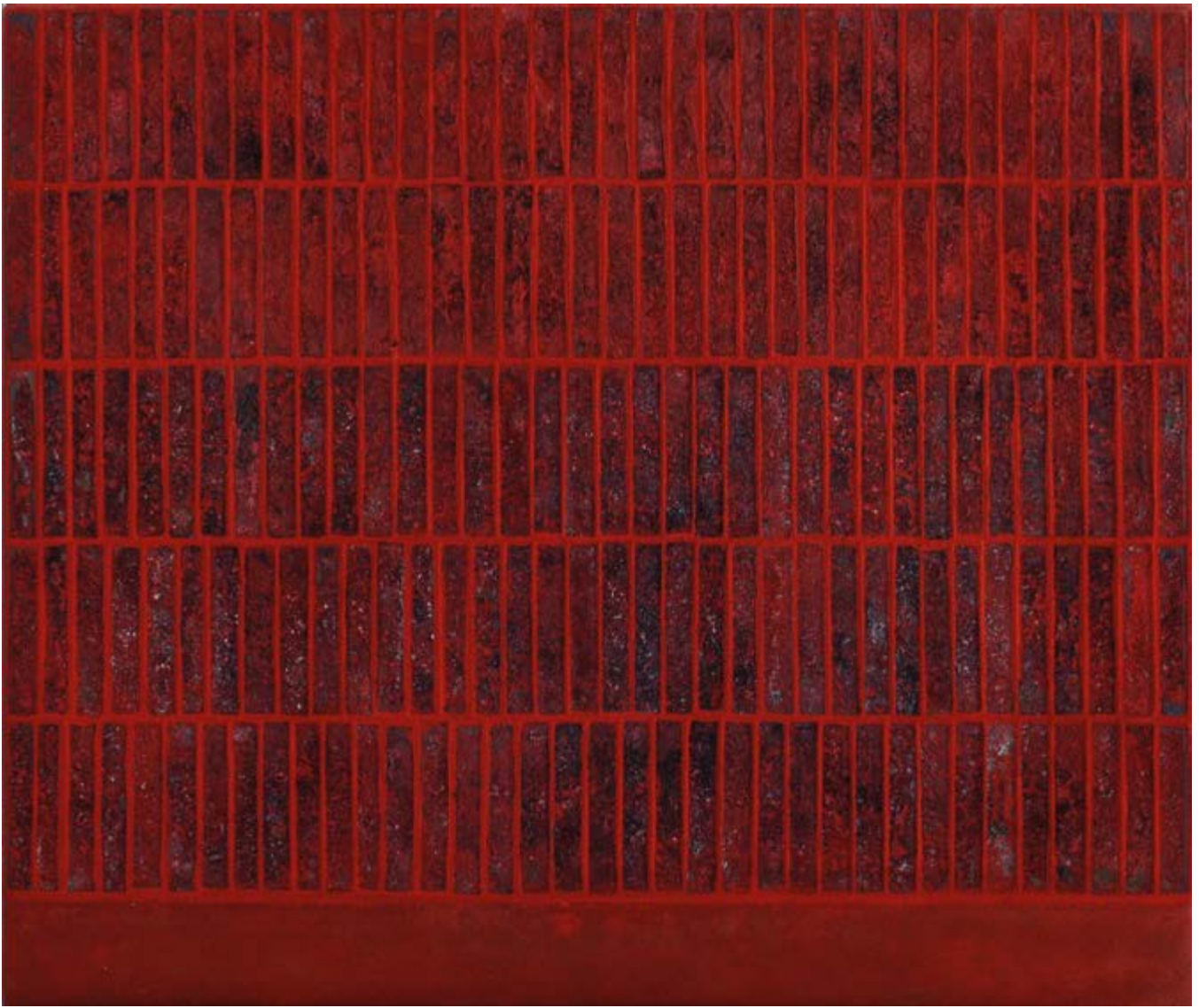
Matjaž Hmeljak (Trieste 1941)

281p510 Temni Otok

stampa digitale, cm 60x90

2005

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 83



Giuseppe Torselli (Birbesi 1948)

Passaggi interiori

affresco su tela rifinito a olio, cm 60 x 70

2009

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 171



Lara Ušić (Pola 1971)

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 50x50

2006

Edificio D, Presidenza del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti"
scheda 173

I ritratti dei Rettori

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Alberto Asquini

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



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

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

esposizioni

Trieste, Galleria "Trieste", 1937

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5 febbraio 1937; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 46; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 88, 165; E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 76

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882-1966)

Ritratto del Rettore Giulio Morpurgo

olio su tavola, cm 70x50

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

esposizioni

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

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5334, 5 febbraio 1937;
Edgardo Sambo, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.;
L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 65; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 79, 164; E. Mogorovich, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 77

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Manlio Udina

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



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

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

esposizioni

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

bibliografia

b., *La mostra di Edgardo Sambo*, "Il Piccolo", XV, 5334, 5 febbraio 1937; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 91, 165; E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 78

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Giannino Ferrari dalle Spade

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



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

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

esposizioni

Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

Vita universitaria. Un quadro di Edgardo Sambo nella sede dell'Università, "Il Piccolo", XXI, 17 novembre 1942; *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, s.p.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 123; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 107, 167; E. Mogorovich, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 79

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Mario E. Viora

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



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

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

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 134; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 115, 168; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 80

Eliana Mogorovich

Antonio Ruju (Nuoro 1923 – 2006)

Ritratto del Rettore Salvatore Satta

olio su tavola, cm 60x50

firmato in basso a destra "A. Ruju"

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 81

Eliana Mogorovich

Edgardo Sambo Cappelletti
(Trieste 1882 – 1966)

Ritratto del Rettore Angelo Cammarata

olio su tavola, cm 70x50

1950 ca.

firmato in basso a destra "E. Sambo"

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

esposizioni

Trieste, Palazzo Costanzi, *Edgardo Sambo*, 1982

bibliografia

Edgardo Sambo, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982, p. 49 e s.p.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia. 1924 – 1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 224; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione Cr Trieste, 1999, pp. 33, 137, 171; E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 82

Eliana Mogorovich



Antonio Quaiatti (Trieste, 1904 – 1992)

Ritratto del Rettore Rodolfo Ambrosino

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "A. Quaiatti"

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 83

Eliana Mogorovich



Zhou Zhiwei (Shangai, 1954)

Ritratto del Rettore Agostino Origone

olio su tavola, cm 80x60

firmato e datato sul verso:

Zhou Zhiwei/1991 Udine

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 84

Eliana Mogorovich

Franco Chersicola (Capodistria 1954)

Ritratto del Rettore Giampaolo de Ferra

olio su tavola, cm 80x60

Firmato e datato in basso a destra "Chersicola 97"

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 85

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Paolo Fusaroli

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"

sul verso "Erica De Rosa/2006"

Edificio Centrale, Rettorato



Di origini ferraresi, Paolo Fusaroli viene eletto Rettore nel 1981 e successivamente riconfermato per due mandati consecutivi. In questo periodo l'Università di Trieste conosce un significativo incremento delle relazioni internazionali attraverso accordi e convenzioni che la mettono in contatto con atenei e centri di ricerca diffusi in ambito europeo e mondiale tanto da rendere necessaria l'istituzione, sollecitata dallo stesso Rettore, del responsabile delle Relazioni internazionali. Stagliato su uno sfondo uniformemente scuro, Fusaroli è rappresentato a busto intero, il corpo leggermente girato verso sinistra e il volto diretto all'osservatore. Due diverse onorificenze smorzano l'austerità dell'ingombrante manto di ermellino, descritto con pennellate rapide ma accurate che, attraverso cauti trapassi chiaroscurali, addolciscono la robustezza della figura.

L'immobilità del personaggio e la sua plasticità vengono ammorbidite proprio dall'attenzione che la pittrice ripone nell'aspetto cromatico dell'opera, costruita attorno al penetrante sguardo del Rettore, sottolineato dal regolare disegno dell'arco sopraccigliare e dalle guance scavate a colpi di pennello, strumento che l'autrice adopera senza l'intenzione di nascondere il percorso seguito dalla propria mano. La prevalente oscurità in cui è tenuto il dipinto viene bilanciato dal candore abbagliante e quasi inatteso della camicia e del manto di pelliccia, entrambi pronti ad amplificare le macchie di luce distribuite sul volto allo scopo di fingere realisticamente l'incarnato del protagonista. Udinese di origine ma da tempo residente a

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 86

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Giacomo Borruso

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"

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

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 87

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Lucio Delcaro

olio su tavola, cm 80x60

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

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 88

Eliana Mogorovich

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Domenico Romeo

olio su tavola, cm 80x60

firmato in basso a destra "E. De Rosa"

Edificio Centrale, Rettorato



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

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

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *“Ricorda e Splendi”*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 89

Eliana Mogorovich

R15

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Francesco Peroni

Firmato in basso a destra "De Rosa"

olio su tavola cm 80x60

Edificio centrale, Rettorato



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 con il profilo del castello di San Giusto al centro, che lo stesso Peroni aveva voluto ripristinare nel contesto di quella revisione dell'immagine dell'istituzione universitaria che aveva voluto efficacemente intraprendere.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

R16

Erica De Rosa (Udine 1968)

Ritratto del Rettore Maurizio Fermeglia

Firmato in basso a destra "De rosa"

olio su tavola cm 80x60

Edificio centrale, Rettorato



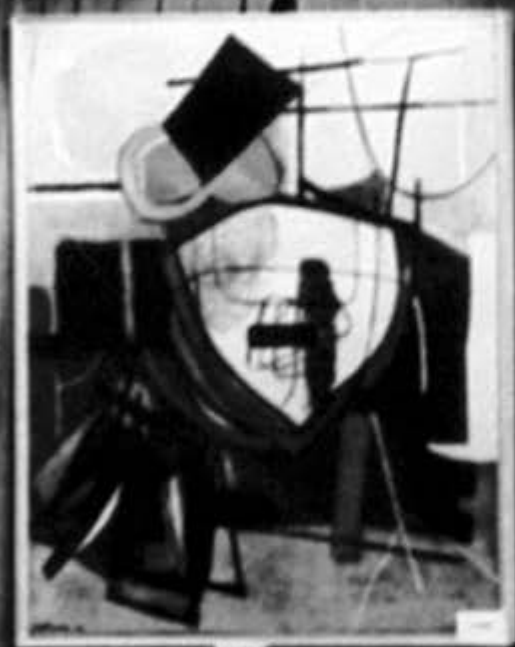
Laureatosi a Trieste nel 1980, dopo diversi incarichi in prestigiosi istituti di ricerca in Italia e all'estero, Maurizio Fermeglia diventa nel 2002 professore ordinario di Ingegneria chimica. Direttore del Dipartimento di ingegneria industriale dal 2010 al 2012, l'anno successivo viene eletto Rettore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

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Small white rectangular label positioned between the two artworks.



Small white rectangular label positioned below the artwork on the right.

Schede delle opere



Tristano Alberti (Trieste 1915-1976)

La madre

carboncino su carta ocra, mm. 520x355

firmato in basso a destra "Tristano Alberti"

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 32; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 126; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 196-197; M. Pinzani, *Tristano Alberti*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 84-85; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 95

Massimo De Grassi



Sergio Altieri (Capriva del Friuli 1930)

Vaso di fiori

olio su tavola, cm 43x28

Edificio M, Via Weiss 1

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

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

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 96

Massimo De Grassi

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



Sergio Altieri (Capriva del Friuli 1930)

Frammento

Firmato e datato 1959 sul verso

Tecnica mista su tavola, cm 58x33

Edificio Centrale, Rettorato

Non ci sono notizie sulla provenienza del dipinto, conservato nei locali del Dipartimento di Ingegneria prima di essere collocato negli uffici del Rettorato, frutto probabilmente di qualche donazione estemporanea, circostanza del resto comune a diverse 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.

Il *Frammento* 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 (basti pensare alle due versioni di *Due bambine* del 2014, esposte alla mostra goriziana *Una Gorizia lontana* dell'anno successivo: "*Una Gorizia lontana*" Sergio Altieri.

Tempere su tela 2010-2015, catalogo della mostra di Gorizia, Gorizia, LEG, 2015, pp. 31-32, che denuncia anche quella sua personale e mai risolta tensione, che lo vede in bilico tra una pittura pienamente narrativa e un approccio 'lirico' alla figurazione, una tensione che aveva trovato proprio in opere come quella in esame la sua origine

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



4.1
Augusto Gauro Ambrosi,
Aerovita
foto d'epoca

Augusto Gauro Ambrosi (Roma 1901 – Verona 1945)

Aerovita

olio su tavola, cm 102,7x80,4

firmato e datato in basso a sinistra "Ambrosi", a destra "1932"
sul retro scritta autografa "A.G. Ambrosi/ Verona XIII/ Aerovita"; cartoncini della XX e XXIII Biennale di Venezia e delle mostre italiane di arte moderna e contemporanea all'estero di Amsterdam e Berlino del 1937 inv. 12497

Edificio Centrale, Rettorato

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

così velocizzato dai continui voli sopraggiungenti caratterizzazione dei punti colpiti e dei fumi con le sagome spettralizzate delle bombe distruggono qualsiasi possibile accusa di fotografismo centuplicano le velocità sparanti e colpenti e caricano di spiritualità micidiale volitiva e matematica apparecchi e paesaggio tenendo sempre vive nel quadro le altezze e le masse d'aria». Nel presentare la mostra del futurismo italiano ospitata nel padiglione russo alla Biennale veneziana del 1936, dove il dipinto era esposto, ancora Marinetti (p. 18) aveva annunciato "aeropitture impressionistiche documentarie, aeropitture trasfigurate astratte, aeropitture cosmiche, paesaggi inventati e spiritualizzati, immagini letterarie espresse plasticamente e arte sacra futurista". In questo contesto, il dipinto sarà quindi esposto alla mostra promossa a Berlino dal Ministero della Cultura Popolare e allestita a cura della Biennale di Venezia al palazzo dell'Accademia Prussiana della Arti Figurative inaugurata il 28 ottobre nel sedicesimo anniversario della marcia su Roma, salutato da una grande attenzione della stampa veronese: «[Ambrosi] espone due opere: "Sensazione continuativa d'ammarraggio a Napoli" e "Aerovita", quadri già conosciuti dalla stampa e dalla critica di Budapest,

Amsterdam, Rotterdam, dove furono esposti in unione ai maggiori artisti d'avanguardia» (*Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937). Alla successiva Biennale del '42, quando i principi dell'Aeropittura erano stati ormai codificati, il dipinto sarà presentato nel padiglione della Regia aeronautica alla mostra delle *Opere ispirate alla guerra*.

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

esposizioni

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

bibliografia

XX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1936, p. 181; *Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937; *Artisti veronesi. Opere di Ambrosi*, "L'Arena del lunedì", 11 ottobre 1937; *XXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1942, p. 234; M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 97

Massimo De Grassi



Luigi Aversano (Grumo Nevano 1894 - Roma 1978)

Ritratto di ragazza

firmato in alto a destra e al centro a sinistra "L. Aversano"
sul retro "Ritratto di Ragazza/ anno 1933/ dipinto di Luigi Aversano
tempera grassa su cartoncino, cm 42x37
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per quanto napoletano di origine e di formazione, Luigi Aversano ha avuto un rapporto particolare prima con Trieste e poi con i coniugi Callerio e la loro Fondazione, dalla cui collezione proviene il dipinto in esame. Aversano aveva partecipato come bersagliere alla Prima guerra mondiale, e il 4 novembre 1918 fu il primo a innalzare il tricolore italiano sulla torre di San Giusto a Trieste, vicende che poi racconterà in un libro (*Lo Sbarco a Trieste*, Trieste, T.E.M.I., 1923). Pochi anni dopo, nel 1920, iniziò nella città giuliana la propria lunga carriera artistica, che lo porterà a partecipare a oltre duecento mostre collettive, tre le quali la Quadriennale di Roma, e la Biennale di Venezia oltre a mostre personali allestire a Trieste, Udine, Roma, Napoli, e a Londra nel 1931. Il suo amore per Trieste lo porterà il 4 marzo 1968 a fare alcune donazioni all'Opera per l'assistenza ai profughi giuliani e dalmati ed ai rimpatriati, affinché venissero istituite delle borse di studio per gli allievi degli Istituti "Marcella ed Oscar Senigallia" di Trieste, che intendessero poi proseguire gli studi (cfr. R. Chiacchio, *Luigi Aversano (Poeta e Pittore) ... e con Trieste nel cuore*, Napoli, Istituto Studi Atellani, 2016, s.n.).

Il ritratto della collezione Callerio è una testimonianza efficace dell'impianto classicheggiante e sostanzialmente neoquattrocentesco della sua pittura lungo i primi anni trenta, modalità che risentivano sicuramente del clima creato dall'imporsi del gusto di Novecento, ma gestite con notevole autonomia e soprattutto con originalità. Come

scriveva Piero Scarpa sulle colonne del "Messaggero" di Roma il 24 gennaio 1933: «Nel ritratto si fa apprezzare per signorilità di linee e per il valore che dona all'espressione intima del soggetto; nel paesaggio mira a far risaltare la luce e la profondità d'atmosfera, e nella natura morta sa creare delle composizioni fini di colore e piacevolissime».

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

6



Brenno Babudieri (Trieste 1907 – Roma 1973)

Paesaggio

Siglato "B.B." e datato "1929" in basso a destra

Acquerello su cartone pressato, cm 19x12,5

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Nato a Trieste da Antonio Babuder (poi italianizzato in Babudieri) e da Mary Gangadi, entrambi insegnanti, Brenno conseguì la licenza liceale per iscriversi nel

1925 alla facoltà di medicina e chirurgia dell'università di Pavia, dove conobbe Carlo Callerio, suo futuro genero. La tesi di laurea, conseguita nel 1931, rappresentò un punto di partenza per una brillante carriera nel campo della ricerca presso i laboratori di microbiologia dell'allora nascente Istituto superiore di sanità. Nel 1964 divenne titolare dell'insegnamento di microbiologia nell'università di Trieste, e dal 1966 direttore incaricato dell'istituto di microbiologia della stessa università nonché dei laboratori di microbiologia dell'Istituto superiore di sanità.

Oltre alla carriera scientifica, Babudieri fu anche pittore dilettante come la sorella Dirce, che di fatto ha conservato fino a oggi le opere in esame, che provengono infatti dalla collezione della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, dove arredavano le pareti della direzione. Si tratta di lavori di qualità apprezzabile, realizzati quando l'autore era ancora studente, soprattutto lo scorcio di paesaggio qui descritto, che forse riproduce un tratto della costa dalmata e che mostra un'interessante impaginazione e una stesura e una scelta cromatica rigorose.

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

7



Brenno Babudieri (Trieste 1907 – Roma 1973)

Paesaggio collinare

Firmato e datato "Brenno Babudieri 1929" sul verso

Acquerello su cartone pressato, cm 12,5x19

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Come per l'opera descritta alla scheda precedente, cui si rimanda per i dati biografici dell'autore, anche quella in esame proviene dalla collezione della Fondazione Carlo e Dirce Callerio. Rispetto al precedente, l'acquerello in esame mostra una conduzione più libera e corsiva, meno concentrata sui dettagli e sulla riproduzione pedissequa del paesaggio, come si nota anche dalle scelte compositive tutt'altro che accademiche.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

8



Brenno Babudieri (Trieste 1907 – Roma 1973)

Senza titolo

Firmato "Bab u der" in basso a destra

tempera su cartoncino, cm 34,7x49,6

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera proviene dalla collezione della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, e la circostanza spinge a ipotizzare che possa trattarsi di una prova attribuibile a Brenno Babudieri, che per l'occasione potrebbe aver ripristinato il cognome originale del padre (per i dati biografici dell'autore si rimanda alle opere descritte alle schede precedenti). A confronto con i due acquerelli appena descritti, la tempera in esame mostra notevoli differenze nella tecnica, nelle misure notevolmente maggiori e nella scelta iconografica, che a prima vista rimanda all'opzione non figurativa ma che potrebbe anche, vista la professione di microbiologo del presunto autore, essere una riproduzione, giocosa e colorata, di colonie di batteri viste da un vetrino da microscopio. La maggiore libertà di esecuzione e la scelta compositiva impongono comunque di pensare a una datazione sensibilmente più tarda rispetto alla fine degli anni venti.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Giuliana Balbi (Muggia 1961)

Untitled

fotointreccio cm 80x100

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

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2010 e il marzo dell'anno successivo. In quell'occasione Giuliana Balbi aveva presentato un'antologia delle sue creazioni più recenti nel campo della sua personalissima tecnica di fototessitura e fotointreccio, dove la fotografia viene trattata come fosse un filato: dopo aver scattato e scelto alcune fotografie queste vengono tagliate in tante striscioline, poi intrecciate seguendo la vitalità e le tensioni del colore, accostando nell'opera finale frammenti diversi e mutevoli del reale. In alcune opere vengono poi inseriti fili di nylon e di rame, plastiche, resine e tutto ciò che viene ritenuto opportuno per veicolare al meglio il suo messaggio. "Tali installazioni", dice l'artista "devono essere libere di muoversi nello spazio, chi le osserva deve poter interagire con loro". In questo caso la composizione, datata 2010, assume l'aspetto di un doppio vortice, che nelle intenzioni dell'artista vuole ricordare l'energia con cui operano le forze naturali. Alle striscioline fotografiche ha aggiunto, condensati in grumi, inserti metallici che sembrano indicare la traccia umana nella natura, da qui il titolo dell'opera in esame, *Traccia*, titolo comune a molti dei lavori recenti dell'artista. Come in molte altre testimonianze dell'attività artistica di Giuliana Balbi, si tratta di *Tracce* che volutamente alludono all'attività dell'uomo e alla sua interazione spesso violenta con la natura, tracce, testimonianze, e che una volta abbandonate tendono progressivamente a scomparire

fagocitate dalla forza inarrestabile della natura e del tempo. In virtù di questo la riconoscibilità delle foto impiegate, che pure sono scelte con oculatezza, appare un dettaglio del tutto trascurabile nell'autonomia della creazione. È certamente molto più importante che queste rechino comunque una testimonianza: "la Balbi attraverso le sue opere vuole indurci a riflettere sulle modificazioni che l'uomo addotta sul pianeta e quindi sensibilizzarlo al ricongiungimento con la natura al fine di ricondurlo all'armonia con se stesso e con il mondo che lo circonda" (Giulia Jercog, "*Vestigia*", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011).

esposizioni

Trieste, *Vestigia*, 2010-2011

bibliografia

G. Jercog, "*Vestigia*", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011; G. Balbi, *Fiber Art*, Trieste, Editreg editore, 2012, p. 60; M. De Grassi, *scheda*, in "*Ricorda e Splendi*". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 98

Massimo De Grassi



1.1
Afro Basaldella, **Giardino d'infanzia**
1951, collezione privata



1.2
Afro Basaldella, **Il sigillo rosso**
1953, collezione privata

Afro Basaldella (Udine 1912 – Zurigo 1976)

Ricordo d'infanzia

tecnica mista su tela, cm 128x102

firmato e datato in basso a destra "Afro 1953"

inv. 624

Edificio Centrale, Rettorato

Tra le opere esposte alla mostra *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea* allestita nell'Aula Magna nel 1953 e confluite nelle collezioni dell'ateneo, quella di Afro è certamente quella che ha goduto di maggior visibilità, essendo stata presentata nel corso degli anni a numerose esposizioni in Italia e all'estero. In occasione della mostra triestina *Ricordo d'infanzia* aveva riportato il secondo premio solo in virtù di una sfortunata votazione che aveva invece premiato Giuseppe Santomaso. In quell'occasione la giuria aveva così motivato la sua scelta: "è una delle opere più concluse dell'artista, che ha saputo esprimere nella raffinata armonia dell'atmosfera colorata la trasposizione lirica di un ricordo o, meglio, di un ripensamento dell'infanzia veduta attraverso la prospettiva del sogno", evidenziando quindi "lo spunto surrealista" risolto "tentando di risolvere l'antitesi tra la scrittura automatica e la controllata scelta degli elementi" compositivi. Pesava in quelle scelte il decisivo influsso della pittura di Arshile Gorky: "attraverso Gorky [...] Afro può fare l'esperienza di un'intima coesione tra emozione ed espressione, sensazione e figurazione, nell'identità che si concreta nello stendere il colore sulla tela [...] cogliendo così dal surrealismo non un repertorio di simboli, e neppure un pregiudiziale, assoluto automatismo, ma un modo più diretto di realizzarsi nella pittura" (Caramel 1992, p. 33). E sarà lo stesso Afro a precisare i termini di questa filiazione nella sua memorabile presentazione al catalogo della mostra allestita dall'artista di origine armena alla romana Galleria dell'Obelisco nel febbraio del 1957: "intrepido, emozionato,

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

sempre, una sensibilità sua: un istinto infallibile nel trattare i propri mezzi, capace di imprimere nei suoi quadri quelle dori di immediatezza, grazie e felicità per cui oggi Afro si identifica come il puro lirico della pittura contemporanea” (*Afro*, Roma, Edizioni d’Arte Moderna, 1961, p. 11). Così scriveva Afro in una lettera a Umbrò Apollonio scritta tra il gennaio e il febbraio di quello stesso 1953, quasi a voler spiegare la genesi di questi dipinti: “sebbene a molti i miei quadri sembrano delle divagazioni arbitrarie, io tendo sempre a dare alle mie immagini pittoriche la maggior efficacia espressiva, la più evidente. Queste immagini sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto che [ciò] sia pratica ed esperienza. Una realtà decantata, direi liberata da legami razionali per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa – direi all’idea delle cose. Evidentemente una forma pittorica in me non nasce mai solamente come forma, né un colore si giustifica solo nel suo rapporto di valore e di spazio, ma ha bisogno di caricarsi di un significato espressivo, direi di sentimento, per cui una forma dovrà avere un determinato carattere e il colore quel particolare timbro e il segno quella immediata trepidazione che hai nell’urgenza di dire una cosa che ti viene da dentro quando non vai a cercare il modo più bello per esprimerti, ma sei unicamente preoccupato di esprimere il concetto” (cfr. *Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell’Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997, p. 389).

esposizioni

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

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all’Università di Trieste*, “Gazzetta del Popolo”, Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di*

tutta Italia, “Il Popolo Nuovo”, Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all’Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, “Il Secolo XIX”, Genova, 7 dicembre 1953; S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste di discute d’arte contemporanea*, “Il Gazzettino”, 8 dicembre 1953; C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, “Il Nuovo Corriere”, 9 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all’Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l’antologia della pittura italiana*, “Messaggero Veneto”, 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, “Il Mattino”, 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all’Università. I maestri dell’arte astratta*, “Giornale di Trieste”, 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, “Umana”, II, 1953, 12, p. 10; F. Campiotti, *Afro Basaldella: Ricordo d’infanzia*, “Domenica del Corriere”, 6 febbraio 1954; A. R., *Notizie dal mondo*, “Sele Arte”, XIII, luglio-agosto 1954, p. 17; 7. *Quadriennale nazionale d’arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni novembre 1955-aprile 1956, Roma, De Luca, 1955; N. Ponente, *La Quadriennale*, “Commentarii”, VI, IV ottobre-dicembre 1955, p. 319; *L’udinese Afro premio Biennale*, “Messaggero Veneto”, 16 giugno 1956; *Mostra dei Premiati alla XXVIII Biennale*, catalogo della mostra di Messina, Filarmonica A. Laudamo 2- 15 dicembre 1956, a cura di A. Carnuff Ritchie, Messina, s.e., 1956; *Diez años de pintura italiana: exposición circulante en Sur América organizada por la Bienal de Venecia, por encargo del Ministerio de asuntos exteriores y del Ministerio de educación*, 1957, catalogo della mostra itinerante, Venezia, Arti grafiche Sorteni, 1957; A. Carnuff Ritchie, *La tencion emocional en Afro*, “Revista de Arte”, 8, p. 29; *Diez anos de pittura italiana, 1945-1955: exposiçao itinerante na America do Sud e na Peninsula Iberica*, catalogo della mostra itinerante, Lisboa, Istituto italiano di cultura in Portogallo, 1958; *X Quadriennale nazionale d’arte*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle esposizioni novembre 1972-maggio 1973, Roma De Luca, 1972, p. 111; C. Brandi, *Afro*, Roma, Editalia, 1977, n. 26; *Afro (1912-1976)*, catalogo delle mostre di Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna 10 febbraio – 9 aprile, Passariano, Villa Manin 1 luglio -15 novembre 1978, Roma, De Luca, 1978, n. 43; E. Quargnal, *Afro, un’avventura lirica*, in *Afro 1912-1976*, “quaderno 1”, Udine, Edizioni della Galleria d’Arte Moderna, 1978, p. 20; *Arte nel Friuli – Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1981, p. 151, tav. LX; *Alpe Adria. Umetnost med obema vojnama*, catalogo della mostra itinerante di Ljubljana, Moderna Galerija, Graz, Landesmuseum Joanneum, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Klagenfurt, Rupertinum-Moderne Galerie und Graphische Sammlng, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Trieste, Civico Museo Revoltella, Venezia, Museo Correr, Rijeka, Moderna Galerija 1984-1985, a cura di Majda Jerman, Ljubljana, Stamparija Tone Tomsic, 1984, p. 157; E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 1984, p. 184; “*Otto pittori italiani*” 1952-1954 *Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra di Milano, Padiglione d’Arte Contemporanea 14 maggio – 7 luglio, a cura di L. Somaini, Roma – Milano, De Luca-Mondadori, 1986; *Afro fino al 1952*, catalogo della mostra di Spoleto, palazzo Rosari Spada 27 giugno – 6 settembre 1987, a cura di B. Mantura e P. Rosazza Ferraris, Roma – Milano, De Luca-Mondadori, 1987, p. 19, n. 65; E. Crispolti, *La pittura di Afro alla fine degli anni Quaranta e lungo i Cinquanta*, in *Dino, Mirko, Afro Basaldella*, catalogo della mostra di Udine, Castello di Udine

e Galleria d'Arte Moderna 20 giugno – 31 ottobre 1987, a cura di E. Crispolti, Milano, Mazzotta, 1987, p. 188; *Alpe Adria. Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel*, catalogo della mostra itinerante di Graz, Landesmuseum Joanneum 29 giugno – 17 agosto 1988, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie 7 settembre – 2 ottobre 1988, Salzburg, Museum Carolino Augusteum 27 ottobre – 27 novembre 1988, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum 15 dicembre 1988 – 20 gennaio 1989, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro febbraio – marzo 1989, Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea aprile – maggio 1989, Trieste, Civico Museo Revoltella giugno – luglio 1989, Zagreb, Galerije Grada ottobre – novembre 1989, Ljubljana, Moderna Galerija ottobre – novembre 1989, Szombathely, Képtár novembre – dicembre 1989, Győr, Xantus János Múzeum gennaio febbraio 1990, a cura di W. Fenz, C. Steinle, Graz, Grazer Druckerei, 1988, p. 287, n. 57; L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento*, in *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre – 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, p. 33 [pp. 11-42]; *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre – 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992, pp. 92-93, n. 32; *Afro: l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, catalogo della mostra di Verona, Galleria dello Scudo 7 ottobre – 19 novembre 1989, a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta, 1989, p. 175; F. D'Amico, *Afro "percorso verso una forma"*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bergamini, ottobre -novembre 1989, Milano, Galleria Bergamini, 1989, s.n.; L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, tav. 32; *Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997, p. 127, n. 300; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 267; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 265, 269; F. Tedeschi, *La memoria come "soggetto" pittorico Afro e le poetiche dell'arte americana negli anni cinquanta*, in *Afro & Italia – America Incontri e confronti*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Udine, Chiesa di San Francesco, Pordenone, Palazzo Ricchieri, Villa Galvani 25 novembre 2006 – 18 marzo 2007, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 67-78; *Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro. Afro disegni dal 1932 al 1947*, a cura di M. Graziani, I, Roma-Reggio Emilia, Edizioni DATAARS-Edizioni La Scaletta, 2006, p. 323; *Afro. Dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, catalogo della mostra di G. Appella, Roma, Galleria F. Russo 1-29 marzo 2008, Roa, De Luca, 2008, p. 69; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 41-42; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 70-71; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a*

Trieste e Gorizia, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 122-123; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 140-141; E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 2010, p. 258; *I Basaldella, Dino Mirko Afro*, catalogo della mostra di Passariano, Villa Manin 27 marzo – 29 agosto 2010, a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra Libri, 2010, p. 184; M. Pinzani, *Afro Basaldella*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 20-21; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 92-94

Massimo De Grassi

11



Franca Batich (Trieste 1940)

Bruma

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

Tecnica mista e collage su tela cm 100x85

Edificio centrale, Rettorato

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 *Vele*.

Nata a Trieste, Franca Batich si è formata nella città giuliana con Alice Psacropulo, 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» (T. Sangiglio, *Diario di un'anima*, <http://www.istitutogiuliano.it/artifigurative/FrancaBatich.htm> consultato il 20 agosto 2023).

bibliografia

Franca Batich. Inseguendo il vento, Trieste, Franco Rosso Editore, 2008, pp. 202-203

Massimo De Grassi



Franca Batich (Trieste 1940)

Est

Firmato in basso a sinistra e datato 2002
Tecnica mista e collage su tela, cm 70x90
Edificio centrale, Rettorato

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» (C. Premuda. *L'Occidente di Franca Batich*, "In Città", 14 ottobre 2005).

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».

Una tela con lo stesso titolo e una composizione simile, ma di dimensioni maggiori, è stata realizzata dalla Batich nel 2006 (*Franca Batich. Inseguendo il vento*, Trieste, Franco Rosso Editore, 2008, pp. 200-201).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Franca Batich (Trieste 1940)

Luce e ombra

Firmato in basso a destra e datato 2002

Tecnica mista e olio su cartone, cm 70x90

Edificio centrale, Rettorato

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 aveva limitato 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. In questo si leggono anche le parole di Marianna Accerboni che, pur riferite a opere simili, leggono alla perfezione anche quella qui in esame «E fu sera» allude all'oscurarsi dell'orizzonte nella notte e nella morte. E a tal proposito va notato che l'esposizione si apre con l'opera intitolata Parabola, in cui è dipinta una curva in campo nero sullo sfondo di un tramonto. «E fu mattina» si riferisce invece all'alba, alla nascita, a un nuovo inizio, collocati in una parabola metaforica e in un eterno divenire che, sintetizzati attraverso il segno e sottolineati dal colore, indicano la concezione della vita da parte di quest'artista, sospesa tra simboli e vigore espressivo, tra delicata effervescenza tonale e intensità simbolica» (M. Accerboni. *Incontro di luce e notte dentro i quadri di Franca Batich alla Statale di Gorizia*, "Il Piccolo", 11 dicembre 2007).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Franca Batich (Trieste 1940)

La statua

Firmato in basso a destra e datato 2003

Tecnica mista e collage su tela, cm 80x100

Edificio centrale, Rettorato

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 o 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 drappeggiata indicano l'uscita dalla scena» (*Intervista* in L. Bran, *Franca Batich*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli studi di Trieste, A.A. 2010-2011, relatore M. De Grassi).
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 da 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.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Franca Batich (Trieste 1940)

Vele

La tela maggiore è firmata in basso a destra e datata 2018

Tecnica mista e collage su tela cm 100x80, 40x40

Edificio centrale, Rettorato

Le due tele compongono un dittico, una scelta ricorrente nella produzione dell'artista di questi ultimi anni, 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 sulla tela di inequivocabili forme grossomodo triangolari applicate, sembrano quindi essere una sorta di prosecuzione di quelle esperienze, questa volta affidate alla rappresentazione di oggetti, reali e metaforici insieme, che nella realtà servono davvero a inseguire il vento. Barbara Romani aveva sin dal 1999 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» (B. Romani. *Qui e altrove di Franca Batich nella Sala del Circolo Generali*, "Trieste Arte & Cultura", aprile 1999).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Simon Benetton (Treviso 1933-2016)

Arpa nel vento (Soggettivo)

Firmato e datato sulla base "Simon Benetton 1978"

ferro tagliato e forgiato cm 350x300x250

Edificio D, esterno

Come recita la targa apposta per l'occasione, la grande scultura, ribattezzata *Arpa nel vento*, è stata collocata su di un alto basamento in calcestruzzo davanti all'edificio D nel giugno del 2013 grazie all'azione del Rotary Club di Trieste, allo scopo di «ricordare la centralità dell'arte in ogni sapere». Si trattava del, per ora, definitivo approdo di una scultura che ha avuto nel tempo un percorso tormentato. Appena completata l'opera, intitolata *Soggettivo*, era stata infatti donata dallo scultore al Comune di Trieste nel 1978 per essere collocata davanti all'Istituto tecnico industriale Alessandro Volta, in vista della grande rassegna antologica che l'anno successivo ne aveva celebrato la carriera (*Simon Benetton sculture nella città*, catalogo della mostra di Trieste a cura di B. Patrono, E. Steidler, Trieste Tipografia Stella, 1979, s.n.), mostra dove era stata esposta un'altra opera pubblica, *Ulteriori prospettive*, alta sei metri e destinata ad essere collocata davanti alla piscina comunale in località Altura, dove è rimasta. Dopo la mostra, il Comune aveva destinato *Soggettivo* al palcoscenico ben più importante di Piazza della Borsa, dov'è rimasto fino alla ripavimentazione, durante la quale l'opera è finita in un deposito senza più uscirne fino al 2013. In vista di una possibile ricollocazione, nel 2009 il Comune di Trieste aveva dato il suo assenso alla cessione della scultura in favore dell'Università, senza che però la cosa trovasse

seguito fino all'intervento del Rotary Club Trieste, che si è fatto carico del restauro e della ricollocazione (E. Placitelli, *Scultura di Benetton all'università. Il Rotary Club Trieste l'ha restaurata e poi regalata all'ateneo*, "Il Piccolo", 16 giugno 2013).

Figlio d'arte, Alessandro detto Simon Benetton, ha appreso dal padre Toni i primi rudimenti della pratica scultorea, perfezionando poi la propria educazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Soggettivo* risale a quello che l'autore definisce il suo "periodo del volo", nella seconda metà degli anni settanta (<http://www.simonbenetton.com/iperiodi3.html> consultato il 26 luglio 2023), quando «la lamiera d'acciaio si presenta in un primo tempo nelle forme semplici: quadrato, rettangolo, triangolo, cerchio, poi prende vita attraverso una torsione che avvolge lo spazio nelle forme più diverse, fino ad assumere i profili più liberi e fantasiosi nel rapporto tra il vuoto ed il pieno, la luce e l'ombra, il positivo e il negativo [...] Niente viene nascosto: qualunque nuova forma lascia intravedere l'origine e il nucleo tematico primitivo» (G. Perocco, *Simon Benetton*, catalogo della mostra di Treviso, Ca' da Noal, Treviso Matteo Edizioni, 1976, p. 12).

Così anche *Soggettivo*, la cui nuova titolazione è ancora più calzante alle caratteristiche plastiche dell'opera, visto che l'autore l'ha dispiegata verso il cielo letteralmente aprendo la lastra e forgiandola come se fosse una lunga ala avvolta su sé stessa, ormai libera di ruotare al vento con estrema leggerezza.

bibliografia

Simon Benetton sculture nella città, catalogo della mostra di Trieste a cura di B. Patrono, E. Steidler, Trieste Tipografia Stella, 1979, s.n.; E. Placitelli, *Scultura di Benetton all'università. Il Rotary Club Trieste l'ha restaurata e poi regalata all'ateneo*, "Il Piccolo", 16 giugno 2013; <http://www.simonbenetton.com/iperiodi3.html> consultato il 26 luglio 2023

Massimo De Grassi



dal 1927 al 1942, con sporadiche presenze alle più importanti mostre nazionali. Dopo un'iniziale attenzione alla maniera matura di Fittke e al simbolismo monacense, lo stile di Bergagna evolve verso un fare pittorico più sciolto e vibrante, tra Bonnard e De Pisis. *Madonna con il Bambino* è datata 1942 e si colloca in quella fase che è stata definita dalla critica "argentata", fatta di preziosità cromatiche e di ricerca di riflessi luminosi ben visibili nel dipinto in esame. Una fase ben presto abbandonata, a partire dal 1947, per soluzioni più vicine alla pittura postimpressionista e in particolare a quella di Bonnard. Il soggetto, legato alla rappresentazione della religiosità popolare, è ricorrente nella produzione dell'artista, è infatti noto alla letteratura un dipinto di analogo soggetto datato 1947, esposto nel 1972 quand'era in collezione Cigotti (*Vittorio Bergagna*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanza, Trieste, Circolo della cultura e delle arti, 1972, p. 49, n. 32; A. Agnelli, *Rossini e Bergagna: postimpressionismo a Trieste*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 1987, p. 176, n. 122), mentre è datata 1954 un'altra tela che affronta una tematica del tutto simile comparsa all'Asta Stadion del 5 ottobre 2012 (lotto 259), caratterizzata da una pennellata molto più libera e materica.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi



Vittorio Bergagna (Trieste 1884-1965)

Madonna Nera

Olio su compensato, cm 68x59

Firmato e datato in basso a sinistra "Bergagna 42"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è giunto nell'attuale collocazione grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Perfezionata nel 2016, la donazione ha fatto arrivare all'Ateneo insieme alla tavola di Bergagna altri cinque dipinti di importanti artisti triestina, tra i quali due di mano di Nino Perizi, facendo di quest'ultimo l'artista più rappresentato nelle collezioni universitarie. Dopo una prima formazione sotto la guida di Eugenio Scomparini, tra il 1901 ed il 1903, insieme all'amico Romano Rossini, Bergagna nasce come pittore-decoratore per dedicarsi solo in un secondo momento alla pittura da cavalletto. Espone per la prima volta nel 1920 in una personale allestita al Salone Michelazzi di Trieste, per proseguire nei decenni successivi frequentando tutte le mostre Sindacali Interprovinciali



appartengono allo stesso respiro della luce nello spazio [...] l'intento più segreto dell'artista è stato quello di giungere a plasmare la luce stessa, di rendere evento plastico la sua immateriale consistenza" (Toniato 1996). Il ricercato basamento su cui poggia la scultura, a fianco dello scranno destinato a ospitare i membri del senato accademico, era stato progettato da Umberto Nordio, che vi aveva anche fatto inserire a lettere capitali una frase dello stesso Slataper: "PRIMA DI TUTTO SONO UOMO/ POI SON POETA E NON LETTERATO/ POI SONO TRIESTINO", e poi ancora "SCIPIO SLATAPER/ TRIESTE 1888 – CALVARIO 1915".

bibliografia

T. Toniato, *L'artista, la pietra, l'immagine*, in Silva Bernt *1910-1995 sculture e disegni*, Venezia, Filippi Editore, 1996, s.n.; *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 40-41; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 99

Massimo De Grassi

Sylva Bernt (Gorizia 1910 – Parigi 1995)

Testa di Scipio Slataper

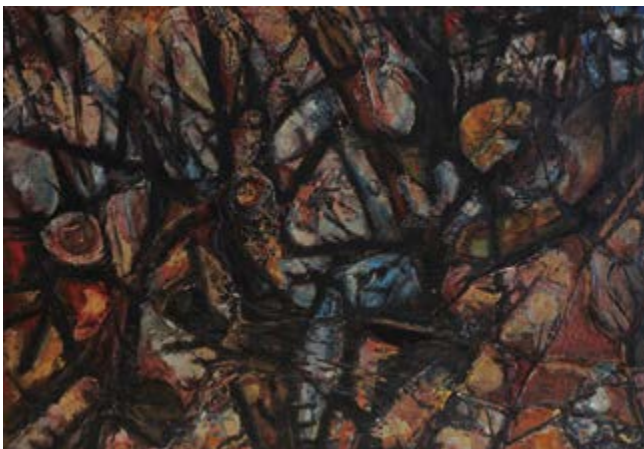
bronzo, cm 62x26x26

inv. 12228

firmato in basso a destra: "Silvia Bernt"

Edificio Centrale, Aula Magna

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



Romolo Bertini (Venezia 1905 – Trieste 1987)

Vegetazioni

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

firmato in basso a destra "Bertini"

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

inv. Economato 8694

Edificio Centrale, Economato

Pittore, grafico e scultore Romolo Bertini è un artista che infonde alle proprie opere una meditata fioritura immaginativa, assieme a ritmi cromatici e plastici idonei, appunto, alle più attuali variazioni della cultura italiana ed europea. Veneto di formazione e discendente da una famiglia di artigiani padovani, si forma a Venezia, dove è nato nel 1905, presso l'Accademia di Belle Arti. Si trasferisce a Trieste nel 1948, dove opera con mostre personali e collettive. L'ansia di sapere e di erudirsi e la smania di conoscenza lo avevano portato ad emigrare; già nel 1929 lo troviamo a Casablanca, a Marrakech, a Tangeri, poi a Tolone e nel '32 a Parigi, dove non gli mancarono incontri stimolanti (qui aveva fatto arte nella Ville Lumière e aveva vissuto nei luoghi consacrati della pittura francese, come Montmartre). Costantemente affascinato da culture e tradizioni diverse, si può affermare che Bertini sia nato pittore e giramondo. Nell'immediato dopoguerra è nuovamente a Venezia (sono questi gli anni in cui stringe un sodalizio artistico con Armando Pizzinato, il quale influirà sulla sua formazione artistica, ed è in contatto con Emilio Vedova, Alberto Viani e con Carlo Cardazzo della Galleria del Cavallino). Quindi di nuovo in giro per il mondo: le sue tappe sono la Germania e l'Inghilterra, la Svezia e la Finlandia, dove si ingegnerà in diversi mestieri. Questa stessa intima agitazione caratterizzò la sua produzione artistica allorché, approdato a Trieste nel 1948, si dedicò totalmente all'espressione pittorica. Sergio Brossi ricorda come Romolo Bertini, conosciuto al bar Moncenisio di via Carducci 27 a Trieste verso la metà degli anni '50, sia stato, tra i vari giovani artisti triestini o foresti di passaggio, il più saggio ed esperto (*Romolo Bertini*, Trieste, Tipografia Atena, 1986). Fu uno dei protagonisti della realtà culturale triestina degli anni Cinquanta. Le opere degli anni '50, appunto, sono figurative; nella pittura come nel disegno il segno è forte ed espressivo. L'interesse si rivolge alla realtà, per un'arte che disdegna le mezze misure e le tinte pastello.

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

bibliografia

C. H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, Hammerle, 2009, p. 47; C. Ratzenbeck, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 100

Caterina Ratzenbeck



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

Testa di Fabio Filzi

bronzo, cm 44,5 x 21

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

inv. Economato 23460

Edificio Centrale, Rettorato

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

Non stupisce quindi che l'Ateneo triestino, nel quadro di una sua progressiva fascistizzazione messa in atto a partire dalla metà degli anni Trenta, dedicatesse alla memoria del giovane studente un ricordo monumentale nell'allora aula magna dell'Ateneo, collocata in palazzo Dubbane in via dell'Università 7. Così infatti recita il biglietto d'invito alla cerimonia di scoprimento del busto in esame, firmato dall'allora rettore Manlio Udina

e datato 14 dicembre 1934: "giovedì 20 dicembre corr., alle ore 19, nell'Aula Magna Principe Umberto di Savoia di questa R. Università, verrà scoperto il busto al Martire Fabio Filzi, opera dello scultore Prof. Timo Bortolotti, offerto dalla Compagnia Volontari Giuliani e Dalmati – Sezione di Trieste dell'Associazione Nazionale Volontari di Guerra". In quello stesso '34 Filzi era stato insignito dall'ateneo giuliano anche della laurea *ad memoriam* in Economia insieme a Emo Tarabocchia, anch'esso caduto durante la grande guerra. Tramite per la commissione a Bortolotti, la cui attività è concentrata tra Milano e Brescia e di cui non si conoscono altre presenze a Trieste, doveva probabilmente essere stato il pittore giuliano Piero Marussig, che agli inizi degli anni Trenta assieme allo scultore e ad Achille Funi aveva fondato in via del Vivaio a Milano una Scuola d'arte aperta a tutti e che continuava a tenere contatti con l'artista lombardo. Un altro esemplare dell'immagine del martire triestino sarà realizzato alla metà del 1935 per l'Associazione dei Mutilati milanesi (cfr. Panzetta 1996, con bibliografia precedente) e da questa offerto in seguito al Museo del Buonconsiglio di Trento dove è tuttora conservato. Il gesso preparatorio, segnalato da Alfonso Panzetta (1996, p. 142), per le due redazioni conosciute del busto si trova invece in collezione privata.

bibliografia

L'inaugurazione del busto di Fabio Filzi nell'Aula Magna "Principe Umberto" il 29 dicembre 1934 – XIII, Trieste, Tipografia del P. N. F., 1935; A. Panzetta, *Timo Bortolotti Scultore (1884-1954)*, Montevarchi, Comune di Montevarchi, 1996, pp. 20, 39, 142, n. 90; M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 100-101

Massimo De Grassi



Giovanni Brancaccio (Pozzuoli 1903 – Napoli 1975)

Natura morta

olio su tela, 70 x 90 cm.

Firmato e datato in basso a destra "G. Brancaccio – Napoli – 53"

Edificio Centrale, Rettorato

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 11; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 73; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 143; M. Pinzani, *Giovanni Brancaccio, in Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 24-25; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 101-102

Matteo Gardonio



Gastone Breddo (Padova 1915 – Calenzano di Prato 1991)

Marina d'inverno

olio su tela, cm 117x87

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

Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto di Gastone Breddo, esposto alla *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea* allestita nell'aula magna dell'ateneo triestino e quindi acquistato dalla stessa istituzione, era stato sostanzialmente ignorato dalla critica, eccezion fatta per la breve nota di Aurelia Gruber Benco (1953, p. 10), che lo affiancava a Mattia Moreni nel completare "in maggiore rilievo la rosa delle nove presenze astrattiste far le quali la Commissione giudicatrice ha assegnato il primo premio dell'Esposizione alla tela «Cantiere» di Giuseppe Santomaso e il secondo al «Ricordo d'infanzia» di Afro", sottolineando così gli indirizzi dello schieramento critico che era prevalso. In quegli anni il pittore padovano si poneva infatti tra le intelligenze più raffinate della ricerca astrattista nel Triveneto, come rileverà pochi anni dopo anche Roberto Longhi: «le saldature lievi dei dossi scivolosi su Montepiano, sul Tronale o sul Brasimone si aprono a una nuova iride, o schieratura cromatica, a una gamma ventilata di rossi acquosi, di cinerei, soprattutto di azzurri biavi che mentre intavolano nuovi rapporti con il dato naturale – anche il colore da solo può riuscire a questo – rammentano per altro di esperimenti «orfici» di un Delaunay nel secondo decennio del secolo. Se si tratti di un riscontro esatto o di affinità fortuita non saprei dire: In ogni caso una cultura bisogna pur riconquistarsela e il primo cinquantennio ha toccato tanti mai testi del «cembalo

cromatico» (invenzione del resto di un settecentista veneto) che è difficile, nel corso di nuove ricerche, non rintopparne qualcuno» (*Presentazione*, in *Breddo*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria il Fiore, novembre 1956, Firenze Galleria il Fiore, 1956, s.n.). Breddo era stato tra i più entusiasti sostenitori dell'iniziativa promossa dal rettore Ambrosino: «Trovo, naturalmente, eccellente, (e del tutto nuova), la iniziativa di cui Ella è promotore. Constato che l'elenco degli invitati si è notevolmente allargato. Sarebbe lungo discutere talune inclusioni e, del pari, altrettante assenze. È sicuro che l'idea di far discutere le opere esposte da parte di studiosi e critici, è ottima e potrebbe costituire, nel paese, un precedente di vasto interesse», offrendo quindi la propria disponibilità per "la mia attività critica [...] sempre che ciò non precluda la partecipazione alla mostra» (AUT, Busta 59, fasc. *corrispondenza*).

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

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

esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di

Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 116; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 186-187; M. Pinzani, *Gastone Breddo*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 74-75; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 102-103

Massimo De Grassi



Renato Brozzi (Traversetolo 1885-1963)

Studio di gatto

Acquerello nero su traccia di matita, carta avorio, mm 150x15
in basso sul pass-partout "Studio di gatto - Brozzi - Roma 1950"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il piccolo foglio proviene dalla collezione Callerio i cui beni sono passati all'Ateneo a seguito della chiusura della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, per molti anni attiva nella ricerca scientifica in campo medico e farmaceutico.

Renato Brozzi si era formato come cesellatore in una fonderia per completare poi gli studi prima presso l'Accademia di Parma e quindi, trasferitosi a Roma nel 1907, presso la Scuola d'Arte della Medaglia della Zecca dello Stato. Vincitore di numerosi premi nazionali e internazionali, nel 1920 strinse un rapporto privilegiato con Gabriele D'Annunzio, tanto da essere considerato il suo scultore e orafo personale, lasciando numerosi lavori di vario tipo presso la residenza di Gardone Riviera. Molte sue opere sono conservate presso il Museo Renato Brozzi da lui istituito presso la cittadina natia. Non sono noti rapporti diretti tra i Callerio e l'artista, ma è possibile che ci siano stati contatti di lavoro, visto che Brozzi fino agli anni cinquanta era rimasto molto attivo nel campo della medagliistica celebrativa, cui l'opera in esame potrebbe essere legata visto il suo particolare formato pressoché rotondo. Anche la tecnica esecutiva, una sorta di *frottage* in negativo, sembra fatta per evidenziare un possibile rilievo. Per quanto minuto, lo studio grafico rimane comunque efficacissimo per qualità di stesura, freschezza di esecuzione ed efficacia nel descrivere l'improvviso volgersi del felino con grande economia di tratto.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Wladimiro Bubola (Legnago 1909)

Vaso di fiori

olio su tela cm 32x21

inv. 6831

Edificio Centrale, Economato

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

bibliografia

C. Ratzenbeck, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 103

Caterina Ratzenbeck



Camillo Buti (Roma 1747-1808)

Studio di figura

Penna e inchiostro bruno su pelle di capretto, mm 163x120

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il piccolo disegno proviene dalla Fondazione Carlo e Dirce Callerio: in un biglietto applicato sul verso si legge: «Ai coniugi/ Prof. Carlo e Dirce Callerio/ con molti auguri per il 1967/ Luigi Aversano/ Roma 4.1.'67». Si tratta quindi di un dono del pittore Luigi Aversano, presente nella collezione con un pregevole ritratto (scheda 5) ai Callerio. Con una grafia simile, sul fondo è annotato «1700 scuola di (Tiepolo?)», che può essere tradotto come un generico accostamento alla scuola veneta del Settecento, forse dovuto allo stesso Aversano o all'antiquario da cui poteva aver ricevuto l'opera. L'accostamento poteva essere stato motivato dal particolare supporto del disegno, una pelle di capretto, che nei primi decenni del XVIII era stata molto utilizzata dai pittori veneti, da Marco Ricci in particolare, come supporto per piccole e delicate tempera, solitamente paesaggi o scene di genere, di grande fortuna sul mercato internazionale. I caratteri stilistici del disegno non sembrano però trovare riscontri nella scuola veneta, solitamente più libera e 'pittorica' nella stesura, mentre l'opera in esame mostra una scrittura decisamente più trattenuta, che appartiene certamente a un'altra scuola, di indirizzo più classicheggiante, e soprattutto a un'altra epoca, più vicina allo scadere del secolo. Dati che sembrano rimandare a Roma, da dove del resto la piccola grafica proviene: dal supporto si può ipotizzare che possa essere legata al mercato

di ventagli o miniature su pelle fina sviluppatasi nella città eterna durante l'epoca del Grand Tour, quando i ventagli venivano dipinti ispirandosi a opere celebri del rinascimento e del barocco e venduti come eleganti souvenir, tanto da decretarne una straordinaria fortuna commerciale e collezionistica. Una fortuna proseguita poi lungo l'Ottocento, quando i soggetti saranno soprattutto paesaggi e vedute di Roma e dintorni. Il formato dello studio in esame, piccolo e irregolare, con alcuni appunti a matita sul verso, può far pensare al riutilizzo di uno scarto di lavorazione per lo studio di una figura da riutilizzare in un ventaglio. Tra i possibili autori, con tutte le cautele del caso, potrebbe essere individuato uno specialista del genere come Camillo Buti, attivo a Roma tra la fine del Settecento e i primissimi anni del secolo successivo: le figure femminili presenti nella sua produzione nota mostrano infatti modalità di enucleazione dei tratti somatici e sviluppi dei panneggi molto simili, e a tratti identici, a quelli del disegno in esame.

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

26



Guido Cadorin (Venezia 1892 – 1976)

Noè

Penna, inchiostro nero e acquerello nero e bruno su carta avorio, mm 175x285

firmato e datato in basso "Noè Guido Cadorin 1944", al centro, con penna diversa "a Bruno Maier con cordiale amicizia"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Come le altre opere d'arte di proprietà di Bruno Maier, anche quella in esame è giunta nelle collezioni dell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale grazie alla preziosa intermediazione di Elvio Guagnini. La data 1944 apposta in calce al foglio è certamente da mettere in relazione con la personale del pittore

allestita nel maggio di quell'anno alla Galleria Trieste, che faceva seguito alla lunga permanenza in città durante gli anni trenta per la complessa realizzazione dei mosaici dell'abside della cattedrale di San Giusto (A. Maraini, *Mosaici dell'abside di S. Giusto a Trieste*, "Architettura e arti decorative", XIII (1934), pp. 597-601; R. Marussi, *I Mosaici di Guido Cadorin nella Basilica di San Giusto a Trieste*, "Arte cristiana", XXI (1939), pp. 338-341). I toni della dedica potrebbero infatti far pensare a un dono dell'artista all'allora giovanissimo laureando Maier (1922-2001) per compensarlo, come d'uso, di un suo intervento in occasione della mostra. Maier infatti non era nuovo a contributi critici in campo storico-artistico, come dimostrerà negli anni successivi anche la sua partecipazione all'attività editoriale della rivista "Vernice" (N. Zanni, *La collaborazione di Bruno Maier a «Vernice»*, in *Bruno Maier e i «compositori di vita»*. *Un critico e i suoi autori*, "I Quaderni dell'Archivio", 21, Trieste, Archivio e centro di Documentazione della Cultura Regionale, 2013, pp. 21-22).

Sul piano stilistico il foglio risente del momento tormentato dell'autore, che dopo le serene impaginazioni novecentiste degli anni trenta, sembra risentire della difficile situazione dell'Italia in guerra trasformando quelle tensioni in un forte e a tratti aspro contrasto chiaroscurale, pur mantenendo intatta la solidità impeccabile dell'impianto compositivo. Come scriveva l'anonimo recensore del "Piccolo" (forse lo stesso Maier): «lo sentirete immaginoso anche nel disegno: nei disegni dove trovate sempre l'energia del suo sogno personale e la sintesi luministica del chiaroscuro. V'è qualche disegno dove il numero delle figure, la molteplicità dei piani, la complessità dei rapporti necessari all'unità e alla drammaticità della scena, costituiscono incredibili difficoltà d'impostazione per l'esecutore: Il Cadorin ne esce trionfante» (*La mostra personale di Guido Cadorin alla Galleria Trieste*, "Il Piccolo di Trieste", 21 maggio 1944).

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi



Guido Cadorin (Venezia 1892 – 1976)

La nave

olio su tela, cm 70x85

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

inv. 4 Fil. Germanica

Edificio Centrale, Rettorato

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università*.

Il gruppo "di centro", "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 99; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 269; M. Pinzani, *Guido Cadorin*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 56-57; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 104

Matteo Gardonio

28



Camillo Caglini (Ancona 1912-1988)

Marina del Sud

olio su tela, cm 57x68

firmato e datato in basso a destra "Caglini T52"

inv. n. 253 Psicologia

Edificio Centrale, Rettorato

Il dipinto è giunto nelle collezioni dell'Università di Trieste a seguito dell'Esposizione Nazionale di pittura indetta dallo stesso Ateneo nel 1953. In *Marina del Sud*,

veduta marina con molo e barca, la gamma cromatica si riduce a pochissimi colori: il blu intenso del mare e l'azzurro del cielo, il rosso della costruzione in cima al molo e il bianco lucente dell'imbarcazione, oltre a varie tonalità di bruno, il tutto illuminato da una viva luce solare. Caglini, in questo caso, utilizza la gamma cromatica 'inventata' da Carlo Carrà per le sue marine. Qui l'artista, sottolinea Decio Gioseffi (1953), "Ha posto l'accento sul fatto emozionale".

Camillo Caglini aveva iniziato la propria attività artistica pubblicando vignette umoristiche sulla carta stampata. Nei dipinti della sua prima produzione si accosta allo stile di Novecento. A partire dagli anni Cinquanta egli focalizza l'attenzione su una ristretta gamma cromatica: sul colore rosso, in particolare, steso in differenti tonalità. A partire dagli anni Settanta, Caglini sperimenta nuove tecniche e nuovi materiali, come le lamiere d'acciaio, il plexiglass e il legno.

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 73; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 213; M. Pinzani, *Camillo Caglini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 58-59; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; C. Ratzenbeck, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 105

Caterina Ratzenbeck



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 - 2002)

Vaso di fiori

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 270x220
firmato in basso a destra "D. Callerio"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Microbiologa e farmacologa, Dirce Babudieri, nata a Trieste, si era formata come il fratello Brenno presso l'Università di Pavia, dove aveva incontrato il futuro marito Carlo Callerio, allora assistente presso l'Istituto di Patologia Generale. Nel 1963 Dirce lascia Milano insieme al marito per trasferirsi a Trieste e perfezionare gli studi sul lisozima. Nel 1965 i Callerio, spinti da un profondo interesse per la città di Trieste (saranno tra i primi sostenitori della Lista per Trieste, altrimenti detta "il Melone"), la cultura e la scienza, si assumono l'impegno di far costruire a proprie spese e su un terreno di loro proprietà, un edificio destinato a ospitare una parte degli istituti della Facoltà di Medicina e Chirurgia e l'anno successivo creano un ente denominato "Fondazione Carlo e Dirce Callerio", la cui finalità era quella di sviluppare studi e ricerche di carattere scientifico nel campo della microbiologia senza scopo di lucro. Parte degli edifici della Fondazione diventeranno in seguito sede degli istituti di Fisiologia, Patologia Generale, Microbiologia ed Igiene dell'Università di Trieste, altri verranno adibiti a laboratori dell'Istituto di Ricerche Biologiche. Oltre agli interessi scientifici, in comune con il fratello Brenno Dirce aveva coltivato la passione per il disegno e la pittura, che continuerà a praticare per moltissimi anni. Tra i materiali della collezione Callerio confluiti nel Sistema museale d'ateneo le sue opere hanno una rilevanza particolare e, per quanto non possano definirsi capolavori, testimoniano di un interesse solido e di una preparazione scolastica

ma di buon livello. Soggetti preferiti le nature morte, soprattutto i vasi di fiori, ma anche gli scorci cittadini e una insolita vena autoironica che traspare in una tavola chiaramente ispirata ai vignettisti del "Piccolo", Josè Talarico e Renzo Kolmann. Nell'opera in esame l'autrice insiste sulla delicatezza dei trapassi tonali, ottenuti con un utilizzo minimale del colore, rinunciando nel contempo a fornire delle indicazioni spaziali e ambientali.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Rose d'autunno

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 390x220
firmato in basso a destra "Dirce Callerio"; in basso a sinistra "Rose d'autunno"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alla scheda precedente. Nell'acquerello la pittrice insiste sul tema floreale con una scelta molto felice sul piano compositivo e degli accordi cromatici. Meno efficace invece la definizione spaziale, con il panciuto vaso che sembra galleggiare sulla superficie cui è appoggiato.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

31



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Vaso di fiori

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 400x290

firmato in basso a destra "Dirce Callerio"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. La scienziata-pittrice propone un tema floreale, questa volta dominato dal linearismo dei rami di fresa e impreziosito dal fantasioso vaso cilindrico con decori arabescati. Il foglio mostra ancora una volta una scelta felice sul piano compositivo, questa volta ottenuta inserendo precise e coerenti coordinate spaziali, dettate dal piccolo tavolino circolare su cui il vaso è appoggiato e dai due quadri appesi alla parete di fondo, uno dei quali è chiaramente identificabile con il disegno settecentesco di scuola veneta regalato a coniugi Callerio dal pittore Luigi Aversano (cfr Scheda 5).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

32



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Rami di Verbascio

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su traccia di matita, carta preparata mattone, mm 292x150

firmato in basso a destra "Dirce Callerio"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. Per quanto non firmato il foglio è attribuibile a Dirce Callerio per la sua provenienza e per le evidenti affinità stilistiche con le altre sue opere autografe sin qui descritte; rispetto a queste ultime, il piccolo foglio in esame mostra una tecnica più elaborata grazie all'utilizzo di una carta preparata e un tratto a penna più libero ed evocativo che dona vivacità alla composizione.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Vaso di fiori

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 270x210

firmato e datato in basso a destra "Dirce Callerio/ 1978"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. In questo acquerello datato 1978 la pittrice torna sul tema floreale proponendo questa volta un vaso in vetro attraverso il quale cerca, senza riuscirci troppo bene, di ottenere degli effetti di trasparenza. Più efficace di altre occasioni è invece la contestualizzazione ambientale ottenuta grazie a una migliore definizione dei piani.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Rami di Sommacco

Pennarello nero e acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 270x210

firmato e datato in basso a destra "Sommacco/ 1979 D. C."

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. In questo foglio datato 1979 Dirce Callerio abbandona il consueto schema compositivo per costruire un'immagine più 'scientifica', prossima a quella degli erbari antichi; lo vediamo dalla composizione molto studiata, dall'attenzione nel definire l'ombra portata delle singole foglie e dalla doppia linea di cornice che inquadra i due rametti.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

35



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Veduta cittadina

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su carta gialla, mm 270x190

firmato in basso a destra "Dirce"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. La firma in basso a destra, tracciata senza troppa cura, è probabilmente interpretabile come "Dirce", come del resto farebbero supporre la provenienza e la tecnica esecutiva. Rispetto all'altra veduta cittadina presente nella collezione Callerio, quella in esame mostra una maggiore precisione e attenzione ai dettagli, pur mantenendo un tratto veloce e quasi stenografico.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

36



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Veduta cittadina

Pennarello nero su carta ocre, mm 350x270

firmato in basso a destra "Dirce"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. Nel foglio in esame è tracciato uno scorcio cittadino, di difficile identificazione, ripreso da un punto di vista elevato. La grafia insistita e quasi febbrile e la tecnica insolita fanno pensare a uno schizzo realizzato dall'autrice di getto, forse durante un viaggio; un'opera che rimane comunque una testimonianza interessante dei vari interessi grafici di Dirce Callerio.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Dirce Babudieri Callerio (Trieste 1909 – 2002)

Vignetta satirica

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su carta gialla, mm 465x440

In basso "mi spiace, ma ora la presidentessa non può ricevere nessuno, sta riflettendo su un'importante ricerca scientifica....."
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per la provenienza dell'opera e le notizie storico critiche sull'autrice si rimanda alle schede precedenti. Per quanto il foglio non sia firmato, la testimonianza della segretaria della fondazione intitolata a Carlo e Dirce Callerio non lascia dubbi nell'assegnare alla seconda la paternità di questo disegno profondamente autoironico, che gioca sui luoghi comuni riguardo le donne ai posti di responsabilità che all'epoca, la vignetta è databile tra la fine degli anni settanta e l'inizio del decennio successivo, erano ben lontani dall'essere superati. La vignetta sembra ispirarsi ai tratti grafici e all'arguta ironia degli allora vignettisti del "Piccolo", Josè Talarico e Renzo Kolmann (un acquerello della prima è peraltro presente nella collezione Callerio, cfr. scheda 29), che collaboreranno con Dirce e i vertici della Lista per Trieste nella redazione di diverse tavole, conservate presso la Fondazione, che illustravano i possibili effetti deleteri della creazione della zona franca (ZFC) industriale e commerciale a cavallo del confine, prevista dal Trattato di Osimo.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Giuseppe Canali

(Ripatransone 1906 – Roma 1997)

Le Bagnanti

olio su tela, cm 100x70

datato in basso a destra "1953"

il dipinto è attualmente disperso

Il dipinto, acquistato dall'Università di Trieste dopo la sua presenza all'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea, indetta dallo stesso Ateneo nel 1953, e dato in deposito al Dipartimento di Medicina, è attualmente disperso.

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

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

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

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 12; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Leonida M. Patuzzi Editore, Milano, 1962, p. 326; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 99; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 175; C. Ratzenbeck, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 105-106

Caterina Ratzenbeck



Vanni Cantà (Rovigo 1955)

Senza luogo

tecnica mista su carta, cm 80x80

firmato e datato in basso a destra "Cantà 2013"

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

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

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

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

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

esposizioni

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

bibliografia

M. De Grassi, *L'eloquenza del segno*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti del Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali, Matematiche e Statistiche "Bruno de Finetti", 13 novembre 2013 – 4 aprile 2014; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 106-107

Massimo De Grassi

40



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Testa di Umberto Nordio

bronzo, cm 30x18,5x23

inv. 12263

firmato in basso a destra: "Ugo Carà"

Edificio Centrale, Rettorato

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

bibliografia

G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 257, 264; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 16

Massimo De Grassi



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Busto femminile

bronzo, cm 35x45x20

firmato sulla spalla sinistra: "Ugo Carà"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il busto è stato donato all'Ateneo nel 2017 da Adriana Maria Antonietta Belrosso, e secondo la donatrice rappresenterebbe la madre. Come per la testa di Enrico Nordio, anche per l'opera in esame non si hanno notizie di una sua presentazione a un'esposizione ufficiale, come del resto era avvenuto per altre prove della copiosa produzione ritrattista messa in atto da Carà negli anni trenta; Il bronzo è infatti collocabile intorno alla fine del decennio e allarga, insieme ad altre prove più note, la gamma tipologica messa in campo dall'artista, che negli anni precedenti aveva preferito concentrarsi sulle teste. Il busto tagliato nettamente e trasversalmente appena sotto le spalle sembra trovare in Carà una declinazione ben lontana dall'immobilità celebrativa, quasi da effigie sacra, che aveva caratterizzato nel decennio precedente i busti di Adolfo Wildt, il primo nel dopoguerra a recuperare in chiave simbolista quella tipologia. Lo scultore muggesano sembra infatti andare oltre e guardare piuttosto ai prototipi quattrocenteschi di Francesco Laurana, senza però cedere a tentazioni naturalistiche. Un affinamento della tecnica lo porterà, come ricordava Umbro Apollonio, ad accentuare la ricerca di «sintesi, sino a cogliere una particolare linearità» (U. Apollonio, *Ugo Carà*, Fiume, Termini, 1938, p. 34) attraverso l'eliminazione del superfluo. Su questa linea anche Silvio Benco, che notava come i ritratti di Carà fossero «l'espressione d'uno squisito senso analitico della struttura: di qui il segreto della loro unità plastica, del nascere dei lineamenti dalla forma generale, del comunicarsi anche la vita interiore mercè la sobria aderenza allo strutturale» (S. Benco, *Presentazione*, in *Ugo Carà*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Gian Ferrari, 1941). Un busto femminile in pietra riprodotto nell'articolo apparso nel 1940 sulle prestigiose pagine di "Domus" (*Ritratti di Ugo Carà*, "Domus", 146, febbraio 1940,

p. 45), testimonia di quanto questa severità fosse efficace nel proporre quella sorta di classicismo abbreviato diventato in quegli anni il suo marchio di fabbrica. Rispetto all'opera appena citata, quella in esame si caratterizza per una linea più melodica, ingentilita da una modellazione meno severa, più vicina al *Ritratto della signora Metzger*, datato 1940 e noto nella sua redazione in gesso (cfr. L. Michelli, *Ugo Carà, artista e maestro di stile*, in *Ugo Carà: arte architettura design 1926-1963*, catalogo della mostra di Trieste a cura di M. Masau Dan, L. Michelli, Trieste, Civico Museo Revoltella, 2003, p. 52). Per queste opere vale in parte l'analisi di Sergio Molesì, che vedeva una certa distanza tra ritratti maschili e femminili: «si veda, nei busti, all'interno della comune disciplina formale, il confronto tra la grazia sensitiva e birichina dei soggetti femminili e la pregnanza psicologica dei ritratti d'artista» (S. Molesì, *Ugo Carà*, catalogo della mostra di Palazzo Costanzi, Trieste, Comune di Trieste - Civico Museo Revoltella, 1982). Considerazione che però nulla tolgono all'efficacia del busto già della famiglia Belrosso, che rimane tra i raggiungimenti più alti della ritrattistica di quegli anni.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

La fondazione dell'Università

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

Allegoria delle attività umane

L'uomo fascista

pietra d'Aurisina, ciascuno cm 60x130x30 ca.

Edificio Centrale, Atrio destro

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

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

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

bibliografia

S. Bertorelle, *L'Archivio Storico dell'Università di Trieste*, in V. Farnetti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 146-147; V. Farnetti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 50-52; M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 108

Massimo De Grassi



Ugo Carà (Muggia 1908 – Trieste 2004)

Gioco di donna

penna su carta bianca, mm 480x290

inv. 157735

firmato in basso al centro: "Carà"

Edificio Centrale, Rettorato

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 121-122; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 191-192; M. Pinzani, *Ugo Carà*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 76-77; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 109

Massimo De Grassi

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

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



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

Carlo Carrà (Quargnento 1881 – Milano 1966)

L'Ovale delle apparizioni

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

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

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

L'ovale delle apparizioni è una litografia che riprende un disegno del 1916 e l'omonimo dipinto del 1918 conservato alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. Nel secondo dopoguerra, Carrà ormai settantunenne, dopo il suo intenso percorso artistico vive un momento di riflessione sul proprio trascorso. Non è una nostalgica ripetizione di motivi passati ma una vera e propria rimediazione e approfondimento che coinvolge soprattutto la sua opera grafica. La litografia in oggetto risale al 1952 ed è stata tirata in 200 esemplari oltre a 10 prove dalle Edizioni del cavallino di Venezia nel 1950; la lastra è stata successivamente cancellata.

L'opera è ripresa dalla fase metafisica del pittore. È presente tutto l'armamentario attinente: il pesce di rame (che secondo suggestioni paleocristiane rimanda al significato di Cristo), la statua-tennista congelata nell'attimo prima di colpire una pallina ma soprattutto l'eroe della poetica metafisica, il manichino, raffigurato in primo piano in tutta la sua solidità e "misura". La forma ovale accentua la suggestione di questa ambigua evocazione. Nella scena è calato il silenzio ma alla sconcertante desolazione di De Chirico, Carrà

sostituisce un'accurata umanità. Il vivace colorismo è frutto di un'accurata ricerca di Carrà in questa direzione. Il pittore per la prima volta sperimenta il colore nelle incisioni ricercando trasparenze più delicate quasi da acquarello.

Nella versione litografica, ci sono numerose variazioni rispetto al dipinto: manca il veliero all'orizzonte e il telegrafo a fili piramidali ed il manichino è più semplificato. Tutto appare più sgombro, spoglio e desolato. Forte è la tendenza alla semplificazione, alla riduzione degli elementi compositivi. La litografia riscopre il valore del silenzio, l'esigenza di fermare il gioco della vita per cercarne il senso, come sospesa è la partita della statua-tennista.

L'ovale delle apparizioni dimostra come l'opera grafica di Carrà si intreccia profondamente con l'opera pittorica e non si tratta di una componente secondaria ma di un'importante mezzo di sperimentazione e di uno strumento utilissimo per diffondere il linguaggio dell'arte ed educare ed elevare il gusto della popolazione proprio perché è agile ed economico. Essa riveste quindi un importante ruolo didattico e sociale: «Che la stampa artistica – scrive – assai

più del quadro sia di facile divulgazione e quindi assai più dei dipinti propagatrice del gusto, è cosa certa; [...] Sono convinto che appunto per la sua dote divulgatrice, l'acquaforte e tutte le altre forme d'incisione-silografia, litografia, ecc. – sono le forze che meglio possono servire a rialzare il gusto della gente, ahimè, quanto mai incerto ed arretrato. Se non svilupperemo prima l'amore al bianco e nero, è difficile poter preparare quel rinnovamento del gusto collettivo che oggi tutti gli artisti dicono di avere a cuore» (C. Carrà, *Bianco e nero* di Fattai, "L'Ambrosiano", Milano, 7 novembre 1928 riportato in *I miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra di Milano, 25 marzo-29 maggio 2004, a cura di E. Pontiggia, Milano 2004, p. 10)

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

esposizioni

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

bibliografia

Carlo Carrà, *Opera grafica (1922-1964)*, a cura di M. Carrà, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976, p. 44, n. 93, tav. 93; *Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà: acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, catalogo della mostra di Udine, 31 maggio-14 luglio 1991, a cura di F. De Santi, Udine, Casamassima, 1991; *Carlo Carrà: i miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra (Milano, 25 marzo-29 maggio 2004) a cura di Elena Pontiggia, Milano, Mazzotti, 2004; A. Russo, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 110

Amanda Russo



Pino Casarini (Verona 1892-1972)

Ritratto di signora E.C.

olio su tela, 78,5 x 98 cm.

firmato in alto a sinistra "Pino Casarini"

Edificio Centrale, Rettorato

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

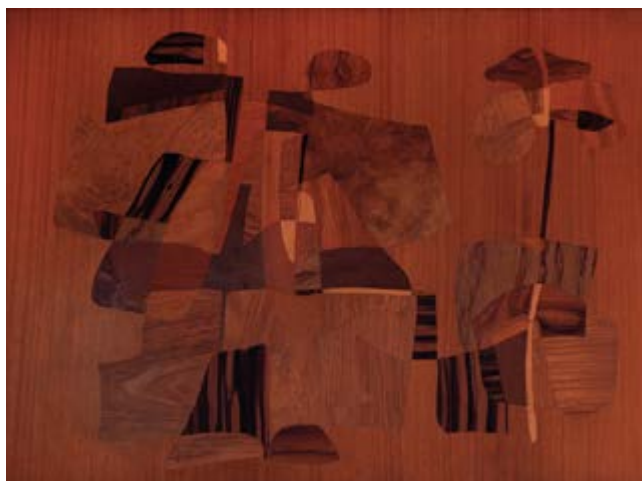
esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 12; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 80; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 150; M. Pinzani, *Pino Casarini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 34-35; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 112-113

Matteo Gardonio



August Černigoj (Trieste 1898 – Sežana 1985)

Forme – spazio

tarsia lignea, cm 62x84,8

inv. 547

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

Centro Internazionale di Fisica Teorica

L'opera è stata acquisita agli inizi degli anni settanta in occasione dell'apertura del Centro di Fisica Teorica di Miramare, come ricorda anche il talloncino apposto sul verso dallo stesso artista.

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

bibliografia

M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 112

Massimo De Grassi



Paolo Cervi Kervischer (Trieste 1951)

Corpi vaganti vacanti

acrilico su tela, cm 95x30

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

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici

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

esposizioni

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

bibliografia

M. De Grassi, "*Trieste, tu difendi la pittura*", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Lettere e Filosofia, 28 giugno – 20 ottobre 2007; M. De Grassi, *scheda*, in "*Ricorda e Splendi*". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 113

Massimo De Grassi



Bruno Chersicla (Trieste 1937 – Besana Brianza 2013)

Veduta stilizzata di Pavia

Penna, acquerello e biacca su carta preparata, mm 165x124

Sul verso, in grafia non autografa "Studio della città di Pavia stilizzata – pittore – Chersicla 1964"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La piccola prova grafica proviene dalla collezione d'arte della Fondazione Carlo e Dirce Callerio; visti il soggetto e la datazione è sicuramente da mettere in rapporto con la grande tavola della stessa collezione, descritta alla scheda successiva, che riproduce i profili di alcuni dei più celebri edifici storici di Pavia. La datazione proposta sul verso, sicuramente non autografa, è anche molto probabilmente errata, visto che la tavola porta un riferimento all'anno precedente e il carattere e le dimensioni davvero minute dell'opera in esame fanno piuttosto pensare a un bozzetto, una prima idea, destinata a essere tradotta in dimensioni ben più importanti. Gli edifici descritti, in maniera necessariamente più corsiva, sono sostanzialmente gli stessi poi riprodotti nell'opera 'maggiore', diversa però è la loro distribuzione, che anziché essere frontale in questo segue dei principi vagamente assonometrici, non dissimili dalle pratiche grafiche che Chersicla già all'epoca utilizzava per le sue personalissime cartoline di viaggio (E. Guagnini, *L'occhio del viaggiatore Chersicla*, in *Bruno Chersicla. Cartoline di viaggio*, a cura di M. Botteghelli, P. Mandelli, Trieste, Asterios, 2020, pp. 3-5).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Bruno Chersicla (Trieste 1937 – Besana Brianza 2013)

Veduta stilizzata di Pavia

Firmato e datato in basso a destra "Chersicla 63"

Tecnica mista su tavola cm 205x94

Edificio centrale, Rettorato

La grande tavola firmata da Bruno Chersicla è certamente il lascito artistico più importante della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, da poco liquidata. 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 dal disegno preparatorio

descritto alla scheda precedente 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 tavola si riconoscono alcuni dei principali edifici della città, allineati a coppie dall'alto in basso la Certosa e una parte del Castello visconteo, al registro sottostante trovano posto le facciate della chiesa di San Michele e del Duomo, mentre ancora più sotto sono descritte, questa volta con più approssimazione la sede centrale e l'aula magna dell'ateneo pavese, certamente gli edifici cui il committente era più legato. Chiudono la sequenza il Broletto e l'inconfondibile facciata della chiesa di Santa Maria del Carmine fiancheggiata dalle torri, mentre l'ultimo registro è occupato dal celebre ponte coperto. Nella scelta dell'artista triestino, probabilmente d'accordo con Carlo Callerio, s'intendeva forse 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, in questo caso trasformate su scala monumentale. Lo spunto gli era arrivato quando seguiva i corsi di arredamento e decorazione navale all'Istituto d'Arte Nordio di Trieste; un anno durante le vacanze estive spedì per posta i suoi saluti a un insegnante, lo stesso Predonzani, il quale al rientro lo ringraziò di cuore per il gentile pensiero, aggiungendo però che un allievo 'serio' di una scuola d'arte le cartoline se le disegna da sé, e così fece, preparando sistematicamente le sue immagini xilografiche prima di ogni viaggio per inviarle poi come testimonianza personale, e in qualche modo profetica, ad amici e conoscenti. Elvio Guagnini notava come Chersicla, attraverso le sue immagini, compia un'operazione in bilico tra poesia e racconto visivo: «dove la vista, il contatto con le cose si innestano sull'immaginazione preventiva, talvolta sul ricorso di immagini rappresentative viste altrove, sul proprio gusto grafico e coloristico. Ciò che dà una particolare fisionomia a questa singolare forma di diario autobiografico fatto da tante immagini che sono altrettante sintesi» (E. Guagnini, *L'occhio del viaggiatore Chersicla*, in *Bruno Chersicla. Cartoline di viaggio*, a cura di M. Botteghelli, P. Mandelli, Trieste, Asterios, 2020, p. 7).

bibliografia Inedito

Massimo De Grassi



Bruno Chersicla (Trieste 1937 – Besana Brianza 2013)

Ritratto di Tullio Reggente

Inchiostro e pastelli colorati su traccia di matita, carta bianca, mm 700 x 500

firmato in basso al centro "Tullio Reggente Chersicla 1980"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il ritratto di Tullio Reggente, eseguito nel 1980, fu donato nel 2010 dall'autore all'Università degli Studi di Trieste grazie all'interessamento di Elvio Guagnini. Reggente era stato editore, artista, nonché ideatore della casa editrice-galleria "L'Asterisco", progettista di libri prima che grafico, sempre alla ricerca di nuovi modi espressivi: la poliedricità dei suoi interessi è con tutta evidenza evocata da Chersicla attraverso la 'serializzazione' dei profili, che ricorda non poco certe soluzioni compositive adottate negli anni precedenti da Mario Ceroli per le sue sculture.

Tra i fondatori del gruppo triestino *Raccordosei* con Lilian Caraian, Enzo Cogno, Claudio Palcich, Nino Perizi e Milea Reina, Chersicla fa seguire alla produzione delle prime opere informali un periodo di sperimentazione che lo vede impegnato, allo scadere degli anni sessanta, nella costruzione di particolari strutture lignee policrome, *baroki*, con sagome imperniate tra di loro e atte a potersi trasformare in altre forme con la partecipazione del fruitore. Tale intenzione rimarrà anche nei decenni successivi il suo elemento stilistico più riconoscibile. Negli anni settanta alle soluzioni astratte subentra prima una sorta di raffigurazione di forme geometriche, *Lezione di Geometria*, e in seguito – con *Spitzenkongress* -

affronta il ritratto, in particolare dei personaggi della cultura delle avanguardie storiche, formativi della sua identità, per poi progressivamente allargarsi alla 'celebrazione' di pressoché tutti i più rappresentativi intellettuali e artisti triestini. Nel 1982, anno delle celebrazioni del centenario joyciano, esegue disegni e sculture a Trieste per *È tornato Joyce*, mentre nel 1986 realizza alcune grandi opere simboliche della città di Trieste per la mostra *Trouver Trieste*.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

Il ritratto di Fulvio Tomizza venne eseguito da Bruno Chersicla nel 1986, nel quadro di una sua personale celebrazione dei personaggi più in vista della cultura triestina. Nel 2010 l'opera in esame all'Università degli Studi di Trieste dall'artista grazie all'intercessione di Elvio Guagnini.

Come è stato scritto, «I disegni di Chersicla ritraggono soggetti dal corpo quasi completamente spersonificato che si ricostruiscono attraverso architetture che riguardano l'intelletto e l'emotività. Gli elementi della quotidianità che caratterizzano il nostro fare, vengono adoperati in questi ritratti per ricostruire i soggetti attraverso una rete di simboli e significati che strutturano umanità» (E. Chersicola, *I ritratti della mente di Bruno Chersicla*). La compartimentazione del volto, trasformato in una sorta di puzzle per risolutori abili, rimanda direttamente alle coeve sculture in legno policromo di cui l'opera in esame costituisce una sorta di ideale antefatto.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

51



Bruno Chersicla (Trieste 1937 – Besana Brianza 2013)

Ritratto di Fulvio Tomizza

acquerelli colorati su traccia di matita, carta bianca, mm 240 x 180

in alto a grandi lettere "Tomizza", firmato in basso al centro "Fulvio

Tomizza Chersicla 86"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8



Bruno Chersicla (Trieste 1937 – Besana Brianza 2013)

Latitudine Est

Pennarello nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio preparata, mm 340 x 340

firmato in basso al centro "Chersicla"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Ai lavori sin qui citati lavori si è aggiunta un'ulteriore opera grafica dovuta alla generosità a Elvio Guagnini; si tratta di uno studio per la copertina dell'album *Latitudine Est*, pubblicato nel 1994 dal trombettista triestino Mario Fragiaco, amico fraterno di Chersicla e con cui collaborerà in più occasioni con immagini legate al mondo della musica jazz.

Nello specifico tratta di una prova grafica piuttosto complessa, ottenuta preparando la superficie con più stesure a spruzzo di acrilico su cui poi l'artista è intervenuto sagomando le figure con il pennarello e colorando le sezioni ottenute con delicati passaggi ad acquerello, con esiti che possono far pensare alle bordature delle vetrate medievali. Sperimentazioni che testimoniano una volta di più la grande versatilità dello scultore e grafico triestino, sempre pronto alla sperimentazione in tutti i campi della produzione artistica.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Arnaldo Ciarrocchi (Civitanova Marche 1916-2004)

Ragazza con gatto (Ragazza col gatto bianco)

litografia, cm 69x56

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

Inv. B 609

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

esposizioni

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

bibliografia

Elenco di opere esposte alla Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea e acquistate dall'Università degli Studi di Trieste, Archivio dell'Università di Trieste, s. d., n. 20, s. p.; "Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 32; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Museo Revoltella, 2008, p. 125; G. Appella, *Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa. 1932 – 2002*, Roma, De Luca editori d'arte, 2009, p. 314; Rossella Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 195; M. Pinzani, *Arnoldo Ciarrocchi, in Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 82-82; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 114-115

Eliana Mogorovich



Francesco Coccia (Roma, 1902-1982)

Studio per un nudo

china su carta bianca, mm 430x320

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

Edificio Centrale, Rettorato

Studio di un nudo è tra i disegni presentati all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea del 1953 e in quell'occasione fu acquistato dall'Università. Da una lettera del 14 novembre 1954, conservata presso l'archivio dell'Ateneo, si apprende che l'opera fu poi destinata all'arredamento dell'Istituto di meccanica il cui direttore era il prof. Luigi Sobrero. Sempre nello stesso archivio è presente un nutrito carteggio che percorre le fasi di preparazione della mostra triestina da cui si evince che Coccia ha avuto un ruolo importante proprio nell'organizzazione dell'Esposizione Nazionale di pittura del 1953, alla quale, visto l'incarico rivestito, partecipa con il disegno fuori concorso.

Francesco Coccia era una personalità molto influente nell'intenso clima culturale romano del dopoguerra. Nel 1948 è nominato commissario della Quadriennale di Roma. Di professione scultore, è stato molto attivo nel campo della decorazione monumentale. Ha fatto parte dell'equipe di artisti e architetti che hanno realizzato il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine.

È al lavoro anche nel cantiere della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, nel quartiere dell'EUR dove realizza delle decorazioni a motivi geometrici simbolici nelle pareti dei nicchioni e nelle cappelle interne e due altorilievi marmorei raffiguranti gli evangelisti *Luca* e *Marco*.

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 127; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 197; M. Pinzani, *Francesco Coccia*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 86-87; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; A. Russo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 114-115

Amanda Russo



Vittorio Antonio Cocever (Capodistria 1902 – Padova 1971)

Vasi

Acrilico su tela cm 48x57,5

Firmato e datato in basso sui vasi centrali "Vittorio V A" e "1963"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera è giunta nel 2023 nelle collezioni dell'Ateneo grazie a una donazione della nipote dell'artista, Cristina Cocever.

Pittore molto legato alla sua città d'origine, spesso presente nei suoi dipinti, Vittorio Antonio Cocever proveniva da una famiglia di ebanisti. Studiò dal 1917 al 1920 presso la Scuola per Capi d'Arte nell'Istituto Industriale di Trieste, quindi frequentò Accademia di belle arti di Venezia per concludere il suo percorso nel 1924 all'Accademia di belle arti di Roma. Risale al 1923, la sua prima mostra personale allestita a Trieste, dove attirerà l'attenzione di Silvio Benco, che noterà come nelle sue tele non ci fosse «nulla che non sia dipinto con sentimento di vita». A questa prima esperienza ne seguiranno molte altre, comprese diverse presenze internazionali lungo tutti gli anni trenta. Coltivò anche una notevole passione per la ceramica che gli frutterà diversi premi ottenuti alle Biennali veneziane del 1952, '54, '62 e '64. Fu anche insegnante di valore, prima di storia dell'arte al Liceo "Combi" di Capodistria e quindi, dopo il trasferimento a Padova, di ceramica nella scuola statale femminile "Scalcerle" della città veneta.

Dipinto della piena maturità dell'artista, *Vasi* conserva intatte le qualità di equilibrio compositivo che la critica gli aveva riconosciuto sin dagli esordi, ma vede depurata quella pastosità di colore che ne aveva caratterizzato gli esordi, senza per questo perdere in efficacia comunicativa. Come osserva Maria Campitelli, parallelamente a una più generale ricerca di essenzialità, negli anni cinquanta e sessanta il pittore abbandona progressivamente l'impostazione accademica delle sue nature morte, «scompare il drappeggio, sostituito da un fondo di luce reso a pennellate scoperte, i contorni si sfocano, subentra un'altra inquieta vitalità» (M. Campitelli, *Vittorio Antonio Cocever*, in *Vittorio Antonio Cocever pittore giustinopolitano (Capodistria 1902 – Padova 1971)*, catalogo della mostra di Trieste a cura di P. Delbello,

Trieste, Edizioni Mosesti, 2013, p. 13). Nei pressoché coevi vasi di fiori, nota ancora Campitelli, «la forma del vaso si erge diritta nell'azzurro squillante, senza alcun cenno di ombre o torniture, i contorni un filo dell'amato blu di Prussia, lo sfondo un insolito muro rosa che assorbe e irradia luce», ma eliminando quasi del tutto le note di colore dallo sfondo, nel dipinto in esame Cocever si muove su di una dimensione ancora più distaccata, che se non fosse per le improvvise accensioni cromatiche ricorderebbe da vicino le nature morte della maturità di Morandi, non certo per la ricerca di valori tonali quanto piuttosto per la capacità di assolutizzare gli oggetti trasformandoli in pura materia pittorica.

bibliografia

Vittorio Antonio Cocever pittore giustinopolitano (Capodistria 1902 – Padova 1971), catalogo della mostra di Trieste a cura di P. Delbello, Trieste, Edizioni Mosesti, 2013, p. 82

Massimo De Grassi



Vincenzo Colucci (Ischia 1898 – Lacco Ameno 1970)

Paesaggio lunigiano

olio su tela, cm 76,5x86,5

firmato in basso a sinistra "Colucci"

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

Vincenzo Colucci è stato un eccentrico cosmopolita, un raffinato dandy napoletano disinvolto e soprattutto un instancabile girovago. Così viene descritto da Fernando Porfiri «passa indifferentemente dai marciapiedi di via del Babuino e dai cortili di via Margutta (sua caratteristica è sempre un fiore di piazza di Spagna o una foglia di malvasia dei paesi esotici all'occhiello) ai boulevards di Parigi o alle "stazze" del Tamigi. Sempre svagato e un po' dinoccolato, arsiccio e magro con una colorazione di mattone bruciato sul volto» (F. Porfiri, *Vincenzo Colucci*, Roma, Edizioni Porfiri per gli artisti e scrittori del Babuino, s.d., p. 19). Nella sua villa ad Ischia, da lui ideata sfruttando i diversi livelli di una collina di tufo, si batteva bandiera (un'Orsa Maggiore in campo rosso). La sua abitazione era un via vai di artisti, scrittori e uomini di cultura. La sua prima personale è stata organizzata a Napoli nel 1929. Agli inizi degli anni Trenta è stato inviato dal regime in Tripolitania insieme ad altri artisti per raffigurare quei luoghi e nel 1934 espose una quarantina di opere alla Seconda mostra internazionale d'arte coloniale a Napoli. Ha partecipato a numerose esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1938 New York gli ha dedicato una

personale alle *Reinhardt Galleries*, nella *Fifth avenue*. Il *New York Times* lo ricorda: "With the paintings of Vincenzo Colucci, native of Ischia and resident of Rome, the Reinhardt Galleries present the work of a highly effervescent impressionist. Colucci has a good feeling for the difficult art of keeping the whole picture of a single piece, whether he creates a light iridescent marine or an occasional solidly worked still life. He is nowhere more brilliant than in the sparkling sketches of the Piazza san Marco" (F. Porfiri, *Vincenzo Colucci... cit.*, p. 21)

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 116; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 186-187; M. Pinzani, *Vincenzo Colucci*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 26-27; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; A. Russo, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 116

Amanda Russo



Ferdinando Cretnik (Maribor 1902 – Trieste 1976)

Ritratto di Olga Moravia Veneziani bambina

Tempera e pastelli su supporto fotografico cm 70x50

Firmato in basso a sinistra "Rip Ceretti"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera è giunta nel 2014 nelle collezioni dell'Ateneo insieme al *Ritratto di Steno Veneziani* realizzato da Cornelius Grünewald (cfr. scheda 81) grazie a una donazione del professor Elvio Guagnini. Già appartenuta alla famiglia Veneziani, l'immagine di Olga Moravia bambina era stata personalmente acquistata dal donatore sul mercato antiquario triestino nel 2007. L'effigiata (1852-1936) era stata la suocera di Ettore Schmitz, una delle poche 'capitane d'industria' della sua epoca, capace di dirigere una delle più fiorenti ditte di vernici antivegetative d'Europa, fondata dal padre Giuseppe e quindi rilevata da lei e dal marito Giochino Veneziani.

A firmare l'opera è Ceretti, nome italianizzato di Ferdinando Cretnik, fotografo e artista di origine slovena ma attivo a Trieste fino alla morte con un avviato studio nell'allora via del Corso, alla metà degli anni cinquanta aprirà anche uno studio a Milano, dove sarà attivo soprattutto nell'ambito teatrale, negli anni trenta si era specializzato nel fotoritocco, applicato soprattutto alla ritrattistica (<http://www.ipac.regione.fvg.it/asp/ViewProspIntermedia.aspx?idScheda=1824&tsk=FOTOGRAFO&tp=vRN&idAmb=120&idsttem=6&TSK=AUTOREIEDITOREIFOTOGRAFO&searchOn=&selTSK=FOTOGRAFO&tipoRic=&order=1&autoreCerca=Cretnik&letteraCerca=&START=1>).

È stato ipotizzato (N. Zanni, *Fotografie di Casa Svevo-Veneziani negli archivi dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s. XXXIII, 1-2,

gennaio-dicembre 2014, p. 82) che l'opera in esame sia stata elaborata in occasione dei grandi festeggiamenti per l'ottantesimo compleanno dell'effigiata, caduto del 1932. Base di partenza potrebbe essere stata un'immagine fotografica d'epoca, una *carte de visite* o un piccolo ritratto su lastra, rifotografato e stampato su carta fotografica alla misura richiesta, per essere infine pesantemente ripreso con tempere e gessetti colorati, cancellando quasi completamente l'immagine fotografica con effetti davvero stranianti.

bibliografia

F. Anzellotti, *La villa di Zeno*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991, p. 138; N. Zanni, *Fotografie di Casa Svevo-Veneziani negli archivi dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s. XXXIII, 1-2, gennaio-dicembre 2014, pp. 77-80; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 56-57

Massimo De Grassi



Carlo Dalla Zorza (Venezia 1903-1977)

Burano 1950

olio su tela, cm 70x100

firmato al centro "CDZ"

Edificio Centrale, Rettorato

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

La tela, di notevoli dimensioni, tende ad un'astrazione, tanto la scioltezza del colore si mescola ad un'idea segnica in Dalla Zorza da sempre pregnante (ricordiamo che fu, tra gli anni '20 e '30, protagonista alle Biennali veneziane con disegni ed incisioni amate dalla critica), con variazioni sul tema del verde e del grigio che ci consegnano una folgorante atmosfera lagunare non senza rimandi alla pittura d'un fauve come Raoul Dufy, alle prese con temi marinisti popolati da vegetali acquatici e flessuosi, che proprio in quel 1953 si spegneva e veniva finalmente acclamato anche nel suolo italiano: l'anno prima, ovvero quando Dalla Zorza esponeva la *Burano 1950*, il grande pittore francese riceveva il Premio alla Biennale veneziana.

esposizioni

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

bibliografia

XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1952, p. 76; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 76; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p.146; M. Pinzani, *Carlo Dalla Zorza*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 28-29; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 117

Matteo Gardonio



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

Romeo Daneo (Trieste 1901-1979)

Spaventacchio n. 2

tempera su tela, cm 137,5x75

firmato e datato in basso a destra "Romeo 53"

inv. 602

Edificio Centrale, Rettorato

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

inquietudini moderne, che si muove in un paesaggio notturno, con la luna sullo sfondo.

Artista a partire dagli anni Trenta, Romeo Daneo nasce a Trieste nel 1901. La sua attività espositiva ha inizio nel 1934 con la partecipazione a rassegne collettive in ambito locale, come, ad esempio, la "Mostra del ritratto" (Trieste 1947), dove vince il I premio del ritratto con una pittura a "tarsie" di colori puri, dotata però di una grande evidenza icastica. Tale successo gli apre la strada alla Quadriennale romana del 1948 e alle Biennali veneziane del '48 e del '50. Benché la prima produzione di Romeo Daneo sia quasi del tutto dispersa, essa era composta da opere figurative caratterizzate da un cromatismo acceso, vicino ai modi espressionistici. Nel 1953, a ridosso dell'Esposizione all'Università, Romeo Daneo è presente anche alla I Mostra Artisti

Giuliani e Dalmati, alla X Biennale d'Arte Triveneta di Padova e alla II Mostra di Artisti Triestini come lui stesso specifica in una lettera indirizzata all'Ufficio Iniziative Culturali dell'Università, a cui chiede una proroga per la consegna del suo dipinto (Arch. Generale Università degli Studi di Trieste). Appena nel '57 accetta di allestire una personale (Roma, Galleria Odyssea). Da ricordare l'attività di illustratore editoriale ed il ruolo avuto a Trieste dal 1955 quale presidente del locale Sindacato Artisti Pittori e Scultori. Le sue ricerche intorno alla "magia del colore" lo porteranno, dagli anni Cinquanta, a cambiare le proprie composizioni "a tarsie" dapprima in senso astrattista – decorativo, quindi in senso fantastico, o se si vuole, in senso surrealistico. I colori ricchi di trasparenze, la preziosità dei materiali adoperati, l'aurea fiabesca e la dimensione di astratto surrealismo, rievocanti la raffinatezza delle icone bizantine, gli consentirono di essere uno tra gli artisti più aperti all'innovazione a Trieste nella seconda metà del secolo concluso. L'ultima fase di attività dell'artista, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, è segnata dalla svolta verso la pittura Informale, con i collages (creati utilizzando i materiali più diversi, come tela, carta, giornali, fotografie) e le incisioni, caratterizzate da una notevole raffinatezza d'esecuzione. Del dipinto esiste anche un'altra redazione pressoché identica in collezione privata, intitolata *Spaventacchio n. 2* e datata 1952 (cfr. R. Da Nova, *Romeo Daneo*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, p. 136).

esposizioni

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

bibliografia

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

scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 118-119

Caterina Ratzenbeck

60



Romeo Daneo (Trieste 1900-1979)

Senza titolo

Xilografia a colori, mm 320x180

firmato e datato in basso a destra "Romeo Daneo", a sinistra "1/4 xilografia", al centro "omaggio all'amico Bruno Maier"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Come le altre opere d'arte di proprietà di Bruno Maier, anche quella in esame è giunta nelle collezioni

dell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale grazie alla preziosa intermediazione di Elvio Guagnini. L'opera si inquadra in un momento particolare della carriera di Daneo, che tra gli anni Sessanta e Settanta inizia ad avvicinarsi al mondo dell'incisione, e in particolare alla xilografia, che nella sua essenzialità a tratti brutale gli era sembrata la tecnica più adatta per interpretare quella ricerca di semplificazione della forma che aveva iniziato a perseguire negli anni precedenti. Negli anni Settanta il soggetto perde progressivamente di riconoscibilità e Daneo realizza delle composizioni in bilico tra una ricerca geometrica e meramente non-figurativa e una figurazione evocativa e mai mimetica. Prevale in ogni caso un uso tendenzialmente decorativo delle forme e delle cromie, che a tratti ricorda le strutture di raffinate opere tessili, oltre a far talvolta trasparire una vaga ascendenza bizantina. In questo caso, come in altri lavori dei primissimi anni settanta, prevalgono stimoli visivi che potrebbero inquadarsi in una sorta di nuovo Primitivismo, incarnato dalle stilizzate maschere africane al centro, affastellate come fossero delle panoplie tribali in un contesto che ricorda vagamente le stoffe dell'Africa nera. Dal telaio inesaurito della fantasia di Daneo si dipana così un filo che tessendo segni strani apre a esperienze su spazialità e mondi figurativi diversi, dove si accumulano totem neri su fondo giallognolo, trapezi bianchi, accordi grigi, bizzarrie su violetti rossigni, fantasmi che danzano su di un fondale istoriato. Un esemplare di questa xilografia è stato esposto alla personale del pittore allestita alla Comunale di Trieste nel 1970.

bibliografia Inedito

Massimo De Grassi



Renato Daneo (Trieste 1908-1978)

Proiezione di un geode nello spazio

olio su tela, cm 102,6x75,7

firmato in basso a destra "Daneo"

Centro di Fisica Teorica

Iscrizione sul verso "Concorso per l'acquisizione di opere d'arte per la sede del Centro Internazionale di Fisica Teorica – Trieste Miramare Pittore Renato Daneo "Proiezione di un geode nello spazio"

Inv. Economato 548

Centro di Fisica Teorica

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

Nato a Trieste nel 1908, si trasferisce nel '34 a Parigi, che si rivelerà per lui città feconda di risultati. Esordisce a Trieste nel 1938, alla mostra collettiva della XVI Mostra del Sindacato di Belle Arti. In seguito partecipa a tutte le Sindacali e alle più importanti mostre locali e regionali, conseguendo numerosi premi e riconoscimenti nazionali ed internazionali. La

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

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

bibliografia

C. Ratzenbeck, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 119-120

Caterina Ratzenbeck



Enrico De Cillia (Treppo Carnico 1910 – Udine 1993)

Carso e Timavo

tempera su tavola, cm 70,4x104

firmato in basso a destra "de Cillia"

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

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

esposizioni

Padova, *XII Biennale d'Arte Triveneta*, 1957

bibliografia

XII Biennale d'Arte Triveneta, catalogo della mostra di Padova, Sala della Ragione, ottobre 1957, Padova, S.A.G.A., 1957, p. 66 (tav. VIII); M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 119-120

Matteo Gardonio



Filippo de Pisis (Ferrara 1896 – Milano 1956)

La bottiglia

Litografia mm 490x342

Sull'impronta "S. B. Pisis pp", a matita in basso a sinistra "44/60", a destra "F de Pisis 44"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera, insieme a quella descritta alla scheda successiva e a un pastello di Marcello Mascherini, è giunta nelle collezioni dell'Ateneo triestino grazie a una donazione della famiglia Colombis, che a sua volta l'aveva ricevuta da Franca Fenga Malabotta, vedova ed erede nel notaio triestino Manlio Malabotta (1907-1975), una delle personalità più importanti del Novecento giuliano, critico d'arte, poeta e collezionista dal gusto raffinato, la cui fama è legata proprio alla sua celebre raccolta di opere di Filippo De Pisis, oggi alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Lo stesso Malabotta era stato autore di una monografia dedicata proprio alla produzione grafica dell'artista ferrarese (F. de Pisis, M. Malabotta, *L'opera grafica di Filippo de Pisis*, Roma, Edizioni di Comunità, 1969).

La datazione del foglio in esame, 1944, coincide con il soggiorno veneziano del pittore e anche con il suo esordio nel campo della litografia. Com'è noto, nell'agosto del 1943 l'appartamento milanese del pittore era stato colpito dai bombardamenti e de Pisis si era stabilito a Venezia, prima affittando su consiglio di Cardazzo un grande studio in campo San Barnaba, e poi acquistando una casa in San Sebastiano (cui fa riferimento la sigla S(an) B(astian) che ricorre spessissimo nelle opere di questo periodo). Visto il particolare status della città lagunare, intenzionalmente risparmiata dagli attacchi aerei alleati, in Laguna, i suoi lavori conobbero un successo di vendite senza precedenti visto che un folto gruppo di intellettuali, ma soprattutto di industriali e ricchi proprietari vi aveva cercato rifugio, dando vita a un fiorente mercato artistico

e librario. In questo clima, nonostante le restrizioni della guerra, vennero presto commissionate al pittore anche diverse serie di litografie per alcuni progetti editoriali di lusso, tra cui, nel 1945, *Soggiorno a Venezia* di Marcel Proust, ancora per le Edizioni del Cavallino di Carlo Cardazzo e, nello stesso anno, i *Carmi* di Catullo per Hoepli. Ma l'occasione per esordire in questo campo era stata offerta a de Pisis da Carlo Cardazzo, che lo aveva invitato a realizzare alcune litografie da stampare sulle pietre della sua nuova tipografia. Per quanto non ci siano elementi a conforto, a questa circostanza potrebbero risalire anche le due litografie della collezione Colombis, che rimangono prove di alta qualità esecutiva e sicuramente destinate al commercio, come dimostra anche la tiratura volutamente limitata a sessanta copie. Il risultato più eclatante della collaborazione tra il pittore ferrarese e Cardazzo sarà tuttavia la cartella *Filippo De Pisis. Sei litografie*, che verrà licenziata dalla galleria nel dicembre del 1944 con una presentazione di Rodolfo Pallucchini (G. Mastinu, *Il laboratorio dell'editore*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra di Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, a cura di L.M. Barbero, Milano, Skira, 2008, p. 191; G. Bianchi, *Rodolfo Pallucchini e Filippo de Pisis nella Venezia degli anni Quaranta*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35 (2011), pp. 63-66), dopo che nella stessa galleria del Cavallino, dal 4 al 17 novembre, si era tenuta un'esposizione dedicata alle litografie di de Pisis (https://www.edizionicavallino.it/pages/galleria_cavallino/cardazzo_cavallino_1940.html consultato il 25 agosto 2023). Oltre a delineare le direttrici della ricerca pittorica di de Pisis, in quel testo Pallucchini si era concentrato sulla lettura delle sue prove litografiche: "Facendo uso di una nuova tecnica, e cioè della litografia, De Pisis non tradisce sé stesso, ma anzi viene riaffermando i caratteri di una poetica ormai tanto chiaramente definita nel campo pittorico. [...] De Pisis ha compreso il giusto valore di tale tecnica e, senza sforzarla, l'ha dolcemente piegata ai propri interessi figurativi: in queste sue prime prove litografiche, egli va traendo effetti di forma franta nell'atmosfera, macerata in un clima luminoso. La sua matita striscia untuosa, e s'infrange, e si riprende, e si spezza, ritornando su sé creando sottili passaggi, sbavature e gradazioni chiaroscurali, di pieno e marcato valore pittorico. Si trova insomma in queste litografie di De Pisis dal tocco più acceso ed indiolto, mediante il quale imprime una così penetrante ed intima vita ai suoi fantasmi [] De Pisis fa dunque del colore anche quando affida il suo sentimento figurativo al bianco e nero litografico: anzi, dai due toni fondamentali a sua disposizione, distilla una vena cromatica più impegnativa e meno sensuale, tesa a reggere, con un tratteggio quasi delirante, accenti umani vivissimi, trasalimenti allucinati, abbandoni più sereni». Considerazioni, quelle di Pallucchini, che si possono senza alcun dubbio applicare anche all'opera in esame, che rispetto alle prove scelte per la citata cartella, si caratterizza per una sorta di sospensione metafisica, con il tavolino in primo piano che si staglia su di un paesaggio marino appena accennato dove, sulla destra, di vede appena una figura piegata verso un cagnolino: una macchietta degna di una tela dei Guardi, pittori che de Pisis amava moltissimo e a cui tante volte in quegli anni, la critica lo aveva paragonato.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Filippo de Pisis (Ferrara 1896 – Milano 1956)

I piccioncini

Litografia mm 490x400

Sull'impronta "S. B. 44", a matita in basso a sinistra "48/60", a destra "F de Pisis 44"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Per un'analisi storico critica dell'opera, che proviene dalla stessa collezione, si rimanda alla scheda precedente. Rispetto alla *Bottiglia*, oltre a un'impostazione compositiva e una scelta iconografica più tradizionale, la litografia in esame ha però avuto una tiratura postuma, datata 1969, effettuata dallo Stabilimento litografico Salgraf di Verona, di 780 esemplari, tutti privi di numerazione progressiva (<https://i.ebayimg.com/images/g/uBQAAOSw891hUOWI/s-l1600.png> consultato il 20 agosto 2023).

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Edoardo Devetta (Trieste 1912-1993)

Il circo

olio su tela, cm 43x50

firmato in basso a destra "devetta"

Inv. 1013 Fisica Teorica

Edificio Centrale, Rettorato

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

bibliografia

B. Malusà, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 121

Beatrice Malusà



Edoardo Devetta (Trieste 1912-1993)

Il giardino

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

firmato in alto a destra "devetta"

Inv. 1189

Edificio Centrale, Rettorato

Temendo forti polemiche sulla scelta degli artisti triestini da invitare all'Esposizione, il docente di storia dell'arte Gian Luigi Coletti in una lettera del 7 luglio 1953 inviata al Rettore Ambrosino scriveva: «la questione è molto delicata data la suscettibilità degli artisti... In sostanza tutti i pittori del tuo elenco sono nel mio. Insistere per l'invito di tutti: critiche ci saranno ad ogni modo; ma altresì sarà un vespaio. [...] Devetta è un buon amico e perciò lo vedrei volentieri, ma mi pare forse ancora in via di formazione... è bene chiedere a Civiletti».

Edoardo Devetta aveva infatti cominciato a esporre nel 1942, alla XVI Esposizione del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti di Trieste. L'anno successivo si fa conoscere a Venezia partecipando a due mostre ed è del 1944 la sua prima mostra personale recensita sulle pagine del Piccolo nel maggio da Silvio Benco. Grazie all'amicizia di Francesco Tomea, conosciuto a Udine nel 1940, ha la possibilità di meditare sui valori compositivi e strutturali di Cézanne, sui valori plastici monumentali di Sironi e inizia da autodidatta una carriera artistica estremamente prolifica. All'inizio l'interesse per il paesaggio fu un motivo fondamentale della sua pittura. Il colore, il protagonista assoluto delle sue opere, è uno strumento per fissare il mutevole vedere. Inizialmente legato a delle tonalità basse e severe nel timbro si accosterà a scelte cromatiche ben più luministiche che risentirono dell'attenzione cromatica rivolta alle opere di Gino Rossi. Negli anni Cinquanta Devetta si dedica principalmente alle rappresentazioni di paesaggi, assai raramente urbani. Osservatore della natura, pur partendo da motivi reali, Devetta li rielabora. Giunge a una raffigurazione dal cromatismo gioioso e incantato con richiami *fauve* basati sulla semplificazione delle forme, sull'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, sull'uso di colori vivaci e innaturali, sull'uso incisivo del colore puro. Il tema della casa viene messo a confronto con il dato naturale

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

esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, in "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 92; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 162; M. Pinzani, *Edoardo Devetta*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 46-47; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; B. Malusà, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 121

Beatrice Malusà



Antonio Donghi (Roma, 1897-1963)

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

Nel catalogo dell'opera di Antonio Donghi firmato, nel 1990, da Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Valerio Rivosecchi, del *Ricordo di Sinigallia* si pubblica una fotografia appartenente all'Archivio privato dell'artista; l'opera presenta il titolo di *Via di Paese*, è datata 1952 e reca l'indicazione "ubicazione ignota" (cat. 211, p. 229). Stupisce la mancata individuazione dell'opera, giacché nel regesto che racchiude la biografia donghiana, i principali passaggi ad esposizioni, una ricognizione critica ed alcuni dati documentali (i carteggi, per esempio), è ricordato l'invito ricevuto dall'artista da parte dell'Università di Trieste nel luglio del 1953 (Fagiolo Dell'Arco-Rivosecchi 1990, p. 117). Stupisce a maggior ragione perché, nella bibliografia che chiude la monografia, viene citato *Pittori e critici d'Italia nella sede dell'Università di Trieste*, panoramica sullo stato delle arti comparsa ne "Il Giornale di Trieste" il 26 novembre del 1953, a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra. Il *Ricordo di Sinigallia* conservato presso il Rettorato presenta, accanto alla firma dell'artista, la datazione al 1947; sicuramente del 1952 è, invece *Il giardiniere*, al 1990 individuato in collezione privata romana, che vede l'artista – al solito incline a giustapporre, piuttosto che a integrare, fondere – inserire nel medesimo paesaggio una figura umana, in primo piano, innesto rivelatore dell'attenzione donghiana nei confronti dei costumi romani dell'Ottocento.

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

Il *Ricordo di Sinigallia* è solo un'impressione dei viaggi in Italia dell'artista; degli stessi anni, per esempio, sono gli scorci di Castelfranco Veneto,

Pavullo, Stazzema. Impressioni, quelle di Donghi, solo in un primo tempo catturate *en plein air*, e molto spesso rifinite in studio, con un senso del mestiere appreso nella Roma degli anni del ritorno all'ordine e irrobustito da studi di pittura moderna italiana ed europea che il velo di *naïveté* o, per dirla con le parole di Decio Gioseffi nel primo scritto dedicato alla Mostra Universitaria e centrato sulla sezione dei «tradizionalisti» ("Il Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953), di neo-primitivismo, non riesce sempre a dissimulare. Tale ingenuità popolare è stata apprezzata soprattutto negli ambienti più conservatori, antimodernisti della Roma degli anni Cinquanta; si leggano, per esempio, i testi di Alfredo Mezio centrati sulla pittura donghiana comparsi ne "Il Mondo", su tutti lo scritto *L'accademico sonnolento*, scritto che è possibile leggere nel numero del 6 di agosto del 1963, a pochi giorni dalla scomparsa dell'artista.

Le suggestioni di viaggio donghiane non sono fermate solo sulla tela, ma anche sul quaderno, tra le carte dell'artista e raccolte, qualche anno più tardi, da Leonardo Sinigalli in *Pittori che scrivono* (Milano, Edizioni della Meridiana 1954). Questi documenti sono emblematici per chi voglia mettere a fuoco la figura di un pittore che, oltre che riportare sulla tela gli ultimi istanti di vita di un'Italia rurale, tenacemente ottocentesca, non mancava, nei suoi itinerari, di andare alla ricerca delle trattorie più tipiche, della buona cucina della tradizione. Tra le strade di un'Italia di provincia, aliena dalla modernizzazione e dalla speculazione edilizia degli anni Cinquanta, Donghi cancella anche la figura umana. Nella sua nitida, calligrafica inquadratura di Sinigallia, case spopolate, vicoli dominati dalla solitudine: un incanto che è anche un'attesa, molto spesso amara e, come aveva scritto sempre Sinigalli agli inizi degli anni Quaranta a proposito dei paesaggi dell'artista, l'incarnazione di «un regno che sta prossimo al sogno, alla stasi, alla morte» (*Antonio Donghi*, Milano, Hoepli, 1942).

esposizioni

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

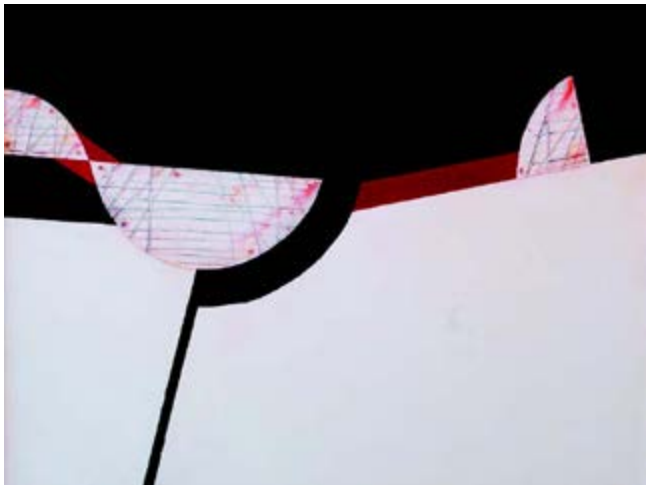
bibliografia

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

della *Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 89; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 159; M. Pinzani, *Antonio Donghi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 48-49; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; L. Nuovo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 122-123

Lorenzo Nuovo

68



Aldo Famà (Trieste 1939)

Canto dell'anima

olio su tela, cm 80x100

firmato e datato in basso a destra "Famà 2001"

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

Il dipinto è stato donato all'ateneo triestino dall'artista dopo la mostra personale allestita dall'artista nella sala atti della facoltà di economia tra il 13 ottobre 2006 e il 26 gennaio 2007, la prima di una serie di esposizioni che hanno visto nella sede accademica numerosi artisti, tutti presenti con loro lavori nelle collezioni dell'ateneo. L'opera in esame, firmata e datata 2001, è tra le più rappresentative degli ultimi anni del percorso dell'artista

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

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

esposizioni

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

bibliografia

M. De Grassi, *Aldo Famà gli imprevisti dell'astratto*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli Atti, Facoltà di Economia 13 ottobre 2006-26 gennaio 2007; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 123-124

Massimo De Grassi

69



Gaetano Fassi (Milano 1909 - notizie fino al 1968)

Paesaggio

Olio su tavola cm 15,3x19,6

Sul verso della tavola "Gaetano Fassi"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera proviene dalla collezione d'arte della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, di recente confluita nelle raccolte dell'Ateneo triestino. Dalla scritta a matita presente sul verso il piccolo olio può essere accostato alla produzione di Gaetano Fassi, pittore lombardo di cui si hanno notizie dal 1909 al 1968, specializzato in paesaggi. Il dipinto in esame mostra una cortina di siepi e alberi che lascia intravedere dei caseggiati. La pennellata è rapida ed evocativa ma non sommaria, e i singoli elementi sono ben delineati. I paesaggi, di varia natura e soprattutto di piccole dimensioni sono una presenza ricorrente nella collezione Callerio, che ne annovera diversi esemplari.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

70



Ettore Fico (Piatto Biellese 1917 – Torino 2004)

Strutture virali I

Acquaforte e puntasecca mm 460x310, all'impronta 296x192

In basso "48/50 Strutture Virali I Ettore Fico"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera è giunta di recente nelle raccolte del sistema museale dell'Ateneo triestino proveniente dalla collezione d'arte della Fondazione Carlo e Dirce Callerio. Visto il titolo e la natura dell'immagine, non c'è da stupirsi se due microbiologi di valore internazionale come i Callerio abbiano deciso di includere questa raffinata incisione, realizzata nel 1969, nella loro collezione.

Nel corso della sua lunga carriera artistica Ettore Fico ha partecipato a numerose esposizioni collettive nazionali e internazionali. A partire dal secondo dopoguerra la sua arte pare sempre in bilico tra il sostanziale espressionismo degli esordi e le esperienze non figurative e informali.

Risale al 1963 il suo esordio nel campo dell'incisione, dove si concentrerà soprattutto nell'acquaforte, con rari interventi a puntasecca. Realizzava le opere nel suo studio utilizzando una pressa, tuttora funzionante, oggi ricoverata nel museo torinese che porta il suo nome. La sua produzione in questo campo non sarà però costante, e i suoi lavori in questo campo si scalano soprattutto lungo gli anni sessanta.

Nel marzo del 2015 una quindicina di incisioni dell'artista sono state esposte nella sala incontri del Consiglio regionale a Torino. Si trattava di acqueforti e litografie tra le meno note. Tra queste, le vedute del giardino di casa a Castiglione torinese, dove Fico trascorreva le estati, ma anche una prima redazione, contrassegnata come prova d'artista e datata 1969, dell'opera in esame, che mostra quanto il suo interesse per la rappresentazione della natura, al di là della proiezione stilistica che decideva volta per volta di utilizzare, spaziava senza interruzione dai soggetti più consueti (un suo *Nido* ad acquaforte è datato 1968) a quelli sostanzialmente inediti come *Strutture virali*.

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

71



Leonor Fini (Buenos Aires 1908 – Parigi 1996)
Viso
olio su tavola, cm 70x45
firmato e datato in basso a destra "Leonor Fini"
inv. 4300
Edificio Centrale, Rettorato



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



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

Il dipinto è stato acquistato per le collezioni dell'ateneo dopo l'*L'esposizione nazionale di Pittura Italiana contemporanea* del 1953, «Egregio signore ricevo la sua lettera. Grazie. Consento il prezzo di 100.000 lire e prego di versare questa somma a mia madre [...] mi fa piacere sapere quel quadro all'Università di Trieste», con questo laconico messaggio Leonor Fini acconsentiva a una sostanziosa diminuzione del valore prefissato in una lettera del due agosto, doveva notificava al rettore Ambrosino la volontà di mandare alla mostra triestina «un'opera recente, una grande testa a olio. Il prezzo e di L. 300.00», aggiungendo che «ho dato istruzioni alla galleria "La Bussola" di Torino d'inviarle uno dei miei quadri entro il 30 settembre 1953»; cosa avvenuta anche se con un certo ritardo. Nella lettera appena citata la Fini proponeva anche i nomi di Bernard Berenson, Carlo Barbieri e del pittore e architetto Fabrizio Clerici (di cui la Fini aveva realizzato nell'anno precedente un magnifico ritratto) come possibili protagonisti dell'auspicato corso di critica. Tra i pochi commenti della critica dell'epoca, affilato e molto centrato pare il giudizio di Gioseffi, senz'altro il più analitico tra quelli proposti sull'opera in esame e che coglieva con efficacia le caratteristiche peculiari di quel momento della produzione della pittrice, ben documentata anche da tele come il coevo *Volto di donna*: «la «testa» della Fini non è una delle sue cose più notevoli: ciò che è sempre suo è quell'aspetto come di fantasma, di apparizione, di ectoplasma che sta materializzandosi, proprio di molta sua pittura, e l'espressione inconfondibile degli occhi, torbidi, ambigui e dolci. Occhi che sembrano guardarci dall'aldilà»

(Gioseffi 1953); e ancora, nella breve ma significativa annotazione di Luigi Carluccio, il dipinto diventava «una figura che riporta con una scrittura sottile e fluida l'immagine consueta e antica dell'autoritratto» (Carluccio 1953). Di certo molto alto sarà invece il gradimento del pubblico, documentato dall'Istituto di Statistica dell'Università e poi pubblicato sul Bollettino della Doxa, che sconvolgerà di fatto il giudizio della critica segnalando l'opera di Leonor Fini come l'opera di gran lunga più gradevole tra quelle esposte in mostra.

esposizioni

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

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 268; 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 95-96; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 165-166; M. Pinzani, *Leonor Fini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 44-45; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 123-124; *Leonor Fini Fabrizio Clerici, Insomnia*, catalogo della mostra, Rivereto, Mart, a cura di D. Isaia, G. Tulino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2023, pp. 151-152

Massimo De Grassi



Ugo Flumiani (Trieste 1876 – 1938)

Carso d'Autunno

Olio su tela cm 72x83

Firmato in basso a sinistra "Flumiani"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è stato accolto nelle collezioni dell'Ateneo grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Perfezionata nel 2016, la donazione ha fatto arrivare al sistema museale altri cinque dipinti di importanti artisti triestini, donati insieme alla tela di Flumiani.

Protagonista della vita culturale cittadina dall'osservatorio privilegiato del Circolo Artistico, Flumiani vede ben presto in Venezia e nei suoi artisti un punto di riferimento imprescindibile, e se guardare a quella pittura per le marine o le vedute lagunari era pressoché ovvio, «la questione è anche più stringente per i paesaggi montani o che abbiano per soggetto l'Altopiano Carsico. In tutti i paesaggi in cui Flumiani sistemi alcuni bovini al pascolo pare esserci memoria diretta di Beppe Ciardi e di opere come *Vacche all'abbeveratoio* (Venezia, Ca' Pesaro)», del resto, «in un programma culturale in cui era ovvia la volontà di apparentamento dei triestini ai veneziani, alla fine dell'estate del 1924 alcune opere di Beppe Ciardi avrebbero trovato spazio, a fianco di quelle dei giuliani, nei locali della Permanente al Giardino Pubblico» (L. Nuovo, *Ugo Flumiani*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2013, pp. 39-42). Su queste basi una seriazione cronologica delle opere dell'artista triestino rimane difficilmente tracciabile, sia per l'inveterata abitudine di non datare i suoi lavori, sia per la difficoltà, dai primi

del Novecento in poi, di individuare salti ed evoluzioni stilistiche significative, elemento che diviene quasi impossibile per quanto attiene i paesaggi, compresi quelli urbani.

Come ricorda la targhetta in ottone riportata sulla cornice, *Carso d'Autunno* era stato esposto alla mostra commemorativa dei quarant'anni della Biennale di Venezia allestita nel 1935, insieme a *Colloqui*, *Dalla scogliera* e *Sosta*, segno che Flumiani, ormai maturo, tenesse particolarmente a questa tela o almeno al soggetto rappresentato. Il Carso dipinto nei suoi colori autunnali è stato infatti un tema ricorrente nella produzione dell'artista, come provano alcune opere (non quella qui descritta) segnalate nella monografia redatta da Lorenzo Nuovo (pp. 246-247, nn. 11, 12 e 15) e la comparsa sul mercato antiquario nell'aprile 2016 di una tela autografa pressoché identica, anche se leggermente più piccola, a quella in esame, battuta con il titolo *Paesaggio carsico con mucche al pascolo* (Casa d'Aste Il Ponte, 10 aprile 2016, Asta 364, lotto 369 <https://www.ponteonline.com/it/lot-details/auction/364/lot/369/#todescription>). Del resto già Mario Campitelli segnalava la presenza alla personale triestina del 1936, allestita alla Galleria Trieste, della «fiorita e sgargiante apologia del Carso d'autunno come si presenta nelle quattro tele omonime e specialmente nelle due segnate coi numeri 16 e 19, ci fa soffermare e gustare ancora» (G. M. Campitelli, *Artisti d'oggi*. Ugo Flumiani, "L'Osservatore romano", 17 dicembre 1936); difficile pensare che tra queste opere, peraltro non segnalate dal catalogo ufficiale della mostra (cfr. Nuovo, p. 290; non era però inusuale che i dipinti venissero sostituiti durante l'esposizione), non ci fosse anche quella in esame, orgogliosamente presentata alla mostra commemorativa della Biennale veneziana appena un anno prima, e dove, sullo sfondo, come spesso accadeva nelle opere ambientate sul Carso, si stagliava l'inconfondibile profilo del monte Nanos.

esposizioni

Venezia, *Mostra dei quarant'anni della Biennale*, 1935; Trieste, *Ugo Flumiani*, 1936

bibliografia

Mostra dei quarant'anni della Biennale: 1895-1935. Catalogo, Venezia, Ferrari, 1935, p. 121; G. M. Campitelli, *Artisti d'oggi*. Ugo Flumiani, "L'Osservatore romano", 17 dicembre 1936

Massimo De Grassi



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)

Le rive

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 260x370
Firmato in basso a destra "Enrico Fonda"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il vivace foglio è stato aggiunto nel 2016 alle collezioni dell'Ateneo triestino, assieme a un *Ritratto di Antonio Fonda Savio* dello stesso Fonda e a una *Vaduta del Castello di Duino* di Havlicek, grazie a una donazione di Marina Cobal, che a sua volta l'aveva ricevuta da Letizia Fonda Savio.

Nato l'8 novembre 1892 a Fiume da famiglia piranese, Enrico Fonda ha avuto una formazione composita, dopo gli studi d'architettura all'Accademia di Budapest proseguì la sua formazione a Monaco di Baviera. Dopo la Prima guerra mondiale si recò prima a Firenze per confrontarsi con la pittura macchiaiola e quindi a Venezia, avvicinandosi alla scuola di Burano e agli artisti capesarini sostenuti da Nino Barbantini. Data 1924 il suo trasferimento a Milano, dove nel 1926 espone alla prima mostra allestita da Novecento Italiano alla Permanente. Nel 1927 si trasferisce a Parigi, dove riuscirà a esporre al Salon des Indépendents e al Salon d'Automne prima di morire per tubercolosi nel 1929, a soli 37 anni. Come ha scritto Walter Abrami, Enrico Fonda «nella nostra città disegnò e acquerellò sfidando difficili prospettive, colse gli avventori dei caffè seduti ai tavolini, giocatori di scacchi, gli spettatori di gare e concorsi ippici, i fantini ma anche le carrozze ferme lungo la via in attesa dei passeggeri, i tram e le automobili. Fu attratto da figure femminili e dal movimento disordinato di passanti» ([http://www.artericerca.com/Articoli%20Online/Fonda%20Enrico%20\(Fiume%201892%20-%20Parigi%201929\)%20-%20Articoli%20Online%20-%20Walter%20Abrami.htm](http://www.artericerca.com/Articoli%20Online/Fonda%20Enrico%20(Fiume%201892%20-%20Parigi%201929)%20-%20Articoli%20Online%20-%20Walter%20Abrami.htm).) L'acquerello *Le rive*, realizzato probabilmente nei primissimi anni venti, è una testimonianza eloquente di questo approccio disincantato alla lettura dei fenomeni cittadini, che lascia spazio a una pittura fresca e improvvisata: caratteristiche che perderà negli anni successivi in favore di pennellata sempre più attenta e sorvegliata.

esposizioni

Trieste, *Mostra antologica del pittore Enrico Fonda 1892-1929*, 1979

bibliografia

Mostra antologica del pittore Enrico Fonda 1892-1929, catalogo della mostra, Trieste, Azienda Autonoma di soggiorno, 1979, p. 12; S. Molesì, *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, Trieste, Comitato per le celebrazioni sveviane nel cinquantenario della morte di Italo Svevo, 1979, p. 98

Massimo De Grassi

autoritratto di Enrico con la moglie, donato nel 1972 al Museo Revoltella, e due ritratti eseguiti del 1922: quello di Letizia Svevo Fonda Savio e il delicato *Pieretto*. A questo torno d'anni dovrebbe risalire anche l'opera in esame, soprattutto per le affinità con la grafica fiorentina che pure Carlo Sbisà stava sviluppando nello stesso momento.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 48

Massimo De Grassi

74



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)

Ritratto di Antonio Fonda Savio

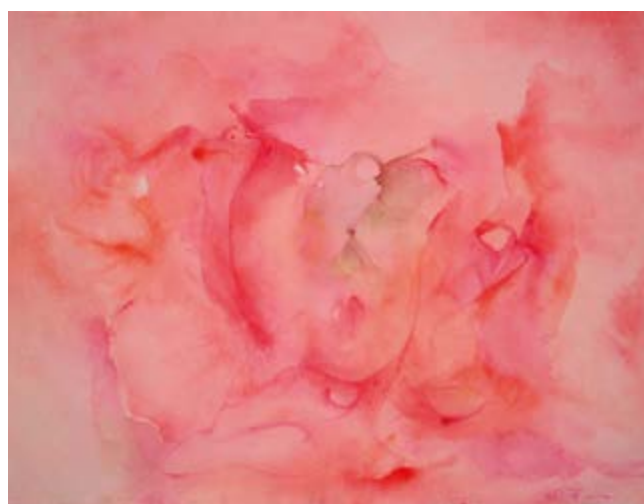
matita su carta avorio mm 152x124

siglato in basso a destra "E F"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Come l'opera descritta alla scheda precedente, il piccolo ritratto è giunto nelle collezioni dell'Ateneo triestino, assieme a una *Veduta del Castello di Duino* di Jan Trentan Havlicek, grazie a una donazione, datata 2016, di Marina Cobal Zennaro, che a sua volta l'aveva ricevuta per via ereditaria da Letizia Fonda Savio. In questo intenso ritratto familiare, Enrico Fonda, primo cugino dell'effigiato, traduce con minuziosa attenzione i lineamenti del parente, donandogli nel contempo un'aria assorta da intellettuale. A testimonianza del rapporto tra i due cugini, nella collezione di Antonio si conservano il celebre

75



Daniela Frausin (Muggia 1954)

Improvvisazione

acquerello su carta, cm 30x40

2009

in basso a destra "D. Frausin"

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

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

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

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

esposizioni

Trieste, *Danza evanescente*, 2011

bibliografia

G. Jercog, *Danza evanescente*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 24 giugno – 12 novembre 2011; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 125-126

Massimo De Grassi



Giovanni Furlani (Trieste 1984)

Senza titolo

acrilico e vernice su tela, cm 30x40

2010

in basso a destra "Furlani"

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

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

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

esposizioni

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

bibliografia

C. Ratzenbeck, *Finestre sulla realtà*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 17 gennaio – 31 maggio 2012; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 126

Massimo De Grassi



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

Nicolaes Pietersz Berchem (Haarlem 1620 – Amsterdam 1683)
inventore

Ritorno al villaggio

acquaforte, al foglio mm 303x391

in basso a sinistra "Berchem pinx"; in basso a destra "E. de Ghendt Sculp"
Edificio Centrale, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione

L'inventore di questa stampa è il fiammingo Nicolas Berchem, figlio di un famoso pittore di nature morte, attivo fin dalla giovinezza sia come pittore che come incisore, prima in patria, alla bottega di Jan van Goyen (1596-1656) e Nicolas Moeyaert (1590/91-1655) e, di seguito, probabilmente anche in Italia dove – come ipotizzano alcuni studiosi – potrebbe aver soggiornato alla metà del secolo realizzando alcuni dipinti raffiguranti paesaggi idilliaci con rovine antiche, spesso popolati da pastori e animali domestici, genere nel quale l'artista si era specializzato (cfr. P. Biesboer, *Nicolaes Pietersz Berchem, master painter of Harleem*, in *Nicolaes Berchem: in the light of Italy*, catalogo della mostra (Haarlem, Frans Hals Museum; Zurigo, Schwerin), Gent, Ludion Publishers, 2006, pp. 11-35). In realtà, mancando una precisa documentazione a testimonianza di un suo soggiorno in Italia, si può ipotizzare che la propensione per le scene pastorali possa essere stata mediata dall'influsso dell'opera di altri artisti come Pieter van Laer detto il Bamboccio che, dopo aver soggiornato in Italia, sono tornati ad Haarlem con un bagaglio iconografico rinnovato e moderno. A partire dalla metà del Seicento l'attività di Berchem entra in una fase nuova caratterizzata da paesaggi ampi e idilliaci, mutuati dalla campagna romana, "evocatori di miti ma abitati, innanzitutto, da pastori vicini alla natura" (*Nicolaes Berchem* 1981, p. 14). Questa formula artistica, desunta dallo studio delle opere degli artisti coevi, come gli olandesi attivi in Italia Jan Both e Jan Asselijn, Berchem continua a riproporla con successo anche nei decenni seguenti: si data infatti 1661 una tela raffigurante *Pastori nei pressi di rovine romane* (Royal Picture Gallery, Mauritshuis, The Hague) che presenta una composizione e uno stile molto simili al dipinto dai cui deriva la stampa qui presa in esame (Seelig, in *Nicolas Berchem* 2006, pp. 66-67).

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

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

bibliografia

Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, P. Jannet, Libraire, Successeur de Silvestre, 1855, II, p. 287; E. De Busscher, *Emmanuel De Ghendt*, in *Biographie Nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant-Christophe & Cie, Imprimeurs-Éditeurs, 1876, vol. V, col. 95-99; V. Meyer, *Das "Cabinet gravé" des Chevalier Louis-Antoine le Vaillant de Damery*, in *Druckgraphik, zwischen Reproduktion und Invention*, a cura di M. A. Castor, J. Kettner, C. Melzer, C. Schnitzer, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 331; C. Crosera, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 127-128

Claudia Crosera

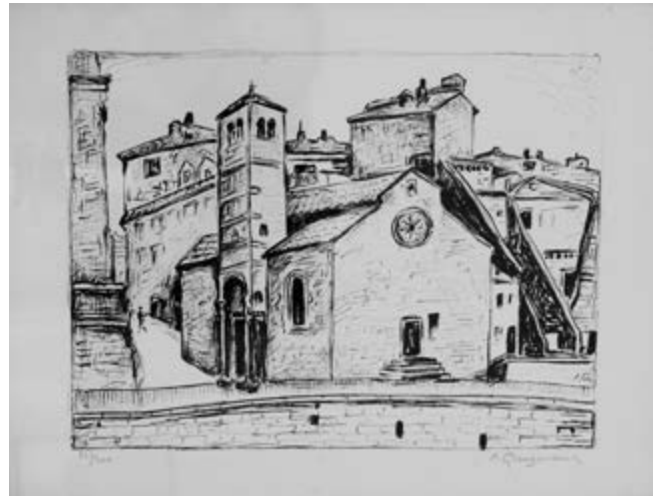


Amalia Glanzmann (Trieste 1884-1976)

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

firmate in basso a destra "A Glanzmann"

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



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

Quello delle vedute cittadine è un filone molto frequentato dalla pittrice triestina che con i mezzi più disparati (dalle tempere agli acquarelli, dai pastelli alle incisioni), non perde occasione di rappresentare scorci pittoreschi, dedicando un'attenzione particolare alla Città Vecchia. L'artista ha vissuto con profonda sofferenza i lavori di sventramento della parte antica della città che negli anni Trenta hanno spazzato via a colpi di piccone l'aspetto più antico di Trieste. La Glanzmann si è impegnata, quindi, a tramandare le vedute più caratteristiche di una città in piena trasformazione.

Nelle incisioni dell'Ateneo triestino troviamo soggetti ricorrenti nella produzione della pittrice: vedute della Tor Cucherna, della chiesa di san Silvestro, di piazza Trauner, la piazza del Ghetto vecchio con l'inconfondibile casa con la bifora veneziana, sono contenute anche nel volume *La nostra vecchia Trieste* che nel 1942 viene dato alle stampe sotto gli auspici di Silvio Benco. Sono venticinque tavole a tempera estremamente gradevoli che rappresentano numerosi scorci cittadini. Il Civico Museo Revoltella di Trieste conserva, inoltre, una ventina di incisioni, alcune donate dalla stessa autrice.

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

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

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

bibliografia

inedito

Amanda Russo



Wilhelm Friedrich Gmelin (Badenweiler 1760 – Roma 1820)

incisore e disegnatore

Claude Lorrain (Chamagne 1600 – Roma 1682)

inventore

Il Molino

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

in basso a sinistra "Gemälde von Claude Lorrain"; in basso a destra "gezeichnet und gestochen in Rom von W. F. Gmelin 1804"; in basso "nach dem Original – Gemälde genannt Il molino di Claudio im palast Doria zu Rom länge 9 palm höhe 6 palm Roma presso la calcografia comunale"

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

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

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

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

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

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

Wilhelm Friedrich Gmelin, incisore di origini tedesche, nasce a Badenweiler nel 1760 e si specializza alla bottega di Christian von Mechel (Basilea 1737- Berlino 1817), soprattutto nella traduzione di vedute da alcuni dei più illustri paesaggisti del Seicento come Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet, come si evince dalla critica coeva (Tozzi 1994, p. 253), dove grande spazio viene lasciato alla natura, che diventa per la prima volta protagonista assoluta della scena, mentre le figure, di piccole dimensioni, vengono relegate a occupare uno spazio più esiguo e sicuramente secondario (G. Gori, Gandellini, *Notizie degli intagliatori...*, X, Siena, Porri, 1812, p. 174; Le Blanc 1855, II, pp. 302-303; Noack 1921, vol. XIV, pp. 273-274; S. Tozzi, *Wilhelm Friedrich Gmelin, in Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra a cura di P. Chiarini, (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, Artemide Ed., 1994, pp. 253-272; Stolzenburg 2007, pp. 273-276). Dal 1786 si trasferisce a Roma e, di lì a poco, grazie ai legami con Jacob Philipp Hackert, si reca a Napoli per tradurre in incisioni le sue vedute (Cavazzi Palladini 1976, pp. 45-46), risiede in Germania tra gli anni tra 1798, e nel 1802 torna a Roma dove, dal 1814, diventa accademico di San Luca, fino alla morte nel 1820.

Come sottolinea Le Blanc la sua produzione si caratterizza principalmente per la creazione di ritratti, rilievi di monumenti e vedute della campagna romana e laziale, e una grande quantità di paesaggi desunti principalmente da tele di Claude Lorrain, tra i quali si ricorda questa incisione, indicata dalle

fonti come “Le Moulin del Claude”. Oltre alle stampe di traduzione, con paesaggi arcadici e bucolici da Poussin e Lorrain, l'incisore dà vita anche a una serie di vedute di invenzione in cui è già chiaro il suo spirito innovativo che, in qualche modo, tende ad allontanarsi dalla tradizione del paesaggismo settecentesco per approdare a un linguaggio che prelude alla drammaticità di una interpretazione già pienamente romantica della natura.

bibliografia

G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, I, Roma, Mordacchini, 1806, vol. I, pp. 71-73; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, Paris, P. Jannet Libraire, Successeur de Silvestre, 1855, II, p. 303, nn. 50-51; F. Noack, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1921, XIV, p. p. 273; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953, La libreria dello Stato, n. 463, p. 68; M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the paintings*, New Haven, Yale University Press, 1961, II, pp. 282-283, L.V.113; D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 109, cat. 181; L. Cavazzi Palladini, *Disegni e incisioni di G. F. Gmelin nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, “Bollettino dei musei comunali di Roma”, XXIII, 1976, 1-4, p. 52, nn. 23-24; A. Stolzenburg, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 56, München-Leipzig, G. K. Saur, 2007, p. 274; T. Hinterholz, scheda in *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik, 1500-1830*, catalogo della mostra (Lussemburgo, Musée National d'histoire et d'art Luxembourg) a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 138-139; C. Crosera, scheda, in “*Ricorda e Splendi*”. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 130-131

Claudia Crosera



Pietro Grassi (Umago 1922 – Trieste 2008)

Paesaggio

olio su compensato, cm 60,5x70,3

inv. Ist. Dir. Priv. 116

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

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

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

bibliografia

A. Russo, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 132

Amanda Russo



Cornelius Grunewald (Dresden 1828 – notizie fino al 1890)

Ritratto di Steno Veneziani

Colori all'anilina, acquerelli e pastelli su supporto fotografico cm 70x50

Firmato in basso a sinistra "Grunewald Trieste"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera è giunta nel 2014 nelle collezioni dell'Ateneo insieme al *Ritratto di Olga Moravia bambina* realizzato da Ferdinando Cretnik (cfr. scheda 57) grazie a una donazione del professor Elvio Guagnini. Già appartenuta alla famiglia Veneziani, l'immagine di Steno Veneziani era stata personalmente acquistata dal donatore sul mercato antiquario triestino nel 2007.

L'effigiato è il terzo figlio di Olga Moravia e Gioachino Veneziani, morto nel 1882 all'età di cinque anni e mezzo. La fotografia che funge da base del ritratto sarebbe quindi di poco precedente a questo decesso; il suo autore Cornelius Grunewald, aveva frequentato l'Accademia di Dresda per poi trasferirsi a Trieste, dove compie il suo apprendistato come fotografo presso lo studio di Guglielmo Weintraub tra il 1862 e il '63; nel 1873 rileva lo studio fotografico di Friedrich Wilhelm Engel in Piazza della Borsa, per poi aprire altre due sedi in via dei Fordi e in via della Zonta, segno di un innegabile successo professionale (N. Zanni, *Fotografie di Casa Svevo-Veneziani negli archivi dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s. XXXIII, 1-2, gennaio-dicembre 2014, p. 82-83).

Specialista nel ritratto, Grunewald compie pochi e ben mirati interventi pittorici, concentrandosi sulla colorazione dei vestiti, in particolare della blusa a righe e del fiocco e riducendo al minimo gli interventi sul volto, dove la sottile colorazione lascia trasparire la tessitura della stampa fotografica, facendo risaltare la grande differenza con il più grossolano intervento eseguito cinquant'anni più tardi da Cretnik sul ritratto fotografico della madre dell'effigiato, Olga Moravia, ideale *pendant* dell'opera in esame.

bibliografia

N. Zanni, *Fotografie di Casa Svevo-Veneziani negli archivi dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s. XXXIII, 1-2, gennaio-dicembre 2014, pp. 77-80; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 56-57

Massimo De Grassi



Jan Trentan Havlicek (Brno 1856-Vienna 1934)

Veduta dei Castelli di Duino

acquerelli e pastelli su traccia di matita mm 132x200

Firmato e datato in basso a sinistra "J Trentan Havlicek 1893"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8, inv. Ve207

Il piccolo e delicatissimo acquerello, impeccabile nella sua realizzazione tecnica, è giunto nelle collezioni dell'Ateneo triestino nel 2016, assieme a due prove grafiche di Enrico Fonda, grazie alla donazione di Marina Cobal Zennaro, che a sua volta aveva ottenuto le opere per via ereditaria da parte di Letizia Fonda Savio.

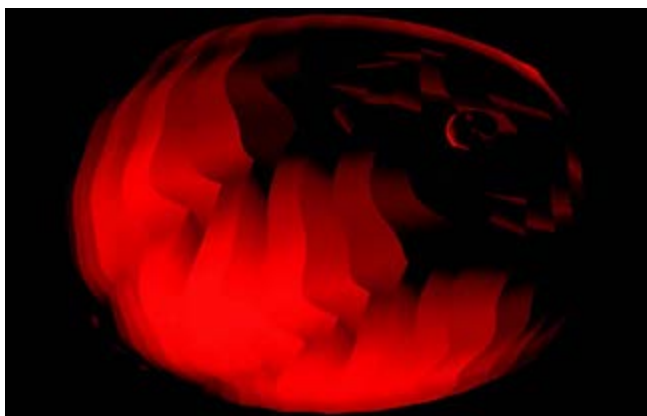
L'opera mostra i due castelli, Castel Vecchio e Castel Nuovo, costruiti nel corso dei secoli a Duino su due promontori scoscesi a picco sul mare: il nucleo fortificato del primo, da secoli in rovina, risale all'undicesimo secolo, ma le prime citazioni storiche del vecchio maniero risalgono a Plinio il Vecchio che menziona la costruzione originaria, nominata *Castellum Pucinum*, eretta sull'aspro promontorio, dove precedentemente – secondo la tradizione – si trovava un luogo di culto druidico dedicato al Dio Sole. Il secondo invece, di proprietà dei Principi della Torre e Tasso, è stato costruito nel 1300 sulle rovine di un avamposto romano e più volte rimaneggiato. Singolare il fatto che l'autore si concentri sulla continuità visiva tra i due complessi, resa con un tratto impeccabile e degno di un miniaturista, ma decida di trascurare quasi del tutto la dimensione marina e altamente spettacolare dell'ambiente che li circonda, visto che entrambi gli edifici sono costruiti su due

vertiginosi promontori, molto vicini tra loro, che si ergono sugli altissimi scogli, collocazione che il piccolo scorcio di mare visibile sulla destra, peraltro limitato dalla presenza del *pass-partout* della cornice, basta appena a far intuire il contesto ambientale.

bibliografia inedito

Massimo De Grassi

83



Matjaž Hmeljak (Trieste 1941)

281p510 Temni Otok

stampa digitale, cm 60x90

firmato e datato in basso a destra "Matiaz Hmeljak 18/01/08"

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



41.1.

Matjaž Hmeljak, **281p510 Temni Otok**

2006, collezione privata

L'opera in esame è giunta nelle collezioni dell'ateneo grazie a una donazione dell'artista dopo che nella sala atti della facoltà di economia era stata allestita tra il 15 marzo e il 20 luglio del 2007 una sua personale dal titolo *Matjaž Hmeljak Proposta 51*. In quell'occasione Hmeljak, allora docente di Fondamenti di informatica ed Elementi di grafica digitale alla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Trieste, aveva presentato una serie di elaborazioni algoritmiche stampate con procedimento digitale su supporti rigidi, rinunciando alle potenzialità

visive dell'immagine video ma allo stesso tempo rendendole immediatamente fruibili. Hmeljak infatti aveva iniziato a dedicarsi all'arte intorno al 1970 collaborando con Edward Zajec, uno dei pionieri della computer-art in Italia, e realizzando progetti che sfruttavano le funzioni algoritmiche dei processori per ottenere rappresentazioni grafiche. Dopo aver concluso intorno al 1984 questo percorso, l'artista ha iniziato a lavorare alla scrittura di programmi per la creazione di strutture visive per arrivare progressivamente all'animazione delle immagini stesse. Per quanto tutta la sua produzione sia frutto di algoritmi elaborati al computer, rimane evidente che ogni sua creazione derivi da una serie di 'errori' indotti dall'operatore e sia frutto di una selezione finale che spetta a lui e a lui soltanto. Hmeljak è diventato così uno degli interpreti più significativi di un orientamento dell'arte digitale che si può definire con buona approssimazione espressionismo geometrico astratto. Per questo suo procedere Matjaž Hmeljak può essere definito algorista, colui cioè che utilizza gli algoritmi generati da un elaboratore elettronico per creare le proprie opere. Dal punto di vista strettamente linguistico si tratta di una crasi tra algoritmo e artista, ma è anche una sintesi tra le capacità operative della macchina e quelle dell'uomo, oppure tra due sistemi possibili, entrambi con infinite possibilità. Algorista è lo stesso appellativo che molti studiosi, anche se con accezione diversa, attribuiscono al matematico pisano Leonardo Fibonacci: la sequenza numerica che porta il suo nome, dove ogni elemento è uguale alla somma dei due precedenti, aveva affascinato Mario Merz tanto da dedicarle installazioni che risalgono all'inizio degli anni settanta: gli stessi anni in cui Hmeljak si affacciava sul palcoscenico dell'arte digitale. Sarebbe paradossale pensare che un'operazione algebrica possa avere una qualche valenza artistica ma basta spostare il fuoco sulla musica e sulla sua continua interazione con i processi matematici per comprendere subito come sia possibile una tale commistione. Il risultato, per quanto riguarda l'opera in esame, è un caleidoscopio cromatico che può effettivamente ricordare l'isola suggerita dal titolo, un'isola che cambia natura a seconda della paletta di colori che viene proposta dall'elaboratore, diventando via via *Otok (Island)*, *Otok Otroških Sanj (Child Dream's Island)*, o *Temni Otok (Dark Island)*, variando progressivamente anche la matrice numerica che contraddistingue ogni suo "progetto". Dare una forma grafica al libero fluire di dati è forse il principale punto di partenza dell'arte di Hmeljak: «più che di un processo di manipolazione del segnale elettronico, si tratta della progettazione e della creazione di nuove strutture visive, in buona sostanza, della restituzione ottica di flussi di energia piegati e ricondotti alla propria interna musicalità. Si disegna così un'inquieta parabola delle relazioni interne tra percezione e sogno, una coscienza che è altro dalla nostra. Ambiguità spaziale e senso di instabilità si coniugano nel procedere verso quella che potremmo definire una razionalità allargata e moltiplicata, un confronto tra la nostra interiorità e il caotico dispiegarsi di forme piegato alle esigenze del processore, uomo o macchina che sia» (De Grassi 2007).

esposizioni

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

bibliografia

M. De Grassi, *Macchine visuali o emozioni algoritmiche?*, in *Matjaž Hmeljak proposta 51*,

pieghevole della mostra di Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007; M. De Grassi, scheda, in *“Ricorda e Splendi”*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 133

Massimo De Grassi

84



Maria José Talarico Kollman (San Marco Argentario 1930 - Trieste 2005)

Trieste e l'Italia

Penna e acquerelli colorati su traccia di matita, carta bianca, mm 270x190

Firmato in basso a destra "José"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La vignetta proviene dalla collezione d'arte della Fondazione Carlo e Dirce Callerio; la presenza di un'opera della vignettista e pittrice argentina e la scelta del soggetto, con Trieste che rifiuta orgogliosamente e con fermezza il manto di ermellino offertogli dall'Italia, sono senz'altro da mettere in relazione con il profondo interesse dei due coniugi per la città giuliana e per la sua autonomia, saranno infatti tra i primi sostenitori della Lista per Trieste, altrimenti detta "il Melone". La deliziosa vignetta, impeccabilmente redatta dall'artista di origine argentina, che aveva alle spalle una rigorosa formazione accademica, fa parte della copiosa produzione grafica destinata allo storico settimanale satirico triestino "La Cittadella" diretto Lino Carpinteri e Mariano Faraguna e per gran partes illustrato appunto dalle vignette di José e del marito Renzo Kollmann, che venne pubblicato settimanalmente dal marzo '47 al marzo 2001, quando cessò il suo abbinamento all'edizione del lunedì del "Piccolo" (*Kollmann e José per Carpinteri & Faraguna: satira disegnata in una città di frontiera*, catalogo della mostra di Trieste a cura di P. Delbello, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2012).

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

85



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Paesaggio del Carso

olio su cartone, cm 35,8x48,5

1955

firmato in basso a sinistra "M. LANNES"

Sul verso "Basovizza"

Inv. Economato 1484

Edificio C, via Weiss

Il dipinto rappresenta una raccolta veduta del Carso, ambiente facilmente riconoscibile grazie ai muretti che percorrono orizzontalmente la composizione contribuendo alla definizione prospettica dell'opera. Chiusa in una sorta di finestra con il davanzale di pietre in primo piano delimitato dalle chiome degli alberi ai lati, la scena si articola attorno a un paesetto dominato dallo svettante campanile che mette in contatto la pianura con le montagne e il cielo sullo sfondo. Sono i colori freddi di questi ultimi elementi assieme alle tonalità bruciate delle fronde sull'estrema destra che suggeriscono l'incipiente stagione autunnale, allusa anche dal giallo diffuso che circonda il piccolo centro abitato parlando dell'ormai conclusa arsura estiva. Come nella *Marina* di proprietà dell'Università di Trieste (cfr. scheda 44), anche in questo caso Lannes opta per una trama di linee utili a ordinare la composizione. Tuttavia, rispetto all'opera accennata, risultano palesi differenze, evidenti soprattutto nella maggiore pacatezza cromatica e nella cauta alternanza di zone uniformemente chiare con altre a prevalenza scura. La scelta di un più blando postimpressionismo deve essere certo ricondotta al soggetto trattato: se per suggerire l'affollata vita del porto e le turbolenze del mare Lannes era stato costretto a utilizzare cromie fragranti e una luminosità diffusa, per alludere alla rilassata morigeratezza del Carso l'artista deve preferire toni meno artificiali e accostamenti cromatici capaci

di evocare una quotidianità scandita dai richiami delle campane. Analogamente le forme si mantengono solide e compatte e i colori si sovrappongono ad esse senza trasfigurarle in modo da garantire una chiara leggibilità dell'immagine in cui quindi il tocco pittorico conserva la propria consistenza. Compiuta la sua prima formazione sotto la guida di Carlo Wostry presso la Scuola per Capi d'Arte dell'Istituto tecnico "Volta" di Trieste, Mario Lannes frequenta contemporaneamente l'Accademia di Brera e quella di Venezia dove ha come maestro Augusto Sezanne. Tornato nella città natale, l'artista comincia a esporre nella seconda metà degli anni Venti prendendo parte a tutte le Esposizioni del Sindacato Regionale fascista di Belle Arti (mancherà solo all'edizione del 1937). Pur accostandosi in vari momenti a una pittura iperrealista o affine alla lucida visione novecentista (che conoscono i loro momenti migliori rispettivamente ne *L'automobile infernale* e nell'*Autoritratto* di proprietà dei Musei Provinciali di Gorizia) Lannes rimarrà sostanzialmente fedele a un approccio impressionista a cui si affianca, in questo *Paesaggio carsico*, un atteggiamento intimista di marca ottocentesca.

esposizioni

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

bibliografia

Mostra natalizia, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, Trieste dicembre 1954, cat. 20, p. 12 ; *Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969, cat. 32, s. n.; E. Mogorovich, scheda, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 134

Eliana Mogorovich



Mario Lannes (Trieste 1900 – 1983)

Paesaggio del Carso

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

1954

firmato in basso a destra "Lannes"

Inv. Dises 49

Edificio D, stanza 212

Il dipinto raffigura un breve scorcio del Carso dominato dalla policromia autunnale della vegetazione arborea e dal cangiamento cromatico che accomuna i monti e il cielo sullo sfondo. Nascoste fra le chiome degli alberi si intravedono due abitazioni, compatte come solidi geometrici che immettono ulteriori note luminose nel paesaggio. Affine a un secondo *Paesaggio del Carso* facente anch'esso parte delle collezioni dell'ateneo triestino (verranno distribuiti, insieme ai dipinti che erano stati acquistati alla mostra organizzata dall'ateneo nel 1953, tra i docenti che avevano fatto richiesta: cfr AUT, Busta 59, fasc. corrispondenza: *Lettera di Libero Fonda ai Direttori degli Istituti dell'Università di Trieste. Assegnazione dei quadri*, Archivio dell'Università di Trieste, 23 novembre 1954, nn. 13/14) (cfr. scheda 42), il dipinto in esame ne condivide l'atmosfera di silenziosa sospensione motivata dal desiderio dell'artista di fotografare l'avvicinarsi delle stagioni e la pace di un luogo in cui la presenza umana è allusa dai manufatti che timidamente lo costellano. Se dal punto di vista compositivo il senso di quiete è trasmesso da una costruzione organizzata per linee parallele che accompagnano lo sguardo fino all'orizzonte, sotto il profilo della condotta pittorica si nota l'alternanza dei tocchi in punta di pennello usati per definire la vegetazione e una pennellata estremamente più corposa e ampia nelle restanti parti della scena, interpretabile come una poetica istantanea con rari contrasti chiaroscurali. La luce che si irradia dal dipinto e le tinte a tratti irreali che lo connotano permettono di affiancarlo alla *Marina* della stessa collezione universitaria (cfr. scheda 44) con cui condivide le tonalità violacee e i tocchi verdi diffusi sulle montagne e da qui profusi nel cielo. Pur essendosi a più riprese dedicato alla pittura di figura, all'arte sacra, alla decorazione navale e di edifici pubblici (in cui ha sperimentato pure l'antica tecnica dell'encausto), Mario Lannes trova essenzialmente nel paesaggio il suo genere più congeniale tornando anche in più occasioni sui medesimi scorci. È nel paesaggio infatti che l'artista può dare libero sfogo alla passione per la luce e il colore

tipica del suo modo prevalentemente postimpressionista di concepire la pittura. Nonostante la tangenza con le istanze del Novecento manifestata soprattutto nelle due versioni dell'*Autoritratto* rispettivamente conservate al Civico Museo Revoltella di Trieste e ai Musei Provinciali di Gorizia, Lannes si mantiene fedele a una maniera cromaticamente ricca, luminosamente fastosa e dalla pennellata corposa, capace di costruire volumi o alluderli senza bisogno di ricorrere al disegno. L'adattabilità del suo stile al soggetto trattato fu forse tra le cause dell'oblio in cui cadde l'autore, isolato dal mondo artistico del secondo dopoguerra certo anche a seguito della sua assiduità alle mostre sindacali e dei riconoscimenti che gli vennero tributati nel periodo fascista come la medaglia d'argento del Ministero dell'Educazione Nazionale (1934) e il Premio del Capo del Governo assegnatogli nel 1938. Avvilto da tale situazione, l'artista decise di abbandonare l'arte nonostante i successi incontrati in simposi come le mostre di arte sacra di Milano (1951), di San Paolo del Brasile (1957) e Bologna dove, nel 1960, ottenne il secondo premio.

esposizioni

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

bibliografia

Mostra natalizia, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, Trieste dicembre 1954, cat. 20, p. 12; *Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969, cat. 32, s. n.; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 134-135

Eliana Mogorovich

87



Mario Lannes (Trieste 1900-1983)

Marina

olio su tela, cm 41x51
firmato in basso a sinistra "Lannes"
Inv. Energetica 213
Edificio Centrale

Il dipinto raffigura uno scorcio portuale in cui le rigogliose cromie e la vigorosa, costruttiva pennellata adottate dall'artista vengono tenute a freno da una sapiente scansione prospettica. Fulcro della composizione è l'esile banchina che, allungandosi nel bacino d'acqua al centro dell'opera, lo divide nettamente in due parti fungendo da fondamentale anello di congiunzione fra il primo piano e l'orizzonte. Alla sezione mediana della tela si giunge infatti seguendo la verticale degli alberi che si ergono dalla coppia di natanti dell'angolo sinistro i quali, con il loro potente oggetto, consentono all'osservatore un'immediata partecipazione alla scena. Dal canto loro, le barche che fiancheggiano il molo centrale conducono con rapidità lo sguardo verso la linea dell'orizzonte, rigidamente serrato da una sequenza di edifici su cui svetta il faro a strisce bianche e blu. La trama che scandisce il dipinto se da un lato contribuisce all'ordine della sua struttura suggerendo la scalatura dei piani prospettici, d'altro canto non riesce a sovrastare quello che è l'interesse principale dell'autore: restituire la vivacità della vita portuale e la serenità che può offrire uno scorcio marino attraverso l'evocazione del suo movimento. La staticità di ciò che viene rappresentato rivela infatti la sua illusorietà nel movimento della materia pittorica, estremamente pastosa nelle porzioni di mare e cielo che si fronteggiano e acquisiscono un dinamismo più vibrante nei tocchi di colore da cui sono percorsi. La veemenza della pennellata che connota gli elementi naturali finisce per decostruire le forme degli oggetti paratatticamente disposti sulla tela giungendo a una sorta di allusione cromatica nelle costruzioni sullo sfondo, mentre una più compiuta (ma pur sempre parziale) definizione contraddistingue le imbarcazioni del primo piano, concepite quasi come una sintesi complessiva della tavolozza adottata. La pennellata corposa, l'assenza di disegno e la diffusa luminosità dell'opera sono palesi indizi del postimpressionismo perseguito da Lannes in particolare nelle vedute e nei paesaggi che costituiscono la parte più cospicua della sua produzione. Il dipinto in esame manifesta tuttavia un cromatismo più acceso e una rapidità di tocco inedite: le sgarbanti tonalità cromatiche qui proposte si ravvisano anche nel *Porto di Trieste* (collezione privata, riprodotto in *Marine, Carso e dipinti di montagna nella pittura triestina*, Trieste, Assicurazioni Generali, 1997, p. 97) opera peraltro estremamente diversa perché improntata a un senso di ordine compositivo e di pulizia formale che richiamano l'interesse di Lannes nei confronti della poetica novecentista. «Il colorismo folto e succoso di Renoir» (S. Molesì, *Catalogo della Galleria d'arte moderna del Civico museo Revoltella*, a cura di F. Firmiani, S. Molesì, Trieste, Ente Provinciale per il Turismo, 1970, pp. 88-89) è invece il perno attorno a cui ruota la presente *Marina* che si pone dunque come il *trait d'union* fra i dipinti degli anni Quaranta e la successiva produzione dell'autore triestino, sempre più orientato verso una pittura sensibile ai dati materici e coloristici che lo conducono alla contemporanea evanescenza delle forme.

bibliografia

E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 135-136

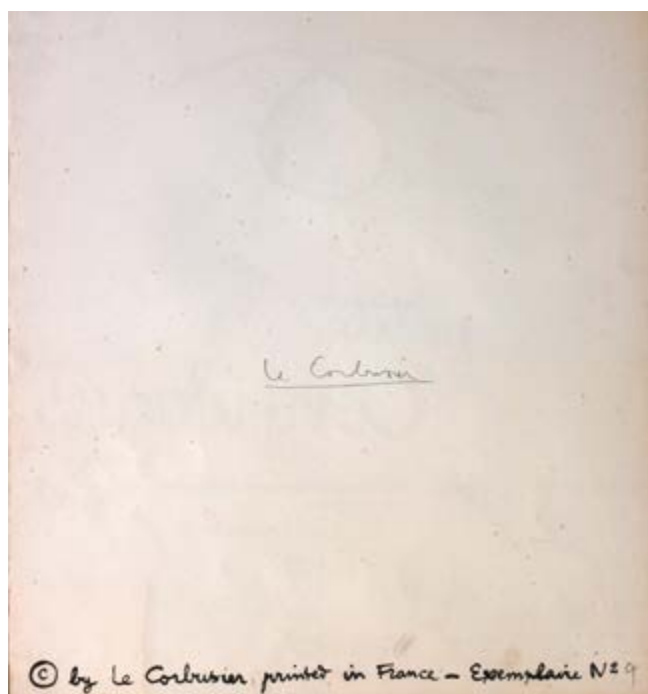
Eliana Mogorovich

table

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

Ces six compositions ont été gravés par
Le Corbusier
à Cap Martin l'été 1957 et imprimés
par Mourlot à Paris en 1960

tirage limité à 125 exemplaires numérotés.



Le Corbusier (Charles-Edouard Janneret)

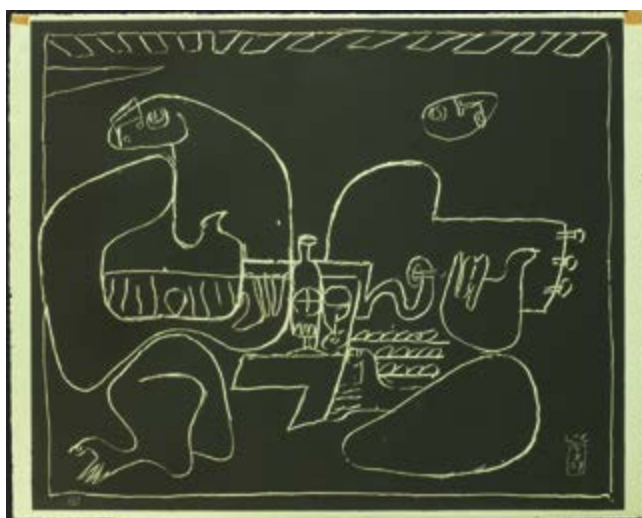
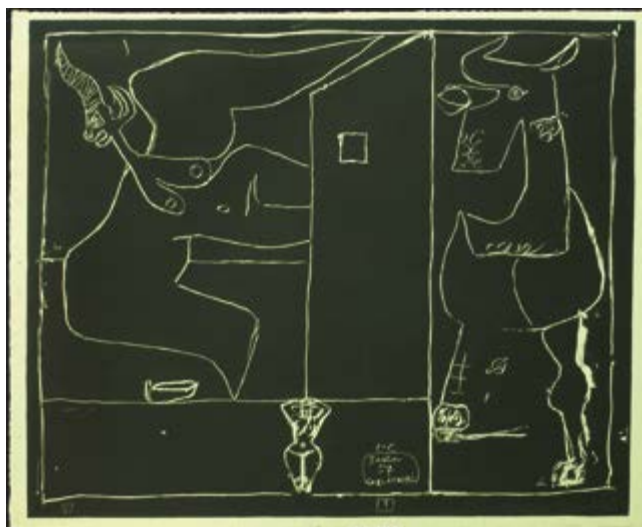
(La Chaux-de-Fonds 1887 – Cap Martin 1965)

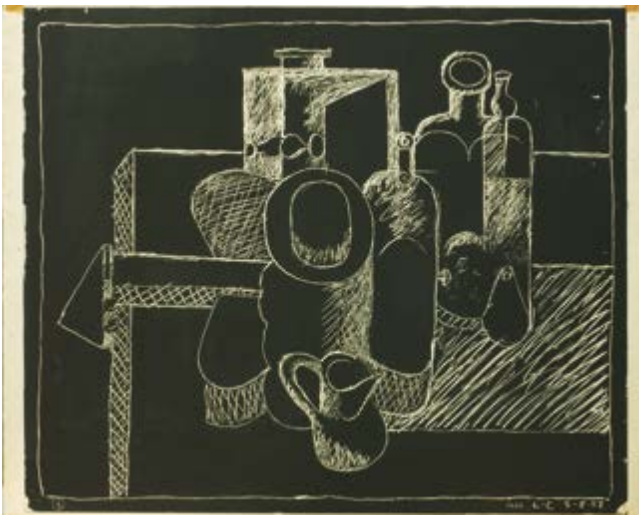
Petite «Confidence»; 1. **La licorne passa...** (3 août 1957); 2. **deux musiciennes** (4 août 1957); 3. **couchée...** (4 août 1957); 4. **1920: premiers tableaux / objets architecture urbanisme** (5 août 1957); 5. **...apparue devant la porte** (6 août 1957); 6. **cosmogonie** (18 août 1957); 7. **"Suzanne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

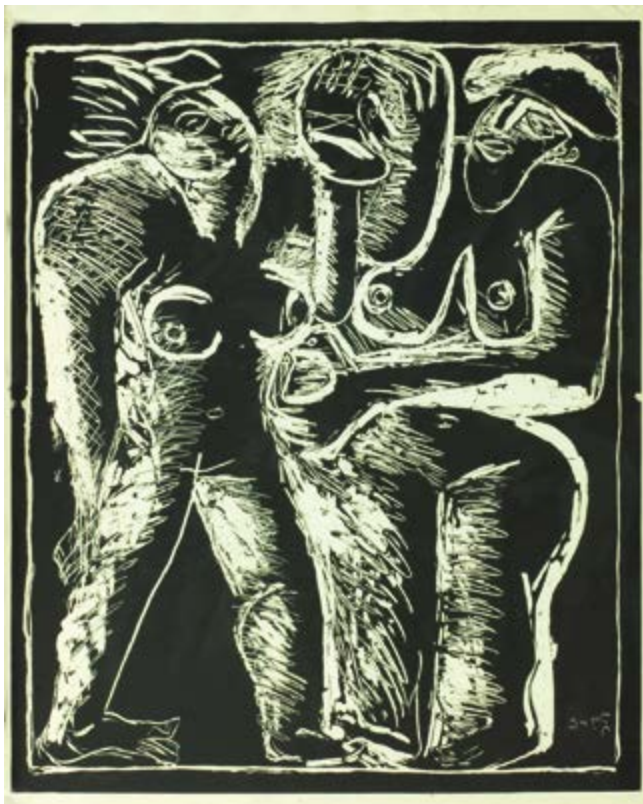
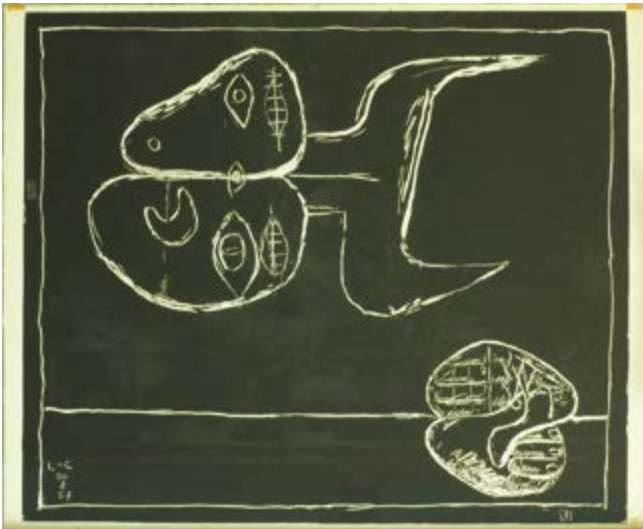
cartella di litografia, mm 565x455

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

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura







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

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

forme, presentato al grande pubblico da Picasso nel documentario del 1956 *Le mystère Picasso*, (Henri George Cluzot, 1956) e che Malraux esaltò nel *Cranio di ossidiana*. Non si tratta quindi di un grafismo lucido e pianificato ma di uno sviluppo casuale e quasi inconsapevole, tanto che le linee sembrano sgorgare automaticamente sul foglio. Se il *Purismo* aveva respinto questi azzardi, in questa fase Le Corbusier impone una svolta, guidando il disegno non attraverso formule o schemi fissi ma favorendo l'istinto grafico. Da questo punto di vista, nell'ambito pittorico, egli svolge parallelamente il cambiamento che avvenne nella sua attività progettuale che si realizza in maniera evidente nel confronto fra la *Villa Savoye* (1929) e la cappella di Ronchamp (1950): dal *Modulor*, sistema metrico astratto, a una crescita organica delle forme. Nelle incisioni, comunque, non tutto è così immediato e casuale come potrebbe sembrare; le immagini della raccolta in parte rielaborano forme e figure già presenti nella produzione pittorica dell'artista: nel caso dell'incisione intitolata...*autrement que sur terre* – possiamo addirittura rintracciarne l'archetipo: la prima tavola della serie *des Taureaux* del 1952, e il dipinto *Taureau VIII* (olio su tavola, firmato e datato 25 aprile 1954, cfr. N. Jornod – J. P. Jornod, *Le Corbusier, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, Paris, Skira, 2007, p. 909) la cui parte superiore viene ripresa per la tavola 9 della serie *Petite «Confidence»*. La raccolta testimonia perfettamente l'ultima fase produttiva di Le Corbusier, non più rigidamente temperata dalle soluzioni cartesiane ideate dal *Purismo* ma nate per gioco, con l'unica regola rintracciabile nel piacere quasi compulsivo di creare: «L'œuvre d'art est un jeu. On crée soi-même la règle de son propre jeu. Encore faut-il que cette règle apparaisse à ceux qui eux aussi cherchent à jouer. Le dessin, lui, est le témoin. Témoin impartial et moteur des œuvres du créateur. Témoin aussi d'une terrible bataille: celle de la peinture...» (Le Corbusier, 1965, cit. in *Le Corbusier – le dessin...*, p. 75).

bibliografia

H. Weber, *Œuvre Litographique Le Corbusier*, Centre Le Corbusier, Zurich, 1967; Heidi Weber *50 Jahre Botschafterin für Le Corbusier, 1958-2008*, Zurich, Heidi Weber Museum, Center Le Corbusier, 2009, pp. 140-141; N. Jornod – J. P. Jornod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome I, Paris, Skira, 2007, pp. 18-19; M. Lorber, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 136-139

Maurizio Lorber



Noël le Mire (Rouen 1724-Parigi 1801)

incisore

Renier Brakenburg (Haarlem 1650-1702)

inventore

La curiosità o la Lanterna magica

acquaforte, mm 309 x 387 (foglio)

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

"Noël le Mire sculpsit"

inv. Ist. Dir. Pub. 278

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

Nel cortile di una casa della campagna fiamminga, un imbonitore mostra a un gruppo di paesani le meraviglie dell'*optique*, la scatola ottica dotata di lente biconvessa e di uno specchio che nei paesi tedeschi prende il nome di guckkasten per indicare, come si evince dalla radice stessa del verbo "gucken" (sbirciare), l'atteggiamento curioso dello spettatore che si avvicina alla scatola e, scrutando nel piccolo foro, scopre con stupore immagini reali o fantastiche, nuovi mondi e raffigurazioni magiche e suggestive di luoghi lontani e immaginari (Pesenti Compagnoni, in *Vedute del "mondo novo". Vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*, a cura di D. Pesenti Compagnoni, Torino-Londra, Umberto Allemandi & C., 2000, pp. 17-22). Si tratta dell'invenzione descritta con il medesimo entusiasmo anche un secolo più tardi da Carlo Goldoni nel *Mondo Novo* (1760 circa) come "...industriosa machinetta,/ Che mostra all'occhio meraviglie tante,/ Ed in virtù degli ottici Cristalli,/ Anche le mosche fa parer Cavalli./ Di tai lavori ne veggiam sovente/ Moltiplicar dagli inventori in Piazza,/ E in specie il Carnoval corre la gente/ Ad essi intorno, e per vederli impazza".

La vista di questa innovativa scatola dei sogni, strumento destinato all'intrattenimento popolare, suscita emozioni e sentimenti molteplici come meraviglia e curiosità e talvolta anche ingiustificato timore, come si nota nel ritrarsi spaventato della bimba, che provoca l'ilarità degli astanti tra cui si riconoscono altri fanciulli, un anziano appoggiato al bastone e delle contadine. In lontananza compaiono alcuni *topoi* delle scene di genere fiamminghe come il paesano salace che accarezza una giovane donna e un vecchio ubriaco

che cerca di entrare dalla porta che si apre nel muro di cinta per avvicinarsi a godersi lo spettacolo.

La stampa è stata rifilata nel lato inferiore perdendo, in questo modo, l'iscrizione con il titolo e la dedica. Nell'originale (mm 303x387) si poteva infatti leggere, in basso a sinistra: *Renier Brakenburg Pinxit 1660* – a destra: *Noel le Mire Sculpisit* – al centro del margine inferiore compariva inoltre lo stemma del conte Claude-Alexandre de Vence che divideva in due parti la seguente iscrizione: *LA CURIOSITÉ./ Dédiee à Monsieus le Comte de Vence, Maréchal de Camp des Armées du Ry, Colonel Lieutenant du Régiment Royal Infanterie Italienne Course/Par son très-humble et très-obeissant serviteur, N. Le Mire/ Gravé d'après le Tableau Original du Cabinet de M^r le C^o de Vence./ Se vend à Paris, rue St Jacques, au Soleil d'Or, vis-à-vis le Plessis chez l'Auteur* (Hédou [1875], ed. 1968, pp. 43-44). Da questa iscrizione si apprende che l'incisore aveva tratto l'immagine da un dipinto realizzato nel 1660 da Renier Brakenburg (Harleem 1650-1702), artista fiammingo formatosi alla scuola del paesaggista Mommers e seguace degli insegnamenti di Adriaen Van Ostade la cui produzione si caratterizza per la creazione di opere di piccolo formato raffiguranti scene di genere modulate mediante un colorismo vigoroso e naturale (cfr. F. G. Meijer, *Brakenburg (Brackenburgh) Richard*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 13, München-Leipzig, K. G. Saur, 1996, p. 566). L'incisore è il francese Noël Le Mire (Rouen 1724 – Parigi 1801), che, dopo aver frequentato la scuola di disegno nella città natale, entra all'accademia sotto la guida di Jean Baptiste Descamps: arriva a Parigi attorno al 1745 ed entra nel celebre studio di Jacques Philippe Lebas, diventando uno dei suoi migliori allievi (G. Gori Gandellini, *Notizie storiche degl'intagliatori*, II, Siena, presso Vincenzo Pazzini Carli e Figli, 1771; Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin lithographie et composition musicale. Orné de vignettes gravées par M. Deschamps*, Paris, Vergne, 1831, p. 435; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 8, Paris, Gründ, 1999, p. 494). Gori Gandellini (1771, II, p. 296) ricorda che il giovane francese "intagliò molti pezzi da varj professori" come testimoniano le stampe di traduzione da dipinti dei maggiori esponenti del classicismo bolognese del Seicento come i Carracci e Guido Reni e dei fiamminghi come David Teniers e Nicolas Berchem, oltre ad un'interessante attività per il mondo dell'editoria, incidendo vignette per le edizioni delle *Metamorfosi* di Ovidio, dei testi di Boccaccio, e le favole di La Fontaine.

Ha già raggiunto una fama considerevole quando realizza questa incisione, probabilmente in occasione della vendita pubblica che determina la dispersione della collezione del conte de Vence nel 1761. Lo testimonia lo stesso Descamps nel terzo tomo de *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, dedicata al conte de Vence e stampata a Parigi tra 1753 e 1760 in cui si ricorda come si potesse vedere a Parigi, nella collezione del conte "un tableau représentant un savoyard qui montre la Curiosité..." (III, p. 255), notizia desunta dal catalogo che lo stesso collezionista aveva fatto redigere in vita nel 1759 e che, alla sua morte avvenuta l'anno successivo, Pierre Remy aveva aggiornato in occasione della vendita della collezione

avvenuta nel febbraio del 1761 (P. Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes du cabinet du Comte de Vence*, Paris, chez Prault, 1760; P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 232-233). Qui infatti Le Mire dà prova di una raggiunta maturazione stilistica, come si evince dall'armonia della composizione e soprattutto dalla grande raffinatezza esecutiva, caratteristica della sua produzione degli anni '70, il momento di massimo splendore della sua carriera artistica.

bibliografia

J. B. Descamps, *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, Paris, Jumbert, 1760, III, p. 255; Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, Bouillon, 1874, p. 530, cat. 29; J. Hédou, *Noël Le Mire et son oeuvre gravé. Suivi du catalogue de l'oeuvre gravé de Louis Le Mire*, [Paris 1875], ed. Amsterdam, Hissink, 1968, pp. 43-44, cat. 12; Lemire Noël, *ad vocem*, in *Allegemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1929, vol. XXIII, p. 27; R. Balzer, *Peepshows: a visual history*, New York, Abrams, 1998, p. 23, cat. 19; C. Crosera, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 140-141

Claudia Crosera

90



Carlo Levi (Torino 1902 – Roma 1975)

Ritratto di Umberto Saba

olio su tela, cm 71 x 90

firmato in basso a destra "C Levi"

inv. Economato 617

Edificio Centrale, Rettorato



47.1.

Carlo Levi, **Ritratto di Umberto Saba**

1950ca, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

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

Nel ritratto conservato presso il rettorato triestino, «uno dei più notevoli esempi di introspezione psicologica che Levi ci abbia dato» (Gioseffi, "Il Giornale di

Trieste", 22 dicembre 1953; la lettura psicologica è stata la più battuta, anche fuori della rassegna stampa dell'esposizione: lo attesta il fatto che, per ragioni perlopiù connesse col mito letterario della città di Edoardo Weiss messo a fuoco, per esempio, da Giorgio Voghera nel celebre volume *Gli anni della psicoanalisi*, la tela sia stata esposta nel contesto della mostra del 2004 *Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*), la figura di Saba emerge su un paesaggio brullo, secco, spogliato di presenze umane, sotto un cielo livido. Fatta eccezione per le spoglie arcate di un viadotto, o un acquedotto riconoscibile al di sopra della spalla destra della figura del poeta, e di una costruzione visibile alla sinistra della sua testa, sono azzerati anche gli elementi architettonici. Un paesaggio che, come suggerisce anche Lucia Tranquilli sulle colonne del "Popolo nuovo" di Torino (6 dicembre 1953), si è indotti a credere carsico; un paesaggio, tuttavia, disumanato, seccato, i cui pochi edifici sono puliti da un filtro antistorico, tutto mentale; una triestinità portata fuori dal tempo, con una operazione che, per esempio, il poeta Virgilio Giotti, anch'egli, come Saba, tra i giuliani a Firenze (o, meglio e significativamente, a San Felice a Ema, lontano dai circuiti cittadini e dagli ambienti vociani), aveva imposto al proprio dialetto, al proprio linguaggio poetico. Lievemente china, dolente, la figura del poeta pare evitare di sostenere lo sguardo dello spettatore; sembra, piuttosto, suggerire risponderne con un paesaggio diretta filiazione di uno stato d'animo di profonda prostrazione. Le stesse pieghe del camiciotto, nervose, segnate con vigore, espressionisticamente, così come quelle che solcano il collo gonfio paiono, assieme alla presa incerta, fiaccata, impressa sul bastone dalla mano sinistra di Saba, concretarne i pensieri angosciosi, tortuosi, gli affanni esistenziali. Non estranea alla concezione del dipinto deve essere stata la preoccupazione con la quale Levi, in quei mesi, si teneva a giorno circa le condizioni di salute del poeta, affetto da una depressione venuta aggravandosi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta.

esposizioni

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

bibliografia

D. Soli, *Cronache d'arte. La manifestazione nazionale organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", novembre-dicembre 1953, p. 484; D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il Punto nelle Lettere e nelle Arti", dicembre 1953, p. 54; L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Il

Giornale di Trieste”, 22 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in “Umana”, II, 1953, 12, pp. 10, 25; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale libraria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; S. Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari 2002, p. 358; *Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2004, p. 15; *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2009, p. 257; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 96; S. Gregorat, *Leonor Fini e Carlo Levi*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 256-257; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 166; M. Pinzani, *Carlo Levi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 42-43; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in *“Ricorda e Splendi”. Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 141-142

Lorenzo Nuovo



Adolfo Levier (Trieste 1873 - 1953)

Ritratto di Dario De Tuoni

Olio su cartone cm 69x61

Firmato e datato in basso a sinistra “Levier 46”

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il *Ritratto di Dario de Tuoni*, personaggio chiave della cultura triestina della prima metà del Novecento, è stato donato all'Università degli Studi di Trieste dal professor Elvio Guagnini che a sua volta lo aveva ricevuto da Frida de Tuoni nel 1992 (E. Guagnini, “Introduzione”, in *La biblioteca «Dario de Tuoni»*, a cura di A. Crozzoli, serie «I Quaderni dell'Archivio», 8, Trieste, Archivio degli scrittori e delle cultura regionale, 2001, p. 2), dopo che in occasione del centenario della nascita dell'effigiato Innsbruck 1892 – Trieste 1966, erano state allestite in suo onore una tavola rotonda e una mostra documentaria.

I profondi e spesso amichevoli contatti che De Tuoni ebbe con molti esponenti del panorama artistico giuliano, sono alla base dei numerosi ritratti che di lui furono eseguiti. I più noti sono probabilmente l'intensissima tela firmata da Vittorio Bolaffio prima o durante il 1923, e il busto in gesso modellato nel 1924 da Ruggero Rovani. Un de Tuoni ben più maturo emerge invece dal vivace ritratto a mezzobusto eseguito nel 1946 da Adolfo Levier, che in precedenza aveva esposto un *Ritratto del Prof. de Tuoni*, di cui non si conosce l'ubicazione, alla sua mostra personale allestita alla Galleria d'Arte Trieste nel del 1940 (R. Marini, *Mostra personale di A. Levier*, catalogo, Trieste, Galleria d'Arte Trieste, Arti Grafiche L. Smolars & Nipote, Trieste, 1940, p. 5; G. Sgubbi, *Adolfo Levier*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2001, p. 258)

Opera della piena maturità del pittore, il ritratto dell'intellettuale triestino mostra tutta l'efficacia del suo tratto, diventato ormai quasi stenografico, nel definire gli elementi accessori, a cominciare dallo sfondo appena accennato, per concentrarsi invece sull'enucleazione dei tratti somatici e sugli occhi penetranti, che donano

all'effigiato un'espressione assorta e concentrata. Per l'occasione Levier recupera gran parte della componente kokoschkiana del suo linguaggio quando «il livello di autonomia linguistica raggiunto dal triestino dalla metà degli anni Venti lo pone in assonanza d'impostazione generale con la produzione kokoschkiana: sono alcuni elementi di analisi visiva comuni a creare un legame ideale» (Sgubbi, p. 29). Una componente che in quegli anni quaranta stava lentamente abbandonando in favore di una dimensione di «pittura "scura" per il rafforzamento dei contorni neri e per il forte contrasto luministico» (Sgubbi, p. 32).

bibliografia

G. Sgubbi, *Adolfo Levier*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2001, pp. 96, 242, n. 153; C. Galinetto, *Viaggiando coi vagabondi*, "Il Piccolo", 24 novembre 1992, p. 3; L. Paris, *Alcuni ritratti di Dario de Tuoni (1892-1966)*, "Metodi e ricerche", n.s. XXXIII, 1-2, gennaio-dicembre 2014, pp. 94-95

Massimo De Grassi

92



Mino Maccari (Siena 1898 – Roma 1989)

Il tafferuglio

china acquerellata su carta, mm 330x340

firmato in basso a destra "Maccari"

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

inv. 603

Edificio Centrale, Rettorato

Nell'introduzione alla *Guida rapida alla pinacoteca* dell'Università di Trieste, Nicoletta Zanni afferma come probabile sia che il soggetto dei *Tafferugli* (in realtà il titolo riportato sul talloncino è *Il tafferuglio*) di Maccari rimandi alla violenta soppressione – ordinata alla polizia civile dal Governo alleato – di alcune manifestazioni patriottiche che, circa un mese prima, a Trieste, aveva portato alla morte di sei giovani. Se stimolante è credere che, per l'esposizione del 1953, Maccari

avesse scelto proprio un'opera raffigurante uno scontro di piazza, siamo certi che, ad essere presentato, non sia l'episodio accaduto a Trieste. Da un lato, il fatto che l'opera sia passata per la mostra dell'arte italiana organizzata a Stoccolma dalla Biennale veneziana nella primavera del 1953 fornisce una solida prova di una datazione sicuramente anteriore agli episodi di violenza verificatisi a Trieste. Dall'altro, l'opera presentata alla mostra triestina e, prima, a Stoccolma è riprodotta nel numero del 6 febbraio del 1952 de "Il Mondo" di Mario Pannunzio (Maccari, assieme ad Amerigo Bartoli, è stato autore delle vignette che hanno accompagnato la rivista a partire dall'anno della fondazione) e accompagnata dalla didascalia: «Studenti fascisti dell'Università di Roma hanno aggredito l'on. Calosso durante le sue lezioni» (Calosso, socialista, era stato anche membro della Costituente). Inoltre, sulla scorta di un gusto che, dagli anni de "Il Selvaggio", Maccari aveva traguardato alla prima età repubblicana, accanto alla didascalia compare il motto «Bastonatelo! Saremo bocciati, ma riavremo l'Impero». Vero è che la questione di Trieste era bene impressa non solo nella mente degli autori delle pagine politiche de "Il Mondo", ma anche in quella di Maccari che, il 26 ottobre del 1954, sulla medesima rivista avrebbe pubblicato un disegno raffigurante un'altra rissa, stavolta verificatasi alla Camera proprio nell'ambito di una discussione sul destino della città giuliana.

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

Scarsi, dopo le sale concesse alla Biennale del 1938 ed alla Quadriennale del 1939, i riconoscimenti concessi a Maccari dalla critica e dal sistema delle arti in Italia. È Carlo Ludovico Ragghianti, col suo *Il Selvaggio di Mino Maccari* (Venezia, Neri Pozza, 1955), a riportare all'attenzione dell'Italia repubblicana il particolare profilo dell'artista e, più in generale, il significato della cultura di fronda e delle battaglie di Strapaese, favorendo il superamento del *cliché* arte del Ventennio-arte fascista. Si torni, infine, sulla Biennale del 1952, attorno alla

quale resta viva una suggestione. In una curiosa analogia tematica – e in altrettanto evidente difformità stilistica e storica – i *Tafferugli* di Maccari erano presenti all'esposizione veneziana assieme ad un altro celebre scontro di piazza, questo però tutto milanese e collocabile nei pressi della Galleria Vittorio Emanuele: *La rissa in Galleria* di Umberto Boccioni, opera sistemata nella sezione del Divisionismo in Italia, sezione presentata nel catalogo della mostra (p. 390 e sgg.) da Marco Valsecchi.

esposizioni

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

bibliografia

Nutida italienks konst. utställningen organiserad av pa uppdrag av La biennale di Venezia de italienska utrokes-och undervisnings-ministerna och i samarbete med utställningens svenska kommitte, catalogo della mostra di Stockholm, Liljevalchs konsthall 6 marzo – 12 aprile 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; "Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 2; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 121; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 191; M. Pinzani, *Mino Maccari*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 143

Lorenzo Nuovo



Pietro Magni (Milano 1816-1877)

Busto di Pasquale Revoltella

marmo di Carrara, cm 87x61x30

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

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

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

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

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 83; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 144-145

Massimo De Grassi

94



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

Obiò

xilografia su carta, 55 x 65 cm.

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

Inv. B604

Edificio Centrale, Rettorato

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

esposizioni

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

bibliografia

"Umana", II, 12, dicembre 1953, p. 2; P. Benedetti, scheda, in *Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003; F. Marri. *Tranquillo Marangoni. Riflessioni attorno ad un maestro della xilografia*, "Il Territorio. Semestrale di storia, memoria, cultura, fotografia, ambiente", 19 (gennaio 2003), pp. 55-59; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 121; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 191; M. Pinzani, *Tranquillo Marangoni*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 145

Matteo Gardonio



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Anello degli Argonauti

gesso, ø 1160

Firmato e datato "M. Mascherini 1950"

Edificio A, Aula Magna

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

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

esemplare della gigantesca opera, destinato appunto a quella sede universitaria che si ergeva ora a difesa di un patrimonio culturale minacciato dopo essere stata concepita nell'anteguerra come sprezzante bandiera di un malinteso senso di italianità (M. De Sabbata, *Università, in Trieste 1918-1954 guida all'architettura*, a cura di P. Nicoloso, F. Rovello, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 227-234).

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

bibliografia

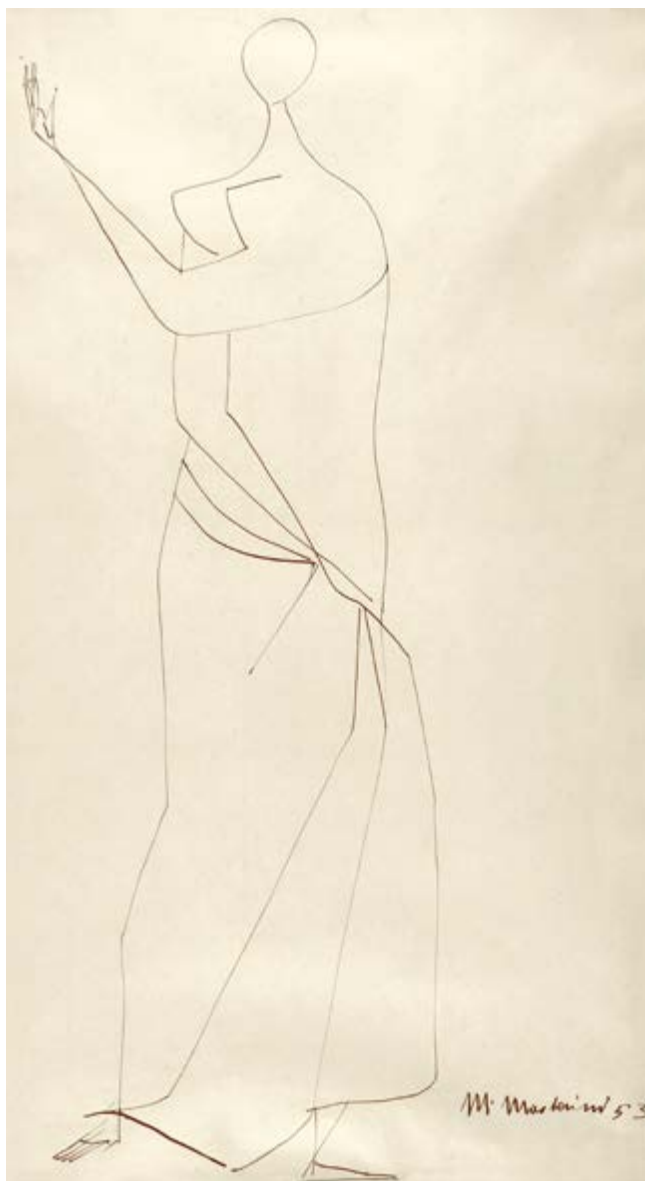
R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, "Tecnica italiana", n.s., V, 1950, pp. 443-444; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; M. Mascherini, *Risponde Marcello Mascherini. L'artista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

M. De Grassi, *scheda*, in M. De Grassi, "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 51; M. De Grassi,

“L’antico in viaggio: la ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici”, in *VIVENDO VINCERE SAECVLA Ricezione e tradizione dell’antico, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 29-31 gennaio 2020)*, a cura di M. Fernandelli, E. Panizon, T. Travaglia, EUT, 2022, pp. 321-325; M. De Grassi, “Pier Paolo Pasolini e l’Adriatico: Un viaggio tra mito e realtà”, in *Pier Paolo Pasolini e l’Adriatico*, a cura di M. De Grassi, Mariano del Friuli, Nuove Edizioni della Laguna, 2023, pp. 67-70

Massimo De Grassi

96



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)
Figura femminile
 china su carta bianca, mm. 650x360
 firmato e datato in basso a destra “M. Mascherini 53”
 Edificio centrale, Rettorato



52.1.
 Marcello Mascherini, **Saffo**
 1952, collezione privata

Il disegno è giunto nelle collezioni dell’ateneo in occasione dell’*Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea*, allestita nell’Aula Magna dell’ateneo nel 1953. In quel frangente la commissione organizzatrice, viste le difficoltà organizzative che l’esposizione di opere plastiche poteva portare, aveva stabilito di richiedere agli scultori prove di grafica. Mascherini, come pochi altri colleghi, aderirà entusiasticamente alla proposta del Rettore presentando questa semplice tavola realizzata a tratto e senza chiaroscuro, che dal punto di vista compositivo si presenta perfettamente allineata ai ritmi e alle cadenze compositive delle sue migliori opere scultoree di quegli anni: anche se ripresa in controparte, la fanciulla tratteggiata nel disegno è infatti pressoché identica alla *Saffo* realizzata in bronzo l’anno precedente; una scultura, quest’ultima (cfr. A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell’opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 247, n. 366), cui l’artista aveva dato grande importanza, visto che la presenterà alla personale parigina del 1953, alla Biennale di Anversa dello stesso anno e a quella di Venezia dell’anno successivo, oltre che in altre occasioni.

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Soli, *La minifestazione nazionale d'arte organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", dicembre 1953, p. 481; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'università. I maestri dell'arte astratta*, "Il Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 123-124; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 193-194; M. Pinzani, *Marcello Mascherini*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 78-79; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 147

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Minerva

travertino, h 450

1956

Edificio Centrale, scalone d'accesso



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



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

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

in sede di progettazione [...] Egli non pensa che si possa chiedere al Senato Accademico, in ragione della sua stessa composizione, un giudizio che non è in grado di esprimere e che coinvolga tutta l'arte moderna: due cose però sono certa o tranquillizzanti e cioè: 1°) che lo scultore gode di eccellente fama, che ha risonanza internazionale; 2°) che non fu trascurato il parere dell'unico organo nazionale che ha competenza, almeno statale, a esprimere pareri in simile materia», chiudendo con un'osservazione alquanto piccata «queste considerazioni non possono essere superate dall'avversione, per ragioni di gusto, all'arte modernam dato che ogni epoca ha avuto la sua arte e non possiamo negare a quella della nostra epoca di appartenerele». Nelle stessa occasione Ambrosino proporrà per trovare una nuova sistemazione alla statua una commissione formata da lui stesso, da Luigi Coletti, Roberto Salvini, Decio Gioseffi, il Sovrintendente Civiletti, i progettisti dell'edificio Umberto Nordio e Raffaello Fagnoni e lo stesso Mascherini. Ripercorrendo le vicende dell'acquisto della statua attraverso il carteggio conservato presso l'Archivio generale dell'ateneo, il primo preventivo risale al 15 aprile del 1955, quando Mascherini chiede 4.500.000 di lire per una «figura di «*Minerva*» alta 4.10 metri fornita a piè d'opera nel cortile dell'Università [...] in travertino scuro lucidato», con un prezzo inferiore di 700.000 senza lucidatura. Il prezzo verrà considerevolmente ridotto poco dopo, in una lettera ad Ambrosino del 20 giugno il prezzo scende alla «sola copertura delle spese effettive» di due milioni e mezzo, anche in ragione della disponibilità del rettore per l'esposizione dell'opera alla Quadriennale di Roma. Il 19 luglio lo scultore comunica che la *Minerva* è in lavorazione. Nel febbraio dell'anno successivo arriva il via libera all'acquisto da parte della Direzione Generale dell'Istruzione Superiore, visto che il prezzo pattuito «può considerarsi congruo, trattandosi di una scultura di male e di impegno di un noto ed apprezzato artista». I ringraziamenti di Mascherini non si faranno attendere e il 9 marzo lo scultore ringrazierà Ambrosino «per il Suo caloroso e personale interessamento. Considero per me un onore aver potuto realizzare nella mia città e collocata in posto così degno, opera che ritengo mi rappresenti bene e perciò le sarò sempre riconoscente». Ai primi di novembre la scultura era in opera, ma per la sua definitiva sistemazione occorrerà attendere ancora il parere della commissione preposta *ad hoc*, che delibererà sull'attuale sito nei primi giorni d'aprile, non senza controversie e dibattiti, come dimostra la minuta del verbale. Nel novembre del 1957, la scultura era al suo posto, ma Mascherini ricuserà l'addebito delle spese relative al nuovo spostamento, chiedendo al rettore che «la Sua benevola comprensione dei problemi degli artisti possa risolvere questa situazione senza ulteriori decurtazioni che sarebbero per me veramente insostenibili». Il saldo definitivo delle spese della nuova collocazione avverrà soltanto nell'agosto dell'anno successivo, ma stavolta con piena soddisfazione dello scultore Opera di «geometria barbara e squisita», la *Minerva* «raccolge anche pazienti miniature d'insetti, di tenaglie, corazze e labirintici gusci, un microcosmo ossessivo d'algebre e di graffiti sulle arene dei mari caldi, ove vengono a bagnarsi, tra commerci e traffici, le donne e le Eve di Cranach. Sembra che la «*Minerva*» affermi tutto questo dal suo sagomato sarcofago di mummia levato in piedi, il piccolo scudo tondo come una moneta,

l'asta, la mezzaluna e le alette dell'elmo decise a convenzionarle un volto da «Metropolis» espressionista più che da araldica greca» (GATTO 1969, pp. 25-26). Immagine tanto caratterizzata e caratterizzante da diventare la cifra visiva più identificabile e 'ufficiale' dell'intero Ateneo. Com'è noto (Panzetta 1988, p. 253), della scultura esiste una replica in bronzo delle stesse dimensioni collocata sulla piazza della cattedrale di Anversa e un'altra redazione, sempre in bronzo e alta circa un metro e trenta oggi in collezione privata.

esposizioni

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

bibliografia

R. Carrieri, *Una Quadriennale chilometrica*, "Epoca", VI, 1955, 49, p. 48; *Con questa «Minerva» ...*, "La Nuova Gazzetta", 21 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "La Provincia", 28 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "Il Giornale di Vicenza", 29 dicembre 1955; *Con questa «Minerva» ...*, "La Gazzetta di Mantova", 30 dicembre 1955; Y. De Begnac, *Il «Problema» Mascherini*, "Il Messaggero Veneto", 30 dicembre 1955; A. Del Massa, *La Settima Quadriennale d'Arte inaugurata stamane*, "Il Secolo", 22 novembre 1955; R. Fregola, *Si è aperta a Roma la VII Quadriennale*, "La Voce Adriatica", 1 dicembre 1955; *Minerva in pietra*, "Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955; *Minerva in pietra*, "Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955; A. Pica, *Mascherini, Messina e Pepe. Tre scultori a Palazzo Reale*, "La Patria", 24 dicembre 1955; *Alla Quadriennale romana*, "Il Quotidiano Sardo", 23 dicembre 1955; *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 – 28 gennaio 1956, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1955; *Questa «Minerva» ...*, "Il Tirreno", 20 dicembre 1955; P. C. Santini, *Ancora sugli scultori presenti alla VII Quadriennale*, "Il Nuovo Corriere", 11 dicembre 1955; G. R. Ansaldi, *La Settima Quadriennale*, "Iniziativa", III, 1956, 1, p. 29; Y. De Begnac, *Alla VII Quadriennale di Roma. Il vero tradotto in arte da pure espressioni regionali*, "L'Isola", 4 gennaio 1956; G. Etna, *Navigazione attraverso la VII Quadriennale d'arte. La scultura non vuole capricci*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 9 febbraio 1956; L. Ferrara, *Arte Italiana Contemporanea alla VII Quadriennale*, "Nuova Antologia", XCI, 1956, 1861, p. 94; G[ioseffi], *Gli artisti triestini nelle sale dell'Usis*, "Il Piccolo" 16 ottobre 1956; M. Innocenti, *La scultura alla Quadriennale*, "Il Taccuino delle Arti", VII, 1956, 7, p. 3; U. Martegani, *Visita alla settima Quadriennale di Roma. Si chiama Martini e Fazzini la scultura italiana d'oggi*, "Il Giornale di Brescia", 15 gennaio 1956; C. Stella, *La VII Quadriennale d'Arte. Forse più luce, certo maggiore ricerca nelle opere di oltre mille espositori*, "Tempi Nostri", 22 gennaio 1956; G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986, p. 488; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 269; A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 253, n. 416; G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio – 10

ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, p. 158; R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005, p. 151; S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006, p. 65; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso [...] che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 136; M. Mascherini, *Lettere (1930-1982)*, a cura di M. De Sabbata, Torino, Allemandi, 2008, pp. 77, 80-81; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; G. Di Genova, *Note per una doverosa retrospettiva di Mascherini*, in *Marcello Mascherini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra, Malcesine, Castello Scaligero, 2 luglio-10 ottobre 2011, a cura di M. De Sabbata, Udine, Forum, 2011, pp. 14-15; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 148-150

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Dedalo e Icaro

bronzo h 250 ca

[1964]

monogrammato e firmato "M" "M. Mascherini"

Polo Didattico, piazzale Valmaura 9, ingresso

Il colossale gruppo di *Dedalo e Icaro* era stato pensato per essere collocato addossato a un pilastro all'estremo angolo destro del complesso edilizio di piazzale Valmaura 9, inaugurato nel 1964 come sede di un istituto di formazione professionale e oggi sede di un polo didattico dell'Università degli Studi di Trieste. Il grande bronzo pare sostanzialmente

estraneo alla problematica fase 'carsica' di inizio decennio, e proprio per questo più adatto a una destinazione di questo tipo, essenzialmente decorativa. Qui l'artista sembra recuperare la dimensione narrativa tipica delle opere migliori del decennio precedente, smussando appena la spigolosità neocubista delle opere dei primi anni cinquanta in favore di un modellato più ampio e disteso, ripercorrendo in parte, sviluppandoli sulle tre dimensioni, temi e snodi figurali sperimentati nel grande cantiere dell'*Anello degli Argonauti*.

bibliografia

A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 268, n. 618; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 139; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 152

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 - Padova 1983)

Paesaggio carsico

Pastelli colorati su carta avorio, mm 350x220

firmato e datato in basso a destra "M. Mascherini 70"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'opera, insieme a due litografie di Filippo de Pisis (schede 63-64), è giunta nelle collezioni dell'Ateneo triestino grazie a una donazione del 2023 della famiglia Colombis, che a sua volta l'aveva ricevuta da Franca Fenga Malabotta, vedova ed erede nel notaio triestino Manlio Malabotta (1907-1975), una delle personalità più importanti del Novecento giuliano e amico personale di Marcello Mascherini.

Il disegno appartiene a una fase di ripiegamento della produzione dello scultore, che nel 1967 aveva trasferito definitivamente lo studio e l'abitazione a Sistiana, vicino a quel Carso che aveva imparato ad amare e anche a riprodurre nelle sue opere, calcando letteralmente le asperità delle rocce scavate dalla pioggia e dal vento per trasferirle nel modellato delle sue sculture. Negli anni settanta Mascherini affronterà una nuova crisi esistenziale ed artistica, che lo porterà a rinnovare drasticamente il suo stile e ad abbandonare di fatto la figurazione umana, senza però rinunciare ai contenuti simbolico-allegorici che aveva caratterizzato le opere del decennio precedente. Nasceranno così, tra il 1972 e il 1974, i *Fiori*, una quarantina di bronzi di un carattere definito «mitico-vegetativo». Per i suoi tratti corsivi ma al tempo stesso profondamente descrittivi, insoliti nella produzione grafica di Mascherini, l'opera in esame, evidentemente un dono agli amici Franca e Manlio Malabotta, sembra in qualche modo anticipare quelle istanze intimamente drammatiche, ben lontane dall'olimpica serenità della *Figura femminile* delle collezioni dell'Ateneo, realizzata nel 1953.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Marcello Mascherini (Udine 1906 – Padova 1983)

Arcangelo Messaggero

Bronzo, h 240

1962, collocato nel 1974

monogrammato e firmato "M" "M. Mascherini"

Centro Internazionale di Fisica Teorica, facciata

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

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

esposizioni

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

bibliografia

XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962, pp. 58-59 p. 59; R. Salvini, *Marcello Mascherini*, in *XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia 1962, p. 59; *Arte fantastica*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 16 luglio – 23 agosto 1964, Trieste, Azienda autonoma di soggiorno turismo, 1964, n. 78; *Marcello Mascherini*, catalogo della mostra di Duino, Castello Della Torre e Tasso, giugno – settembre 1964, a cura di S. Crise, G. Montenero, Trieste, Tipografia Moderna, 1964, s. n.; G. Montenero], *Trent'anni di scultura nell'antologica di Mascherini*, "Il Piccolo", 8 luglio 1964; C. Sofianopulo, *Nell'omaggio di un anziano artista la più bella esaltazione per Mascherini*, "Il Piccolo della Sera", 31 luglio 1964; *Alla IV Biennale di Carrara. Assegnato il premio per un'opera sacra*, "La Domenica", 12 settembre 1965; *Allo scultore Mascherini il Premio della Biennale di Carrara*, "Il Giornale del Mattino", 10 agosto 1965; P. Pierotti, *Marcello Mascherini*, in *IV Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra di Carrara, Istituto Professionale Marittimo, 11 luglio – 12 settembre 1965, Carrara, Sanguinetti, 1965, s. n., n. 137; *Presente l'«Estate» di Mascherini a una mostra inaugurale nel Messico*, "Il Piccolo", 18 maggio 1966; *Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima, 3 settembre – 16 ottobre 1966, Trieste, Smolars, 1966; *Documentazione della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, Trieste, Smolars, 1967, pp. 49, 78; *58ª Biennale Nazionale d'Arte*

di Verona, catalogo della mostra di Verona, Palazzo della Gran Guardia, settembre – ottobre 1967, Verona, Società Belle Arti, 1967, p. 28; A. Gatto, *Mascherini*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969, p. 120; G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986, p. 489; A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998, p. 264, n. 571; E. Dolci, *Marcello Mascherini*, in *X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, sedi varie 29 luglio -29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2000, p. 198; G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiese rupestri 10 luglio – 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, p. 197; R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005, p. 149; S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006, p. 65; M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007, p. 137; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 150-151

Massimo De Grassi



Giovanni Mayer (Trieste 1863-1943)

Busto di Carlo Brunner

marmo di Carrara, cm 51,6x64x32,5
firmato sul fianco a destra: "G Mayer"
Edificio di via Manzoni 16, Atrio

Il busto è posto su di un alto piedistallo con il nome dell'effigiato e la data "MCMX" in un angolo dell'atrio dell'edificio di via Manzoni 16, che oggi ospita la sezione di Morfologia umana e biomolecolare del dipartimento di scienze della vita dell'ateneo, un tempo sede della Clinica della società degli amici dell'infanzia intitolata proprio a Carlo Brunner, uno dei fondatori dell'istituzione.

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

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 152-153

Massimo De Grassi



Pietro Melecchi (Castelfranco Emilia 1902 – Roma 1996)

Fiori

olio su faesite, cm 75x65
firmato in basso a sinistra "Melecchi"
inv. B613
Edificio Centrale, Rettorato

«Dopo gli steli ritorti quasi segnati dalla fiera del vento e gli spiritati girasoli di Van Gogh, dopo i mazzi nervosi di De Pisis, dopo i patetici garofani di Mafai e le sontuose peonie di Bonnard, questi fiori di Melecchi sembrano piuttosto dei prodigi minerali» (Lorenza Trucchi, *Il Momento*, 6 novembre 1953). Intensi nella loro semplicità, i *Fiori* di Pietro Melecchi sono giunti nelle collezioni dell'Ateneo triestino perché acquistati in seguito alla partecipazione dell'artista all'Esposizione nazionale di pittura contemporanea del 1953. Dal carteggio conservato presso l'Università si desume che l'artista viene, in un primo momento, segnalato al rettore dal pittore Beppe Guzzi, mentre in una lettera del 2 settembre 1953 è lo stesso Melecchi a proporsi rivolgendosi direttamente a Rodolfo Ambrosino per chiedere di partecipare all'esposizione triestina. La tematica dei fiori accompagna l'artista lungo tutto l'arco degli anni Cinquanta diventando un motivo ricorrente con innumerevoli variazioni su tema, come le nature morte morandiane. È proprio l'esempio di Giorgio Morandi, suo grande amico, gioca un ruolo-forza nella formazione di Melecchi avvenuta nell'ambiente bolognese. Entrambi si dedicano alla pittura con umiltà, dando anima e corpo ad un unico tema, sviscerandolo e meditando in profondità. L'opera dell'università è frutto di un assiduo scavo mentale ma nello stesso tempo, di un sapiente lavoro artigianale. È una pittura "materica" dove si alternano

stesure ricche e pastose accanto a leggere velature quasi trasparenti. La sobria tavolozza di Melecchi nel tempo si è arricchita di tonalità vivaci: rosa, giallini, verde acqua, colori raffinati e preziosi tenuti sempre su toni bassi e sorvegliati. Il quadro, suscitò il plauso di Decio Gioseffi che nel numero di "Umana" del dicembre 1953 che funge da catalogo dell'esposizione del 1953, scrisse: "Un quadro che, nella sua limpida chiarezza, ci dà un senso di appagamento e di gioia e più si guarda e più piace".

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

esposizioni

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

bibliografia

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

degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 70-71; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; A. Russo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 153-154

Amanda Russo



Leone Minassian (Istanbul 1905 – Venezia 1978)

Groviglio di cose

olio su tela, cm 70x88

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

Inv. 526

Edificio Centrale, Rettorato

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

esposizioni

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

bibliografia

10 biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre – 31

ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953, p. 36; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Romagnolo, *Leone Minassian*. Milano, Electa, 2000, pp. 93-94; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento, in La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 102; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 172; M. Pinzani, *Leone Minassian*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 70-71; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 154

Matteo Gardonio



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)

Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni

pietra d'Istria, cm 400x1355 ca.

Edificio Centrale, facciata



60.1.

Mario Moschi, **Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni**

1940ca., collezione privata



061.2.

Mario Moschi, **Opere di pace**

1940ca., Firenze, Archivio di Stato

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

Come è stato rilevato, il generale riferimento pergamenico evocato per l'intero complesso edilizio del nuovo ateneo Triestino vale anche per i due grandi rilievi, previsti sin dai primi schizzi: essi «non appaiono elementi estranei all'architettura ma parte integrante di essa, come dell'altare ricordato lo era il fregio raffigurante una gigantomachia» (cfr. Sirigatti 1997, p. 270). Nel caso specifico poi il riferimento era anche tematico, visto che si trattava anche qui di

rappresentare una lotta immane contro forze oscure, come si poteva dedurre dall'enfatica descrizione della scultura che si leggeva sulle colonne de "Il Piccolo" il giorno dopo l'inaugurazione, avvenuta nel marzo del 1943 dopo tre anni di lavori e forzatamente sottotono a causa delle ristrettezze belliche: «da una parte l'immane drago tricorporeo che si rizza saettando le lingue forcuti, dall'altra un mostruoso serpente che avvolge e minaccia di stritolare nelle sue spire la bellezza e il vigore della giovane vita italiana e nel centro il Duce debella gli orribili mostri», isolata e con l'aria un po' smarrita, tra i due gruppi si legge la figura dell'Italia con il canonico copricapo turrato, attonita di fronte agli accadimenti che la circondano. Il tutto era stato realizzato attingendo a un ampio repertorio di citazioni:

dal masaccesco Adamo cacciato dal Paradiso, evocato nella figura all'estrema destra, al più trito repertorio dell'iconografia di regime, compreso un improbabile duce nudo a cavallo.

Alcuni disegni dell'archivio Fagnoni di recente pubblicati (Ferneti 2010, pp. 53, 55), consentono anche di chiarire, almeno in parte, l'iter compositivo. In una prima fase, a leggere le didascalie dei fogli, i due rilievi dovevano rappresentare rispettivamente le "opere di guerra" e le "opere di pace", dove le prime avevano come soggetto una carica di figure paludate all'antica con labari e bandiere, guidate da un cavaliere con la spada sguainata e da una slanciata Fama in volo e da una sorta di angelo sterminatore. Di questa prima idea, che pareva calcata da una danza macabra medievale, è poi sopravvissuto solo il cavaliere e una delle figure femminili 'volanti', entrambi però inseriti in un contesto molto più statico, dove l'impeto guerriero era stemperato nei due episodi principali: la lotta del condottiero contro il grande dragone alato da una parte, e dall'altra il "mostruoso serpente" che avvolge con le sue spire una figura femminile dai lunghi capelli (quindi non il fascismo come pure è stato scritto) con in mano un ramoscello d'ulivo e nell'altra una fiaccola e un fascio littorio, identificabile piuttosto come l'Italia Fascista aggredita dall'Idra delle sanzioni. Il bozzetto definitivo dell'altorilievo (Sirigatti 1997, p. 270), pressoché identico alla redazione finale, mostra, com'è ovvio, una maggiore morbidezza nei trapassi chiaroscurali, in parte avviliti da una trasposizione fin troppo meccanica da parte degli scalpellini incaricati.

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

bibliografia

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

M. De Grassi, *Tra mito e allegoria: la decorazione della facciata della sede centrale dell'Università di Trieste*, "Archeografo triestino" S. IV, 74, 2014, pp. 97-135; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 155-156

Massimo De Grassi



Mario Moschi (Lastra a Signa 1896 – Firenze 1971)

La glorificazione del lavoro e della cultura

pietra d'Istria, cm 400x1355 ca.

Edificio Centrale, facciata



61.1

Mario Moschi, ***Opere di pace***

1940 ca., Firenze, Archivio di Stato



61.2

Mario Moschi, ***Opere di pace***

1940 ca., Firenze, Archivio di Stato

Come è già stato sottolineato dalla storiografia, l'iter costruttivo di questo secondo pannello sarà interrotto dagli eventi bellici e concluso soltanto alla fine degli anni cinquanta, tra il '56 e il '58, senza che peraltro venisse dato grande rilievo alla conclusione dei lavori, evidentemente considerati un retaggio del passato. Del resto si trattava di un aggiornamento soltanto relativo del progetto iniziale: il tema originariamente previsto doveva infatti illustrare *La glorificazione del lavoro e delle opere del regime*, dovendo ovviamente scomparire ogni riferimento diretto al fascismo, non restava che adeguare il tutto alla contingenza inserendo anche rimandi diretti alla costruzione dell'ateneo che non erano stati previsti nei quattro schizzi sopravvissuti. Moschi,

com'è noto, inserirà nella composizione numerosi ritratti: dal proprio, di profilo nello scalpellino al lavoro sotto le ali di Pegaso alla destra della composizione, a quello dell'allora rettore Ambrosino, paludato da senatore romano con una pergamena in mano, per finire nei due progettisti del complesso, Fagnoni e Nordio, vestiti anch'essi all'antica e intenti a sorvegliare i lavori di costruzione dell'Ateneo, di cui poco sopra si scorge la facciata di uno degli avancorpi. Per il resto il tono della composizione non differiva di molto dal tono delle opere di regime, anche se l'enfasi propagandistica del rilievo gemello appare decisamente stemperata. La storia compositiva dell'opera era stata inevitabilmente più lunga e l'artista aveva previsto diverse soluzioni per

un pannello che inizialmente doveva rappresentare “le opere di pace”. Rispetto all'unico foglio che illustra le “opere di guerra”, le soluzioni pensate per il pannello gemello paiono frammentarsi in una serie di episodi poco legati tra loro che riprendono ora l'attività cantieristica, vitale per Trieste, ora il lavoro nei campi, ora le attività universitarie. La soluzione alla fine adottata riprende e riassume tutti questi temi: partendo da sinistra si nota un'allusione al lavoro agricolo, si passa quindi alla costruzione della nuova Università e al toccante brano dell'incontro tra due donne, a sua volta seguito dalla stretta di mano che si scambiano due uomini, vegliati dal rettore e, più sopra, dal volo di Mercurio, genio del Commercio, e da una sorta di improvvisato genio del Lavoro, con mazzuolo e tenaglia in mano. Chiude la composizione a sinistra il citato scultore al lavoro, un gruppo di nudi che cercano di domare il cavallo alato Pegaso e un discobolo, inevitabilmente calcato dalla celebre scultura di Mirone e due lottatori in secondo piano.

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

bibliografia

A. Nocentini, *Mario Moschi scultore*, Firenze, Associazione “pro lastra”, 1975, pp. 121-122; F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949, p. 464; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 263-265; C. Sirigatti, *I due bassorilievi di Moschi*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 270-272; M. De Sabbata, *Università*, in *Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste Mgs Press, 2005, pp. 228-229; M. De Sabbata, *Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra di Pordenone, spazio espositivo di Corso Garibaldi 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 47-48; C. Sirigatti, *Mario Moschi: l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa, Masso delle Fate, 2005, pp. 53-54; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 51-57; M. De Grassi, *Tra mito e allegoria: la decorazione della facciata della sede centrale dell'Università di Trieste*, “Archeografo triestino” S. IV, 74, 2014, pp. 97-135; M. De Grassi, *scheda*, in “Ricorda e Splendi”. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 156-157

Massimo De Grassi



Giuseppe Negrin (Muggia 1930-1987)

Crocifisso

bronzo e legno, cm 48x35x5,5

inv. 249

firmato in basso a sinistra: “G. Negrin 954”

sul verso della tavola in legno “Giuseppe Negrin/ Muggia 1954/ «Crocifisso»”

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

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

La presenza di quest'opera nelle collezioni dell'Università degli Studi di Trieste si deve probabilmente alla lungimiranza del professor Pio Montesi, direttore del dipartimento di Ingegneria Civile dal 1957 al 1975, che con la collaborazione di Antonio Guacci, si è più volte speso per incrementare le collezioni artistiche dell'istituzione da lui diretta, concentrandosi soprattutto sugli artisti cittadini. Il *Crocifisso* appartiene alla prima fase della produzione di Negrin, che a queste date comincia progressivamente ad affrancarsi dalla lezione mascheriniana per raggiungere quella cifra stilistica più meditata e personale che lo porterà alla ribalta internazionale verso la fine del decennio. Sin dalle proposte iconografiche e specie nella scelta di sostituire la croce con un motivo a racemi stilizzati, si evidenzia la matrice neoromanica di questa realizzazione, in buona parte legata ai rilievi del portale della chiesa veronese di San Zeno. Una formula che trova un contraltare in un altro esemplare di piccolo *Crocifisso* montato su di una tavola rustica,

questa volta non datato ma presente (e riprodotto in catalogo) alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra allestita alla Stazione marittima di Trieste nel luglio 1956, che pare una meditata variazione sullo stesso tema. "Le opere dell'arte negra, le testimonianze dell'espressività primitiva giocano sull'ispirazione di Negrissin il ruolo di suggeritori per la realizzazione di molteplici varianti, dentro una sintesi di volta in volta sempre diversa" (E. Santese, *Giuseppe Negrissin*, in *Giuseppe Negrissin 1930-1987*, catalogo della mostra di Muggia, Museo d'arte moderna "Ugo Carà" 7 dicembre 2007 – 12 gennaio 2008, a cura di B. Negrissin Cociani, Trieste, Stella Grafica Edizioni, 2007, p. 17).

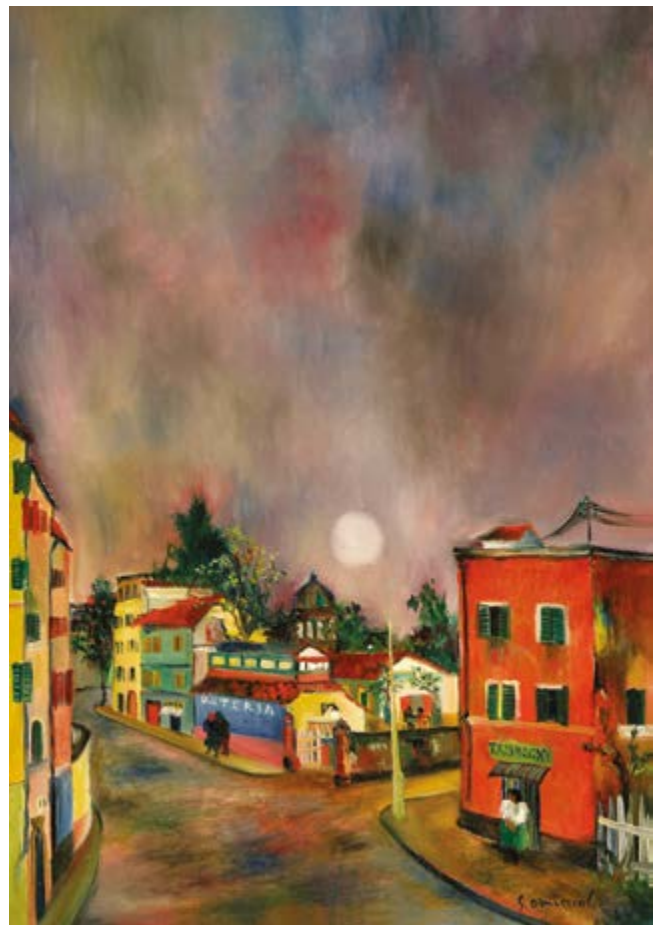
esposizioni

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

bibliografia

11a mostra biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 1-31 ottobre 1955, Padova, Ufficio stampa B.A.T., 1955, p. 51; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 158

Massimo De Grassi



Giovanni Omiccioli (Roma 1901-1975)

Periferia a Ponte Milvio

olio su tela, cm 80x52,5

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

inv. Fisica Teorica 1019

Edificio Centrale, Rettorato

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

di Omiccioli, che ha cominciato a dipingere solo alla metà degli anni Trenta su sollecitazione degli artisti che, in via Margutta, avevano contatti assidui col padre di Giovanni, Abilio, che lì aveva la propria bottega di imballatore. Ad Omiccioli, artista che a lungo ha goduto di scarso spazio nelle principali mostre italiane, sono stati dedicati approfonditi studi monografici (si veda almeno il corposo testo curato da Nicola Ciarletta, Bologna 1975) e grandi antologiche solo tra anni Settanta ed Ottanta. Artista formatosi nel clima della Scuola romana, con una costanza da artigiano Omiccioli ha sempre rifiutato di adattarsi ai canoni formali più in voga; il lirismo, la poesia del colore delle sue opere non sono mai stati soffocati dall'ansia di aggiornamento stilistico. Un artista, insomma, per cui vale poco indicare i riferimenti visivi (si è parlato di Vlaminck, Utrillo o Dufy, per esempio); un artista che, come ha scritto Leonardo Sinisgalli, «è rimasto ingenuo, non ha industrializzato il suo procedimento». «Incandescente cromia», ha scritto Gioseffi; «fauvismo agreste», ha suggerito Marcello Venturoli. «Fuochi di gioia», ha aggiunto Fortunato Bellonzi nel catalogo monografico di Omiccioli a cura di Glauco Pellegrini (Roma 1977; nel catalogo, nonostante non si faccia riferimento esplicito alla *Periferia a Ponte Milvio*, i curatori, fermandosi sui privati e gli enti pubblici presso cui sono conservate opere dell'artista, chiamano in causa l'Università di Trieste); «fuochi» che danno materia e colore alla «amara felicità dei poveri», che riscattano quanto «nella esistenza è di disordine», di miseria, portandolo al rango di «allegra fantasmagoria». Nulla rimane, nell'opera dell'artista, della retorica degli artisti del realismo socialista. La denuncia della condizione dei diseredati e dei miserabili è in Omiccioli un'operazione di comunione umana, una «elezione affettiva», scrive ancora Bellonzi; tale opzione è tenuta viva dall'artista soprattutto nel secondo dopoguerra quando, per dirla con le parole di Giorgio Bassani (suo un saggio datato 1952) l'artista si era risolto «di aprir l'orto concluso» nel quale, alla ricerca di un'autonomia morale, si era rifugiato nei primi anni Quaranta, ed aveva principiato ad «ascoltare il mondo», a vagare fuori Roma, extra moenia. Entrano allora, nelle sue tele, le prime baracche, i sobborghi urbani e, più in là, documenti catturati in un lungo viaggio in Italia che ha compreso il vercellese, le periferie di Milano, la Calabria con i suoi contadini, Scilla con i suoi pescatori e, infine, Ustica e Marzocca, terra d'origine del padre dell'artista. La Roma della *Periferia di Ponte Milvio* conservata presso il Rettorato (Rettorato cui, come attesta un buono di carico dell'inizio degli anni Settanta, l'opera è giunta dalla precedente sistemazione presso il Centro di Fisica Teorica di Miramare) entra appieno in questa tradizione. Se non fosse per la cupola che, significativamente, fa capolino alle spalle dell'osteria di cui, al centro, si legge l'insegna, scompare dalla tela la Roma classica, la Roma così carica di storia dell'architettura, la Roma prepotentemente protagonista della pittura di Francesco Trombadori. Tale elusione aveva, per Omiccioli, anche il significato di un rifiuto permanente della grandiosità dell'impianto urbanistico fascista che, a Roma, attraverso piani regolatori scellerati – purtroppo, anche se in parte, ripresi nella prima età repubblicana, come ha denunciato soprattutto Antonio Cederna sulle colonne de «Il Mondo» –, era costato lo sfollamento, la cacciata

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

esposizioni

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

bibliografia

A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, «Umana», II, 1953, 12, pp. 10, 17; L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, «Il Popolo Nuovo», Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, «Il Secolo XIX», Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, «Messaggero Veneto», Udine, 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, «Il Mattino», Napoli, 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, «Il Giornale di Trieste», 22 dicembre 1953, p. 4; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 90; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 160-161; M. Pinzani, *Giovanni Omiccioli*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 52-53; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in «Ricorda e Splendi». *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 155 pp. 159-160

Lorenzo Nuovo



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)

Paesaggio

olio su compensato, cm 88x73,4

firmato in basso a destra "Orlando"

Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione

Non è noto come la tela sia giunta nelle collezioni dell'ateneo, forse per una donazione dello stesso artista, molto attivo anche come segretario del sindacato degli artisti triestini.

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

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 155, p. 160

Massimo De Grassi



Franco Orlando (Trieste 1895 – Torino 1983)

Spring

olio su tela, cm 90x150

firmato e datato in basso a destra "Orlando 1973"

Inv. 549 Fisica Teorica

Centro Internazionale di Fisica Teorica

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

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 155, p. 161

Massimo De Grassi



Gaetano Orsolini (Montegiorgio 1884 – Torino 1954)

Targa ai goliardi caduti 1915-18

Bronzo cm 61.5x38.5x4

Edificio centrale, Rettorato

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 '23 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 medaglista, mentre la fusione è opera delle officine Molini. La targa, stilisticamente improntata a un naturalismo classicista di matrice accademica, porta sui battenti le figure «Pro iure» e «Pro patria» sorreggono ciascuno 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.

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in *“Ricorda e Splendi”*. Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste, Trieste, EUT, 2014, p. 155

Massimo De Grassi



Carlo Ostrogovich (Veglia 1884 – Milano 1962)

Inverno

olio su masonite, cm 69,4x58

firmato in basso a destra “C Ostrogovich”

inv. nr. 1014

Centro Internazionale di Fisica Teorica

L'*Inverno* della collezione dell'Ateneo triestino va accostato a un altro dipinto di Carlo Ostrogovich conservato nella stessa città: *Autunno* della collezione della Cassa di Risparmio di Trieste (cfr. Matteo Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, p. 208). Si tratta in entrambi i casi di suggestivi brani paesistici che risentono delle atmosfere brumose della Lombardia che hanno incupito la tavolozza di Ostrogovich. Il pittore ha abbandonato la luminosità e i chiassosi accostamenti di

colore del periodo fiumano ed è giunto ad una tecnica vibrante dove la pittura viene stesa energicamente con pennellate pastose e spatolate. Scriveva Arturo Marpicati nel 1926: «La sua pennellata è di impeto: focosa, larga, sempre calda. Egli afferra l'anima del paesaggio e la vita delle cose che nel paesaggio si disegna» (Arturo Marpicati, "Augustea", 16 ottobre 1926).

Un entusiasta Silvio Benco aveva recensito la mostra di Ostrogovich presso la Galleria Trieste del 1939 accostandolo alla scuola lombarda ottocentesca, da Fontanesi a Gola: «Fin dalle prime esposizioni» sue, di una quindicina d'anni addietro o giù di lì, si vedeva in lui una felice disposizione a rendere lo spirito del paesaggio con immediatezza impressionista e a cercarvi soprattutto l'interpretazione dei momenti atmosferici annuvolati e nebbiosi. Il soggiorno milanese non ha fatto che rafforzare in lui questa tendenza, accostandolo direttamente a quella, che fu pure una delle più belle scuola italiane dell'Ottocento, iniziata dal Fontanesi, ma svoltasi con accento lombardo nel gruppo dei Carozzi, dei Mariani, dei Belloni, e successivamente dei Gola, che ne fu il pittore più forte. Potremmo chiamarla la scuola umida: poiché l'umidità delle atmosfere, la drammaticità particolare che ne acquistano gli impasti del colore, sono il suo elemento e il suo regno» ("Il Piccolo", 9 settembre 1939).

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

bibliografia

A. Russo, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 161-162

Amanda Russo



Nello Pacchietto (Capodistria 1922 - Venezia 2003)

Riva Sant'Anna e Mandracchio di San Pieri a Capodistria

Acquaforte mm 282x394

In basso "dai ricordi di Capodistria: «Riva Sant'Anna e Mandracchio di San Pieri» Nello Pacchietto 1982"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'acquaforte, realizzata con un insistito tratteggio, è appartenuta a Bruno Maier, e come altre opere della sua collezione è giunta nelle raccolte dell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale grazie alla preziosa intermediazione di Elvio Guagnini. Sul retro dell'opera si legge la dedica con cui l'artista ha omaggiato l'intellettuale giuliano: «Al carissimo Bruno questo disegno della "nostra" Capodistria del nostro "San Pieri" pieno di cari giovanili ricordi/ con antica cordiale amicizia/ Nello», con vicino l'annotazione della data del dono, 15 marzo 1989. Vista la mancanza di indicazioni sulla tiratura, si tratta con ogni probabilità di una prova d'artista, l'oggetto ideale per un omaggio a un caro amico.

Nato a Capodistria nel 1922, Pacchietto è vissuto a lungo a Venezia, dove si era trasferito nel dopoguerra, perfezionandosi nell'incisione all'Accademia di Belle Arti con Giovanni Giuliani. Nel suo fascinoso studio alla Giudecca ha svolto un'intensa e prolifica attività, che gli è valsa numerosi riconoscimenti, a partire dal primo premio per l'Incisione dalla Fondazione Bevilacqua La Masa ottenuto nel 1954. Molto intensa anche l'attività d'illustratore per volumi propri e di altri e per cartelle d'incisioni dedicate all'Istria, al Carso, a Muggia, a Venezia e alla Marca Trevigiana, e naturalmente alla natia Capodistria, cui probabilmente appartiene anche l'opera in esame. L'ultima mostra antologica dedicata alla grafica del pittore, *Nello Pacchietto – il disegno come grafica della mente*, è stata allestita alla Lux Art Gallery di Trieste nell'ottobre 2015.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Edmondo Passauro (Trieste 1893-1969)

Ritratto della madre

Olio su tela cm 48,5x44,5

Firmato in basso a sinistra "E. Passauro"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è giunto nell'attuale collocazione grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Tramite la donazione, perfezionata nel 2016, sono stati donati all'Ateneo, insieme alla tela di Edmondo Passauro, altri cinque dipinti di importanti artisti triestini. Risale con ogni probabilità alla prima metà degli anni dieci questo ritratto della madre di Edmondo Passauro: un'opera giovanile quindi, forse una delle sue prime tele a olio, visto che la storiografia ci racconta che esordì con le prime grafiche a 17 anni, agli albori del nuovo secolo, dopo una prima formazione a fianco di Bruno Croatto; pittore ossessionato dal realismo e brillante incisore. In seguito, come molti suoi coetanei cittadini, Passauro frequentò l'Accademia di Monaco per poi perfezionarsi a partire dal 1913 a Parigi nella tecnica dell'acquaforte e nella pittura. Si data 1920 la sua prima mostra personale al salone Michelazzi di Trieste, che lo rivela artista promettente. A Trieste diresse fino al 1930 una scuola di pittura, frequentata anche da Leonor Fini, di cui viene considerata il primo maestro. In quell'anno lasciò Trieste e si stabilì in Belgio, a Bruxelles, dove ottenne un successo clamoroso, e dopo parentesi a Milano, a Bergamo e in Germania, tornò definitivamente nella capitale belga a partire dal 1948, dove divenne pittore alla moda specializzandosi soprattutto nella ritrattistica. Nell'opera in esame ritrae la madre di tre quarti e leggermente dal sotto in su, la pennellata appare ancora a tratti incerta e la tavolozza poco propensa a cromie squillanti, il colore viene usato quasi con parsimonia, giocando sui toni del marrone e del rosso cupo, mentre il segno, pur preciso, mostra ancora inesperienza.

Resta comunque sottesa quella vena intimista, dal tono colloquiale, che troverà nuova linfa nella fase tarda dell'attività dell'artista.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Enrico Paulucci (Genova 1901 – Torino 1999)

Porto Verde

olio su tela, cm 100x120

firmato e datato in basso a destra "Paulucci 53)

Edificio Centrale, Rettorato

In occasione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea di Trieste del '53 è giunto nelle collezioni dell'Ateneo anche *Porto Verde* di Enrico Paulucci, un quadro di forte impatto visivo che si impone per le grandi dimensioni. È una tematica ricorrente, oggetto di riflessione dell'artista durante tutto l'arco degli anni Cinquanta, a partire dal 1951 con la mostra presso la Galleria La Bussola a Torino. La fitta gabbia delle alberature delle barche forma un elegante arabesco. Paulucci è alla ricerca di una composizione più solida e sintetica, memore di quello che è stato uno snodo significativo della sua formazione, Paul Cézanne oltre che del generazionale passaggio per la pittura di Picasso. L'intelaiatura grafica è immersa in un vivace colorismo, un'esplosione di tinte squillanti e chiassose che lo contraddistinguono, retaggio dei numerosi soggiorni parigini fin da giovanissimo. Si ricordano i suoi trascorsi nel Gruppo dei Sei di Torino che alla fine degli anni Venti, in pieno clima novecentista, sotto l'insegna dell'Olympia di Manet, reclamava libertà d'espressione e apertura alle correnti europee. Anche dopo lo smembramento del gruppo, Paulucci ha proseguito incessante il suo cammino e negli anni

Cinquanta è approdato ad un linguaggio singolare dove si intrecciano la scomposizione cubista e la ricchezza cromatica dei Fauves ritornati in auge dopo la Retrospettiva della Biennale veneziana del 1950. È questo il caso del dipinto dell'università costruito secondo "schemi" da pittura europea internazionale che hanno fatto irruzione in Italia con la Biennale del 1948. Come ha lucidamente osservato Carlo Giulio Argan nella monografia dedicata all'artista, davanti alle difficili congiunture storiche, Paulucci non cerca i segni dell'angoscia esistenziale degli Espressionisti o del dramma di un Picasso ma prosegue il discorso di felicità iniziato da Matisse, Dufy e di Mirò. Una spensieratezza che non è superficialità o essere avulsi dal mondo circostante ma è una presa di distanza da interferenze ideologiche e una scelta coraggiosa di esprimere sempre e comunque il suo ottimismo e la sua capacità di meravigliarsi davanti alla bellezza della natura e del mondo che ci circonda (Giulio Carlo Argan, *Paulucci*, Torino, La Bussola, 1963, p. 114).

esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università. Panorama dell'arte moderna. Il gruppo "di centro"*, "Il Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, in "Umana", II, 1953, 12, p. 18; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 107; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo - 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 160-161; M. Pinzani, *Enrico Paulucci*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 54-55; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 162-163

Massimo De Grassi



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

The Sovereign of the Seas

incisione acquerellata, mm 673 x 927

in basso a destra "sculptore I. Payne"

Dipartimento di Ingegneria e Architettura

John Payne incisore inglese (1607 circa-Londra 1648 circa) allievo di William e Simon de Passe, attivo a Londra nella prima metà del XVII secolo sotto la protezione di Carlo I, fu autore di numerose illustrazioni librarie, e incisioni di paesaggi, animali e nature morte, oltre che di ritratti (G. K. Nagler, ad vocem *Payne John*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München 1841, vol. XI, pp. 35-36; *Payne John*, ad vocem *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig 1932, vol. XXVI, p. 326; S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam 1970, p. 324; H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg 2002, pp. 39-46, e nota 154). Ebbe una vita piuttosto dissoluta e morì in giovane età, come si legge nell'epitaffio del medaglista Thomas Rawlins pubblicato nel 1648. Non si sa molto della sua carriera, se non ciò che si può dedurre dalle sue opere datate tra 1620 e il 1639. All'interno della sua ampia e molteplice produzione dedicata prevalentemente alla ritrattistica, il suo capolavoro è rappresentato sicuramente dall'incisione di grandi dimensioni e realizzata su due matrici, priva di data, raffigurante la nave più grande e sontuosa della flotta inglese, *La Sovrana dei mari* - costruzione eccellente che non ha pari al mondo - varata nel 1637 nell'arsenale di Woolwich, voluta da Carlo I Stuart e commissionata al progettista Phineas Pett e al costruttore, il figlio Peter Pett (G. Callender, *The portrait of Peter Pett and the Sovereign of the Seas*, Newport, Isle of Wight, Yelf Brothers, Ltd., 1930). Si tratta di un'interessante e preziosa raffigurazione del maestoso vascello, rimasto insuperato per bellezza e per la cura dei dettagli e delle decorazioni intagliate, costate ben 7.000 sterline. Gli emblemi e i simboli presenti negli ornamenti della nave sono descritti con grande cura del dettaglio da Thomas Heywood in una pubblicazione coeva intitolata *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, pamphlet stampato a Londra nel 1638 (nella prima edizione del volumetto, uscita nel 1637, non si faceva riferimento alcuno alla stampa), dove l'autore ricorda l'esistenza di

una riproduzione incisa dell'imponente imbarcazione, realizzata da John Paine, che confermerebbe la definizione di una cronologia per il foglio molto vicina alla sua costruzione. La nave infatti, costata più di 65.000 sterline, con una stazza di 1637 tonnellate, lunga 254 piedi e pesantemente armata con 144 cannoni in bronzo, e destinata a partecipare alle battaglie contro la marina olandese e alla guerra di secessione inglese tra 1689 e 1697, andò distrutta proprio in quell'occasione a causa di un incendio fortuito.

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

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

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

Le iscrizioni realizzate nei margini superiore e inferiore della stampa offrono delle utili indicazioni per l'identificazione della raffigurazione. In alto «THE TRUE PORTRAITURE OF HIS MAJESTIES ROYALL SHIP THE SOVERAIGNE OF THE SEAS BUILT IN THE YEARE 1637. CAPT. n Phinees Pett being superuisor, and Peter Pett his sonne M.r Builder»; in basso «PRAEGRANDIS ILLIVS ATQ: CELEBERR. AE NAVIS SVB AVSPICIS CAROLI MAGN: BRIT: FRA: ET HIB: REGIS AN.º 1637 EXTRVCTAE DELINEATIO EXPRESSISSIMA. ARCHINAVPEGO PETRO PETT jum: sculptore I. Payne. Cum privilegio ad imprimendum solum», una sorta di copyright concesso per la diffusione della immagine della nave reale, che però fu decisamente poco efficace, come dimostrano le altre rappresentazioni seicentesche del vascello espressione dell'orgoglio di appartenere alla bandiera della flotta nazionale

La nave, gioiello della flotta inglese, è infatti stata riprodotta molte volte lungo tutto il corso del secolo e, tra le incisioni più significative, si ricordano quella in controparte realizzata nel 1653 da Thomas Jenner, quella del 1656 incisa da Thomas Wanner e per finire quella che Vincenzo Coronelli pubblica nell'*Atlante Veneto* nel 1690 (cfr. A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998, cat. 58, p. 117). Un esemplare di questa stampa si

conserva al Gabinetto di Disegni e Stampe del British Museum (inv. 1854, 0614.252), e altri al National Maritime Museum e al Science Museum di Londra.

bibliografia

T. Heywood, *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, London, I. Okes, 1638; G. K. Nagler, ad vocem *Payne John*, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, Schwarzenberg & Schumann, 1841, XI, pp. 35-36, n. 28; A. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge University Press, 1952, vol. III, 28.53; S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam, Kingsmead Repr., 1970, p. 324; A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998, cat. 58; H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg, Convent, 2002, pp. 39-46; C. Crosera, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 163-164

Claudia Crosera



Nino Perizi (Trieste, 1917 – Trieste, 1994)

Omaggio a Garcia Lorca

olio su tela, cm 116x227

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

inv. B625

Edificio Centrale, Rettorato.

Il dipinto *Omaggio a Garcia Lorca* fu presentato alla Biennale Triveneta di Padova e poi premiato, nella sezione riservata agli artisti giuliani, alla Mostra Nazionale dell'Università con la seguente motivazione della giuria: «È stato prescelto, fra i quadri esposti dai pittori originari della Venezia Giulia, dagli espositori delle altre regioni d'Italia». Venne successivamente acquisito dall'ateneo triestino, scegliendolo fra le opere presentate appunto alla mostra del 1953. Il dipinto è una sagace commistione dell'iniziale "realismo", risalente ai primi anni Quaranta, e le sperimentazioni cubiste. Decio Gioseffi, che si occupò della mostra in veste di segretario, nel "Giornale di Trieste" tentò di inquadrare le diverse opere classificandole in tre categorie: i tradizionalisti, gli astrattisti e un gruppo più eterogeneo, espressionista in senso lato («ogni forma d'espressione che parta dal dato naturale, forzandolo in modo da accentuarne, di volta in volta, gli elementi che l'artista ha giudicato più significativi»). In questa categoria fu inserito il dipinto di Perizi: «d'impianto largamente scenografico [Perizi] organizza in un solido ordine architettonico i temi umani della notte, del bivacco, del guado con una disposizione sentimentale che non è fuori luogo chiamare epica» (cit. in 1953: *L'Italia era già qui*, cit. p. 71 e p. 155).

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

esposizioni

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

bibliografia

10 biennale d'arte triveneta, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre – 31 ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953, p. 36; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; D. Gioseffi, *L'esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il Punto nelle lettere e nelle arti", dicembre 1953, p. 54; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di pittura all'Università il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953; R. Da Nova, *Nino Perizi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 148-149; Nino Perizi opere 1935-1993, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 29 giugno – 22 settembre 1996, a cura di M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone, Edizioni della laguna, 1996, n. 22; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 266-267; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 71; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 141; M. Pinzani, *Nino Perizi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 22-23; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. Lorber, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 164-165

Maurizio Lorber

117



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

San Marco

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

Edificio Centrale, Dipartimento Relazioni esterne e internazionali

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

bibliografia

M. Lorber, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 165

Maurizio Lorber

118



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Paesaggio

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

Edificio Centrale, Economato

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

bibliografia

M. Lorber, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 165

Maurizio Lorber



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Nuvole

Acrilico su tela cm 122x101

firmato in basso a destra "N. Perizi"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è giunto nell'attuale collocazione grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Perfezionata nel 2016, la donazione ha fatto arrivare all'Ateneo opere di diversi artisti, tre le quali due dipinti di mano di Nino Perizi, facendo di quest'ultimo l'artista più rappresentato nelle collezioni universitarie.

La tela appare come una delle prove più felici del passaggio tra gli anni cinquanta e sessanta e segna l'inizio del lungo e lento transito di Perizi verso le poetiche dell'informale, di quello segnico che abbraccerà alla metà del decennio. In quegli anni sosteneva perciò la necessità dell'artista di far coincidere sempre più la rappresentazione pittorica con il dramma, con l'azione. La natura, il colore, la rappresentazione legata all'esteriorità, lasceranno ben presto spazio a tele ampie e luminose, nelle quali poter imprimere i gesti, le tracce esistenziali.

La dicitura presente sul cartellino incollato sul retro documenta la partecipazione della tela alla seconda edizione della Biennale d'arte di San Marino nell'estate 1961, il che colloca la tela stessa a ridosso della mostra o pochi mesi prima, all'inizio appunto del nuovo decennio, quando idealmente schiarisce la tavolozza di tele precedenti come *Storia di Mare*, o di *Paesaggio* di poco precedente (*Nino Perizi opere 1935-1993*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 29 giugno – 22 settembre 1996, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996, nn. 46-47). Come scriveva Giulio Montenero in quegli anni: «l'arte di Perizi muove dunque da due momenti distinti e fondamentali: l'intuizione di alcuni rapporti

coloristici sulla scala dei bianco-azzurri-neri proiettata nell'ariosa continuità di una unità volumetrica espansa in tutte le direzioni; la forza gestuale del movimento che dal centro del quadro si allarga verso i lati secondo una dinamica precisa di segni divenuti superfici: la dilatazione del segno in tridimensionalità è forse la conquista più alta ed esclusiva di questa pittura» (dattiloscritto 13 dicembre 1963 cfr. *Nino Perizi opere 1935-1993*, p. 148). Una conquista che si ritrova perfettamente nella tela in esame se appena si sostituisce al nero il verde, che in questo caso, oltre a regalare profondità e tridimensionalità, schiarisce tutti i rapporti cromatici.

Esposizioni

San Marino, *Premio Repubblica di San Marino*, 1961

bibliografia

Biennale per la pittura. Premio Repubblica di San Marino, Italia-Austria 1961, catalogo della mostra di San Marino, Palazzo del turismo, San Marino, Ente governativo turismo sport e spettacolo, 1961, s.n.

Massimo De Grassi



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Senza titolo

tempera su tela, cm 70x100

firmato in basso a destra "Perizi"

inv. 1206

Edificio Centrale, Rettorato

Nella seconda metà del secolo l'espressionismo astratto fu recepito in Italia da artisti quali Mafai, Afro, Fontana e Birolli. Perizi colse queste novità e se ne impadronì sul finire degli anni Cinquanta. La capacità di assimilare modi e maniere ha caratterizzato tutta la carriera artistica dell'artista triestino. I quadri della fine degli anni Sessanta sono ricalcati sulle calligrafiche pennellate – nero su bianco – di Franz Kline. Questo dipinto, recentemente donato all'Università degli Studi di Trieste, è databile fra il 1964 e il 1965. La dicitura presente sul cartellino incollato sul retro documenta poi la sua partecipazione a una mostra (*Triennale dell'Adriatico*,

Cittanova Mare, agosto-settembre 1965, n. 624). È questa una tela autografa molto simile per tecnica e struttura formale a *Spazi* (1964), pubblicata nel catalogo della mostra Nino Perizi opere 1935-1993, (Civico Museo Revoltella, 29 giugno – 22 settembre 1996, Trieste, 1996, n. 55).

esposizioni

Cittanova Marche, *Triennale dell'Adriatico*, 1965

bibliografia

Triennale dell'Adriatico: grafica e scultura, catalogo della mostra di Cittanova Mare, Palazzo delle Esposizioni agosto-settembre 1965, Macerata, Il Foglio, 1965, n. 624; M. Lorber, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 166

Maurizio Lorber



121.1

Lygia Clark, *Animale invertebrato*
1962, collezione privata

121



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

bibliografia

M. Lorber, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 166-167

Maurizio Lorber

1972

Nino Perizi (Trieste, 1917-1994)

Struttura bianca n. 1

acciaio verniciato, cm 94x115x304

inv. 543

Centro Internazionale di Fisica Teorica



Nino Perizi (Trieste 1917-1994)

Nuvole

Acquerello su carta bianca cm 170x490

firmato in basso a destra "N. Perizi 92"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Come per la tela descritta alla scheda 119, anche l'opera in esame proviene dalla collezione De Ferra. Opera estrema nel percorso dell'artista, quella in esame è frutto, come molte altre della serie cui appartiene, di un lungo percorso che, come una sorta di traversata del deserto, vede il pittore trasformarsi in scultore per poi tornare sui suoi passi; a questo punto l'astrazione minimalista degli anni Settanta lascia nuovamente spazio a un'immaginazione debitrice di riferimenti ispirati alla natura: foglie, pietre, cielo e soprattutto, nuvole e vento, che sono gli ultimi temi utilizzati per descrivere, nell'ultimo ritorno alla pittura a partire della metà dagli anni ottanta, quell'ideale di libertà espressiva perseguito tutta la vita.

Una vocazione libertaria e insieme descrittiva che troverà spazio in una delle sue ultime mostre personali allestita alla Galleria Cartesius nell'autunno del 1991, dall'evocativo e triestinissimo titolo *Nuvole e vento* (Nino Perizi. *Nuvole e vento. Acquerelli*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria Cartesius, a cura di C. Milic, Trieste, Cartesius, 1991): come aveva confidato lo stesso Perizi a Giorgietta Dorfles, si trattava di qualcosa di più complesso e che investiva anche il suo rapporto con il pubblico: «in realtà ho esposto solo una parte dei miei lavori più recenti, si tratta di una serie articolata in centinaia di esemplari: queste nuvole cartacee, acquose, in cui si riflette il mio essere, il mio sentire. Con la tecnica dell'acquerello, il riscontro è immediato e riesco a catturare questi momenti che possono esaurirsi rapidamente; qualche tema l'ho ripetuto anche dieci volte, ma ne resta una sola versione. Ho escluso dalla mostra anche gli acquerelli nei quali le nuvole potevano essere facilmente decifrate: c'è il pericolo che le persone si soffermino troppo nell'individuazione del soggetto, perdendo di vista una corretta e partecipe comprensione del quadro» (G. Dorfles, *Le magie di Perizi*, "Il Meridiano", 28 novembre 1991).

L'acquerello quindi come alternativa al naturalismo fotografico, ma anche come strumento di espressione e, in qualche modo, di amore per la vita. Quelle opere, stilisticamente molto vicine a quella in esame, che

verrà eseguita l'anno successivo ma che rispecchia pienamente quegli indirizzi tematici e tecnici, avevano entusiasmato la critica, soprattutto, e non poteva essere altrimenti, quella locale, così Sergio Molesi: «l'artista, memore delle sue sculture esternatrici del volo, è partito alla conquista dell'azzurro dei cieli. Qui ha trovato le nubi, le bianche nuvole imbevute di chiarezza che certamente gli hanno ricordato il prorompente luminismo che tanti anni prima egli aveva disciplinato nel gesto ordinatore [...] Ma il vento che Nino Perizi, moderno stregone dominatore degli elementi, ha evocato non è il pigro e timido scirocco, ma è la nostra gagliarda e tagliente bora. Ecco allora che Nino Perizi diventa lui stesso vento: il suo gesto nel contempo disgregatore e costruttore dà un senso di ordinata vitalità al rapporto tra il bianco e l'azzurro» (S. Molesi, *Trionfo di luce tra Cittavecchia e spazialità*, "Trieste Oggi", 8 novembre 1991).

Forse è anche in relazioni a questi riscontri che due anni dopo l'artista darà alle stampe il volume *Nuvole e vento – venticinque acquerelli*, curato da Luigi Lambertini, quasi un canto del cigno per il pittore, che si spegnerà l'anno successivo, nel 1994.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Toni Piccolotto (Lentiai 1917 – Belluno 1970)

Veduta di Lentiai

Olio su cartone pressato cm 13x21
firmato sul lato destro "T. Piccolotto"
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il piccolo olio del pittore bellunese Toni Piccolotto faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente.

Dopo una prima formazione con Luigi Cima, del dopoguerra il giovane Piccolotto si trasferisce a Venezia, dove frequenta prima la scuola d'arte dei Carmini e quindi si iscrive all'Accademia di Belle Arti, che lascia ben presto per passare alla Scuola libera del nudo. In quegli anni così fecondi per la scena veneziana il bellunese stringe amicizia con i protagonisti del nuovo paesaggismo veneto: Seibezzi, Dalla Zorza e Neno Mori. Dopo una breve parentesi argentina alla fine degli anni venti, torna in patria per intraprendere una carriera che sarà ricca di soddisfazioni. Morirà sul campo, per un malore mentre stava dipingendo sul colle del Nevegal. Artista molto prolifico, specie di opere di piccolo formato come quella in esame, è stato definito, forse riduttivamente, il pittore della neve per i molti lavori dedicati ai paesaggi innevati della sua terra, ma, in realtà, il suo paesaggismo sempre attento al dato reale e a tratti lirico, renderebbe più appropriata la definizione di «poeta della natura», che pure gli è stata più volte attribuita.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Paola Pisani (Trieste 1978)

Ninfee #4

tecnica mista su carta, cm 100x70
2012

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

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

Ninfee #4 è il frammento di una composizione più ampia, a sua volta inserita in un progetto di decorazione ambientale nato nel 2009 all'interno del Parco di San Giovanni di Trieste. Nella loro apparente semplicità le Ninfee nascono proprio come proposta di interazione con la città, non una fuga romantica ma affermazione di un desiderio diffuso di produrre un'alternativa al degrado sempre più palpabile dell'ambiente urbano. Le Ninfee non vanno così lette come opere uniche e isolate ma come entità plurali, divisibili e modificabili, simili e allo stesso tempo diversissime. Il lavoro dell'autrice mira infatti a porre l'arte al centro del dibattito culturale triestino, evidenziando i diversi benefici che una maggiore possibilità espressiva può portare non solo in termini urbanistici, sociali e di produzione culturale. L'ipotesi di partenza, come suggerisce il titolo stesso, era quella di rendere omaggio al genio di Claude Monet, in particolare ai lavori che troveranno spazio nelle due grandi sale allestite nei locali dell'Orangerie del parco parigino delle Tuileries. Si trattava di un

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

esposizioni

Trieste, *Ninfee*, 2012-13

bibliografia

M. De Grassi, *Ninfee*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 18 ottobre 2012 – 31 marzo 2013; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 167

Massimo De Grassi



Anita Pittoni (Trieste 1901-1982)

Li Fioretti di Sancto Francesco

pannello a velo, ricamo su tulle cm 550x300

firmato in basso a destra "Anita Pittoni"

1940

Inv. B 135

Edificio Centrale, Aula Magna

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

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

esposizioni

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

bibliografia

7. *Triennale di Milano*, 1940. Guida, Milano, SAME, 1940; *Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal*, catalogo della mostra di Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente 7-22 febbraio 1942, Milano, s.e., 1942; R. *La mostra di Anita Pittoni*, "Domus", XX, maggio 1942, pp. 204-206; R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, "Tecnica italiana", n.s., V, 1950, pp. 443-444; *Le due progettazioni della nuova università*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 256-257; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 266; *Anita Pittoni straccetti d'arte Stoffe di arredamento e moda di eccezione*, catalogo della mostra di Trieste Palazzo Costanzi 20 marzo-16 maggio 1999, a cura di M. Cammarata, Cinisello Balsamo, Silvana, 1999, pp. 2, 38, 39, 88-89, 141; V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, p. 52; B. Malusà, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 168-169; R. Cuffaro, *Anita Pittoni*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2022, pp. 196-197

Beatrice Malusà

126



Pittore veneto attivo all'inizio del Novecento

Laguna di Grado

Olio su tela cm 39,4x49,4

Sul verso del telaio "N=° 7. Laguna di Grado"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La tela in esame faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente. Non firmata né datata, la tela ha come uniche indicazioni la scritta sul verso del telaio, apposta verosimilmente in occasione di una mostra. Contrariamente alla gran parte

delle opere della collezione Callerio, quella in esame risale sicuramente alla prima metà del Novecento, come denunciano chiaramente la tipologia della tela e del telaio. Si tratta di un'opera di qualità molto alta, che verosimilmente mostra la parte a Ovest della laguna gradese, visto che sullo sfondo a sinistra si indovina il profilo dell'isola principale come poteva essere visto negli anni venti e trenta del secolo scorso. Sul piano stilistico e compositivo il soggetto lagunare e le scelte cromatiche dai toni ribassati rimandano alle pratiche pittoriche della scuola di paesaggio veneziana di inizio Novecento, in particolare a certe gamme della produzione di Pio Semeghini o di Fioravante Seibezzi, cui rimanda anche la 'scrittura' pittorica abbreviata, a tratti stenografica, ma i caratteri stilistici non consentono di attribuire la tela a nessuno degli artisti citati: per trovare il nome dell'autore occorrerà indagare nella vasta cerchia di artisti formati intorno alla loro scuola veneziana.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi

127



Dino Predonzani (Capodistria 1914 – Trieste 1994)

Cattedrale distrutta

olio su tela, cm 140 x 108

firmato e datato in basso a destra "dinopredonzani 1953"

Inv. B616

Edificio Centrale, Rettorato

Artista complesso e dal percorso artistico elaborato. Partì da una poetica legata al Novecento con richiami alla grande tradizione pittorica del passato. Negli anni Quaranta trasferì nelle sue opere il dramma della prigionia vissuto in prima persona al tempo della guerra, successivamente, negli anni Cinquanta, virò al Surrealismo per giungere infine ad espressioni artistiche vicine all'Informale. Il dipinto appartiene alla fase più conosciuta di Dino Predonzani, quella legata al mondo surrealista. Come la gran parte degli artisti d'avanguardia di Trieste, ebbe la capacità di assorbire i principi del "tonalismo" senza avvicinarsi alle tematiche surrealiste affrontate ad esempio da Salvador Dalì. Dal punto di vista iconografico il suo è un mondo di vegetanti osteologie compiute sotto «uno svaporare di nubi schiumanti e agglomerate, tra un cielo di smalto e un piano di fuga che attira lo sguardo all'infinito» (Gioseffi, 1953, p. 24). Raffinato disegnatore e colorista venne invitato dal prof. Ambrosino a partecipare all'Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea. Benché il regolamento prevedesse che l'opera dovesse giungere presso l'Università degli Studi di Trieste il giorno 10 ottobre, come documentato dal fitto carteggio conservato presso l'Archivio Storico dell'Università, il pittore chiese di posticipare per due volte la consegna dell'opera. Del 9 ottobre 1953 è una lettera inviata all'attenzione dell'Ufficio Iniziative Culturali dell'Università degli Studi di Trieste nella quale il pittore chiede, essendo egli un artista triestino e residente in città, di rinviare la consegna a fine ottobre in quanto il dipinto risultava mancante della cornice. Da una lettera datata 17 ottobre apprendiamo che la richiesta venne accolta. Dallo scritto si evincono anche altre notizie importanti: le misure della tela (145x110) nonché la promessa di accludere alla missiva anche una riproduzione fotografica dell'opera. In seguito ai "fatti del '53" Predonzani inviò un biglietto di scuse all'Ufficio Iniziative Culturali per il protrarsi della consegna della tela. Il dipinto presentato raffigura la cattedrale di San Pauli di Amburgo distrutta da un bombardamento al fosforo nel 1943. Questo spettacolo drammatico venne talmente interiorizzato dall'autore che decise, a distanza di un decennio dalla liberazione dalla prigionia, di riproporlo sulla tela. La chiesa viene rappresentata in una dimensione onirica, restituita come una suggestione di pinnacoli bianchi e neri. Sullo sfondo un'unica forma geometrica tondeggianti identificabile presumibilmente con una luna o un sole ghiacciato simbolo ricorrente in molte sue opere. Colpisce sicuramente la linea dell'orizzonte abbassata che cattura l'attenzione dell'osservatore e che non permette di immaginare dove porti. A rendere ancor più suggestiva l'ambientazione la presenza nel cielo di una nuvola schiumeggiante e traforata color bianco e rosa che si staglia su un cielo smaltato. Durante l'Esposizione molte furono le recensioni dedicate all'opera. In questa sede ricordiamo le parole di Aurelia Gruber Benco: «irto nella sua tematica longitudinale di cuspidi fredde, nel freddo, diviso e luminoso colore, sta la "Cattedrale distrutta" di Dino Predonzani che in un surrealismo esasperato – dove il disegno tende ad essenzializzarsi in punto e linea, e ogni corpo in puro, levigato osso – rivive un clima e quindi una tradizione profondamente nostri. Clima di vento turbinante fra le roccie [sic] porose che si fa clima di cultura di un Nathan, in uno Slataper, in un Benco. È il clima di una nostra aristocrazia spirituale di gelose esigenze e di massimo impegno che Predonzani è chiamato a trasferire nell'oggi, sempreché il punto

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

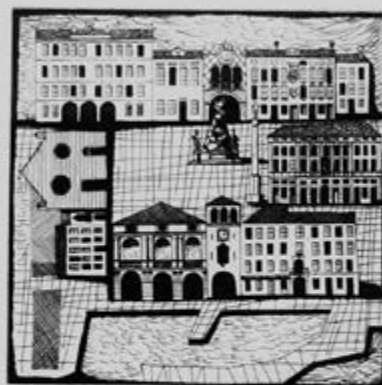
esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *Iniziative culturali a Trieste*, "Il Punto", 1953; D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; F. Tenze, *Cinque pittori triestini*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 40; Gio. [D. Gioseffi], *Dino Predonzani sulla cresta dell'onda*, "Il Piccolo di Trieste", 8 novembre 1959; *Dino Predonzani*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 14 gennaio – 12 febbraio 1984, Trieste, Comune di Trieste, 1984, s.n.; G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 266; A. Bressan, F. Merluzzi, *Dino Predonzani*, in *Opere dalla collezione regionale – Un ricordo per due maestri: Anzil e Spacal*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo del Consiglio Regionale febbraio – dicembre 2001, Trieste, Consiglio Regionale, 2001, p. 98; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: l'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università*, in *Trieste anni Cinquanta. La città reale economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 268; S. Paganini, *Opere pittoriche e grafiche*, in *Dino Predonzani. Sogni di mare e terra*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 22 dicembre 2005 – 28 febbraio 2006, Trieste, Museo Revoltella, 2006, p. 112; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 112; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidov, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 182; M. Pinzani, *Dino Predonzani*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 72-73; N. Zanni, Una breve presentazione, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; B. Malusà, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 169-170

Beatrice Malusà



Dino Predonzani (Capodistria 1914 – Trieste 1994)

Piazza Unità nel Settecento

acquaforte, al foglio mm 500x370

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

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

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

bibliografia

M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 170

Massimo De Grassi



Aldo Raimondi (Roma, 1902- Milano, 1998)

Particolare del Colosseo

acquerelli su carta bianca, cm 102x74

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

inv. Dip. Scienze Giur. 10000825

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

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

la veduta della Cassa di Risparmio di Trieste del 1939 (cfr. M. Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, p. 310) e quella conservata presso la Riunione Adriatica di Sicurtà (F. Costantinides, *Riunione Adriatica di Sicurtà: la Quadreria*, Trieste, RAS, 2000).

bibliografia

A. Russo, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 171

Amanda Russo

130



Miela Reina (Trieste, 1935 – Udine, 1972)

Senza titolo

tempera su carta, cm 68x97

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

inv. 176,

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

bibliografia

G. Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 269; M. Lorber, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 171-172

Maurizio Lorber



Ivan Rendić (S. Peter, Brač 1849 – Split 1932)

Civis romanus sum

marmo di Carrara cm 90x61,5x30

Edificio centrale, Rettorato

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. In particolare, le opere con cui i confronti si fanno più stringenti risalgono ai primissimi anni del Novecento, come il busto di Gaj Bulat per il cimitero di Spalato, il cui gesso è datato 1901 e che riprende la tipologia usata per l'imperatore in esame, compreso il panneggio che scende fino sotto alla cintola. Non dissimile il busto Goich per l'omonimo mausoleo del cimitero di Sant'Anna a Trieste, realizzato l'anno successivo, o quello coevo di Ivo Kalister per la tomba omonima (D. Kečkemet, *Ivan Rendić. Život i djelo*, Supetar, [s.e.],

1969, pp. 374-376). Per tutte le opere il confronto rimane valido anche per quanto riguarda le modalità di enucleazione dei tratti somatici, pressoché identiche alla scultura in esame, compreso il profondo aggrottarsi delle ciglia per evidenziare un carattere fiero e volitivo. Ovviamente, trattandosi di ritratti, il naturalismo è più attento e penetrante, ma rimane identico l'approccio minuziosamente descrittivo alle parti accessorie. Se i confronti con la ritrattista possono diventare fuorvianti, anche i raffronti con opere di carattere allegorico più o meno coeve, cui il busto in esame sembra in qualche modo appartenere, sembrano corroborare l'attribuzione a Rendić. In particolare paiono piuttosto stringenti i rapporti con la *Fede* della tomba della famiglia Katalinic di Spalato. Ancora una volta un busto 'parlante' e tagliato sotto la cintola, e soprattutto, ancora una volta un identico modo di evidenziare i lineamenti del volto, pur di fronte a figure molto diverse tra loro. Quanto basta per poter confermare l'autografia dello scultore croato e una datazione prossima ai primissimi anni del Novecento. Resta comunque un mistero la provenienza della statua, che per materiale e dimensioni (e conseguente impegno finanziario) non era certo frutto di improvvisazione o di un puro esercizio dell'artista.

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.

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 213

Massimo De Grassi



Loredana Riavini (Trieste 1950 ca.)

Paesaggio carsico

Olio su cartone pressato cm 30x40

Firmato in basso a destra "Lo. Riavini"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La tela in esame faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, ed è confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente. La firma apposta a destra del dipinto può essere sciolta in Loredana Riavini, nata a Trieste e diplomata all'Istituto d'Arte Statale 'Nordio' negli anni Sessanta. Successivamente ha insegnato educazione artistica alle scuole medie di Milano e lavorato come grafica per la Modiano a Trieste. Dopo aver partecipato a molte esposizioni e aver ricevuto riconoscimenti in Italia, Slovenia, Croazia e Australia, oggi vive e lavora nella città natale.

Come ha riferito la stessa pittrice: «mi ispira molto anche il nostro Carso, vado in cerca di muri, intonaci, porte e case vecchie perché i colori non sono piatti (non mi ispirano le case linde), anzi, si sovrappongono e le 'croste' che creano per me sono delle vibrazioni intense» (<https://www.triesteallnews.it/2019/10/lavori-triestini-da-riscoprire-loredana-riavini-e-il-suo-studio/>). Per caratteri stilistici e per il tema trattato l'opera potrebbe collocarsi intorno alla fine degli anni settanta, in un momento ancora interlocutorio della sua formazione, prima che la produzione si indirizzasse su di una sorta di iperealismo nostalgico, per lei «una finestra sul 'futuro passato', ritratti dettagliati di case nostalgiche che stanno purtroppo cambiando alla velocità della luce».

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



ambito di Arturo Rietti (Trieste 1863 – Fontaniva 1943)

Ritratto di Ignacy Jan Pederewski

Olio su tela applicata su tavola cm 24x19

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è stato accolto nelle collezioni dell'Ateneo grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Perfezionata nel 2016, la donazione ha fatto arrivare al sistema museale altri cinque dipinti di importanti artisti triestini, donati insieme all'opera in esame.

In un bigliettino applicato sul verso della tavola in grafia ottocentesca si legge: «Ritratto di Pederewsky musicista di Tranquillo Cremona», e ancora, direttamente sul verso della tavola e con due grafie diverse si legge «Ritratto di Pederewsky musicista/ di Tranquillo Cremona» e «XII. 1940 E.S./ A. XIX E.F.». Con l'attribuzione al pittore lombardo il piccolo dipinto è giunto nella collezione De Ferra. Ve però notato come, prima ancora che i dati stilistici, siano gli estremi biografici di Cremona ad essere del tutto incompatibili con la rappresentazione dell'effigiato: il celebre musicista e compositore polacco era infatti nato nel 1860, e si spegnerà nel 1941. Tranquillo Cremona, protagonista assoluto del movimento della Scapigliatura lombarda, era invece nato nel 1837, e morirà prematuramente nel 1878. Vista l'età presunta di almeno trent'anni dell'effigiato, che rappresenta senza dubbio Pederewsky come è facilmente riscontrabile dai moltissimi suoi ritratti esistenti, pittorici e fotografici, è impossibile che Cremona possa aver eseguito il dipinto in esame e le indicazioni presenti sul verso dell'opera sono pertanto senza fondamento e frutto di una manipolazione del mercato antiquario. In questo senso si spiega anche il particolare supporto dell'opera:

la tela incollata sulla tavoletta pare infatti tagliata in modo irregolare e applicata in modo tutt'altro che perfetto. Partendo da questi presupposti resta quindi da individuare un possibile autore per la tela della collezione De Ferra: l'attribuzione a Cremona non è campata in aria, della particolare scrittura pittorica della Scapigliatura rimangono la pennellata sfrangiata ed evocativa e il 'non finito' degli elementi accessori: tutti elementi stilistici che si ritrovano nella pittura di Arturo Rietti. Assegnare però l'opera direttamente al maestro triestino pone alcuni problemi: la stesura, pur attenta e gradevole, non ha la qualità rigorosa della migliore pittura di Rietti, a meno di non considerare alcuni passaggi intorno agli occhi e al naso come non del tutto portati a termine. L'autore potrà quindi essere individuato tra i molti seguaci e imitatori del pittore triestino.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Federico Righi (Trieste 1908 – Trieste 1987)

Le case di Parigi

olio su tela, cm 88x74

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

Inv. 596

Edificio Centrale, Rettorato

Federico Righi, artista autodidatta, sin dalla gioventù si era appassionato allo studio della pittura murale

studiando gli affreschi dei maestri del Quattrocento italiano. Aveva esordito con un vibrante espressionismo che lo aveva posto all'attenzione della critica. Trasferitosi nella Capitale aveva avuto la possibilità di partecipare alle grandi mostre, quali le Quadriennali, nonché di esporre alle Biennali Internazionali di Venezia. Nelle sue opere giovanili, che risalgono al "periodo triestino", si ritrovano principalmente vedute della città vecchia, rappresentazioni piene di ombre e di fantastiche lumeggiature. Come una nutrita serie di artisti, anche Righi si avvicinò all'esperienza picassiana, giungendo poi a ad esiti diversi. Spirito mobile e inquieto sperimentò vari stili. Le sue vedute dei tetti di Trieste, di Roma e Parigi sono sempre puntuali e sollecite nel cogliere la particolare atmosfera dei luoghi. Per quanto la rielaborazione geometrica incida su di esse, sono forti affermazioni di personalità e di stile. Remigio Marini, in una recensione dedicata all'artista apparsa sulla rivista "Umana" scrisse: «Tutti sanno che Righi ebbe diversi amori; e prima di quel Modigliani, e poi, vedemmo nella pittura di Federico qualche po' di Cézanne e molto Goya, parecchio Van Gogh e ancora più Gauguin, senza dimenticare Picasso e Braque e qualche ombra di Chagal e molto Klee. Tutta questa pittura moderna e modernissima fu la gioia e il tormento, la passione e un po' la disgrazia di Federico Righi». Per quanto concerne l'opera presentata in catalogo, sappiamo che l'artista da Roma rispose entusiasticamente all'invito del Magnifico Rettore Rodolfo Ambrosino di partecipare all'Esposizione di Pittura Italiana contemporanea presentando un dipinto realizzato un anno prima a Parigi. Dalle relazioni conservate presso l'Archivio Storico dell'Università, presumiamo che l'opera, prima di arrivare alla mostra, si trovasse già a Trieste in quanto, venne consegnata a mano il 19 ottobre 1953 e non tramite la ditta di trasporti Tartaglia, incaricata al trasferimento delle opere provenienti da altre città. Nel dipinto le case vengono rese con un segno marcato e sono tutte giocate su tonalità grigie, plumbee. L'architettura del quadro e gli impasti mostrano una maturità artistica esemplare legata all'esperienza vissuta a Parigi ed orientata alla corrente artistica postcubista. Affascinante osservare che anche il retro dell'opera è stato dipinto dall'autore: una parte risulta bianca, soluzione adottata per nascondere un'altra opera. Emergono infatti tre lacerti dai quali si riconosce una figura maschile, a torso nudo con aureola. Al momento dell'assegnazione del premio istituito per l'artista giuliano, l'opera *I Tetti di Parigi*, ricevette un certo consenso da parte degli artisti provenienti dalle altre regioni. Ad aggiudicarsi il primo premio di lire 200.000, con 6 voti di preferenza, fu però Nino Perizi con *l'Omaggio a Garcia Lorca* seguì, con 5 voti, *Il giardino* di Edoardo Devetta, e al terzo posto, con due voti, l'opera in esame.

esposizioni

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

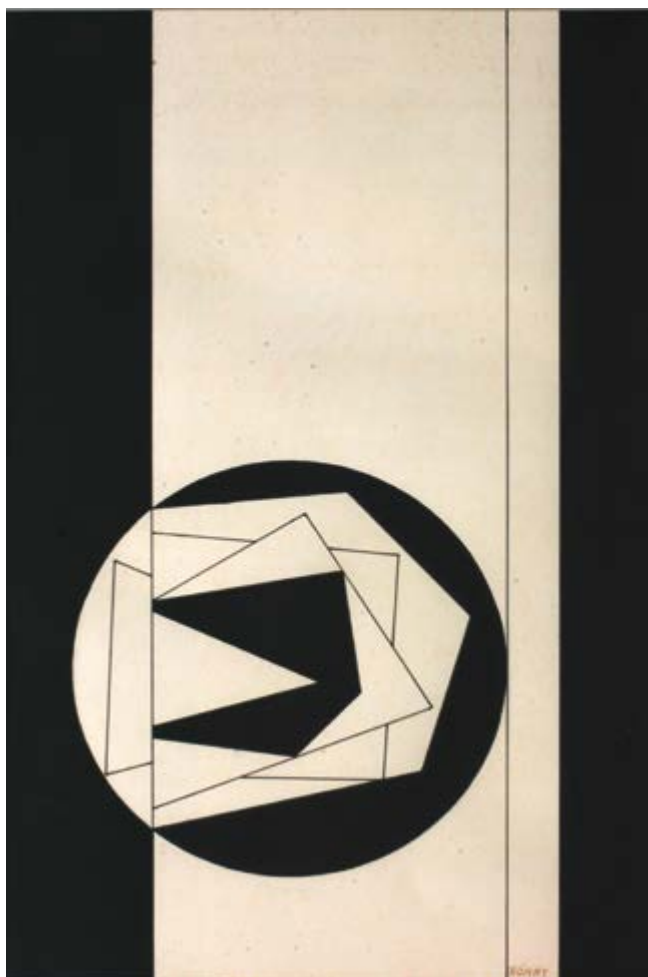
bibliografia

R. Marini, *Federico Righi*, "Umana", II, 1953, 8-9, p. 23; D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24; D. Gioseffi, *La mostra nazionale*

di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro" "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; A. Manzano, *Il pittore Righi al "Girasole"*, "Messaggero Veneto", Udine 14 giugno 1959; R. Da Nova, *Federico Righi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 142-143; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; 1953: *l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 100-101; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 170-171; M. Pinzani, *Federico Righi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 62-63; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; B. Malusà, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 172-173

Beatrice Malusà

135-136



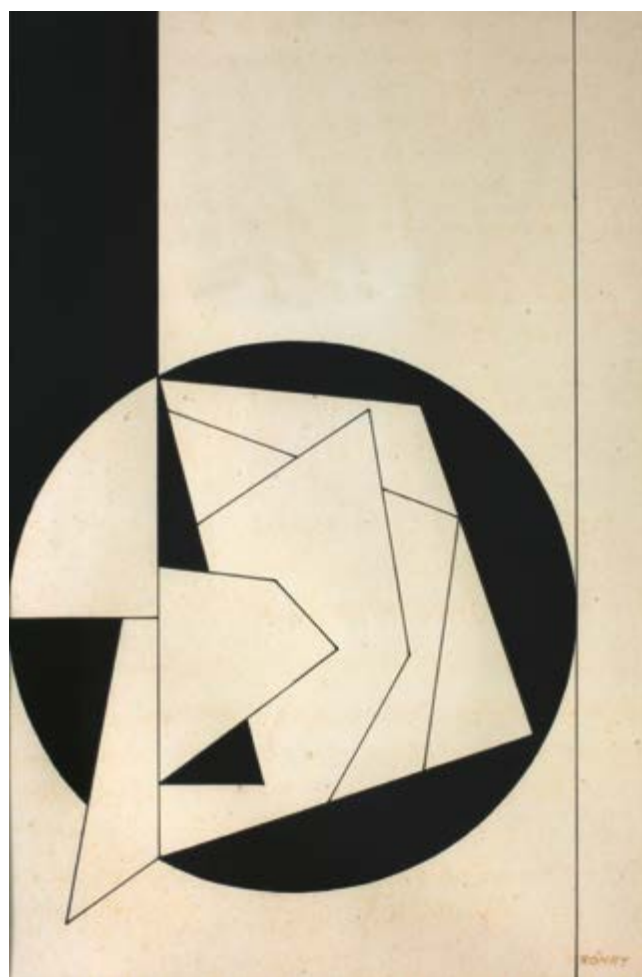
Eva Rónay (Pola 1919 – Trieste 2004)

Strutture

acrilico su carta, cm 55x35

firmato e datato in basso a destra "Ronay"

inv. Dis. 1639



Strutture

acrilico su carta, cm 55x35

firmato e datato in basso a destra "Ronay"

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

inv. Dis. 1640

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura



136.1

Eva Ronay, **Strutture**

1969, collezione privata

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

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

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

bibliografia

M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 173-174

Massimo De Grassi



Ottone Rosai (Firenze 1895 – Ivrea 1957)

Case del Paradiso

firmato in basso a destra "O. Rosai"

olio su tela, cm 50 x 70

inv. B621

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

riconducibile al già citato Perseo, il fratello più giovane di Ottone, uno dei ragazzi del '99 inviati a combattere sul confine orientale del Regno d'Italia. Al termine della prima guerra mondiale Perseo si era trasferito definitivamente a Trieste, e a Trieste ancora vivono i suoi figli Maria Daria e Nevio, i parenti più prossimi dell'artista. È proprio Maria Daria detta Mariuccia (a lei ed alla sua famiglia vanno i più sentiti ringraziamenti per la disponibilità dimostrata) a dare conferma del fatto che Ottone non sia giunto a Trieste in occasione della mostra universitaria; a Trieste, invece, l'artista si era sicuramente recato qualche settimana prima, in concomitanza con l'esposizione di alcune sue opere presso la Galleria Casanuova, mostra la cui inaugurazione ha avuto luogo il 31 ottobre. Nel corso del primo e del secondo decennio del secolo, nella sua Firenze, Ottone studia disegno ed architettura all'Istituto di Arti decorative di piazza Santa Croce e all'Accademia di Belle Arti; in tali contesti, a causa di un temperamento poco incline alle regole della vita scolastica, l'artista colleziona più espulsioni che successi. L'amicizia con Ardengo Soffici – l'uomo che su "La Voce" fece da apripista, in Italia, ai maestri dell'impressionismo francese ed ai cubisti – fa conoscere a Rosai le poetiche delle avanguardie del Novecento; i contatti con Marinetti, Carrà, Palazzeschi, Boccioni imprimono alla sua arte una virata di segno futurista che contraddistingue, ancorché non in profondità, soprattutto la sua produzione del secondo decennio del Novecento. È negli anni Venti che l'artista matura la propria poetica. La stagione del ritorno all'ordine, lo studio dei maestri del Quattrocento fiorentino, Masaccio su tutti, mediati dall'assimilazione dell'arte di Cézanne – in Toscana più precoce e profonda che altrove – sono declinati in senso popolare, vernacolo, connotati dall'attenzione costante per una Firenze "minore", popolare, ribobolesca, che spiega il legame profondo dell'artista con gli uomini e le battaglie di Strapaese, l'amicizia ed il lungo sodalizio con Mino Maccari.

L'ultimo Rosai, quello degli anni Quaranta e Cinquanta, se da un lato (eccezione fatta per la retrospettiva alla Biennale del 1952 e, nel 1953, per una personale alla Strozziina curata da Ragghianti, cui si deve molto del merito della riscoperta della pittura italiana del terzo e quarto decennio del secolo, Strapaese incluso) ha sofferto dell'oblio calato su molta dell'arte italiana del Ventennio, arte che il clima resistenziale ha presto e spesso etichettato come fascista, dall'altro presenta caratteri di specificità e rivela un artista ormai maturo, capace di equilibrare, risolvere pittoricamente il dramma dei lavori degli anni precedenti: anche l'opera conservata presso il Rettorato triestino, che non è datata ma che Luigi Carluccio indica come "recentissima" (*Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953) e che in tutta probabilità si sostanzia di uno dei frequenti scorci di via San Leonardo in cui l'artista aveva il proprio studio, mostra un Rosai che riduce la propria pittura all'essenziale, ai pochi elementi "casa" – "muro" – "cipresso", in una sorta di declinazione paesaggistica della concentrazione, della tensione morale delle nature morte morandiane. Una pittura, insomma, quella dell'ultimo Rosai, che nel 1971 Bilenchi non ha sbagliato a definire "chiarificata", "pacificata"; pittura nella quale – si tenga a mente proprio gli scorci in cui, come nell'opera presentata alla mostra triestina del 1953, le stradine non presentano sbocchi, le facciate delle case sono mute – Ragghianti

ha letto acutamente un «senso della limitazione, dell'insufficienza, dell'irraggiungibile» (i brani critici citati sono tratti dal repertorio di testi inseriti in *Omaggio a Ottone Rosai (1895-1957). Oli e disegni*, catalogo della mostra tenuta presso la Galleria La Casa dell'Arte di Sasso Marconi tra il maggio ed il giugno del 1980).

esposizioni

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

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste di discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953; C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, 9-10, 15; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 264, 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 81; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 161; M. Pinzani, Ottone Rosai, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 50-51; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 174-175

Lorenzo Nuovo



Livio Rosignano (Pinguento 1924 –

In attesa del bus

tempera su carta, cm 67,7x89,6

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

Edificio Centrale, Rettorato

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

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 176

Massimo De Grassi



Amleto Rossi (Roma 1904)

Sigmund Freud

bronzo dorato ø cm 39,5

firmato in basso a destra "Amleto Rossi Roma 1968"

inv. 10032022

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

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

bibliografia

L. P. G. Gallonetto, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 176

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Luigi Rossini (Ravenna 1790-Roma 1857)

Sepolcro della famiglia Tossia

acquaforte, al foglio mm 590x780

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

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

inv. 12281

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

Luigi Rossini (cfr. N. Pirazzoli, *Luigi Rossini: 1790-1857. Roma antica restaurata*, Ravenna, Essegi, 1990; C. Collina, *L'attività incisoria di Luigi Rossini*, in *L'arti per via: percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 87-96) è un incisore ravennate nato nel 1790; frequenta a Bologna l'Accademia di Belle Arti e la bottega di Giuseppe Antonio Basoli. Ricorda infatti il quadraturista bolognese nel 1806 che «venne Rossini di Ravenna a Bologna/ che fu mio scolaro e subalterno che divenne/ poi alunno in Roma per l'architettura» (*Vita artistica*, in *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di F. Farneti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini, Argelato, Minerva Edizioni 2006, cc. 27 v-28). Nel 1810 si trasferisce a Roma dove inizialmente cerca di diventare architetto, per poi intraprendere una strada diversa, dedicandosi all'arte dell'incisione, seguendo le orme di Piranesi, prendendo a modello le acqueforti del maestro, soprattutto quelle di contenuto archeologizzante. A partire dalla fine degli anni '20 inizia infatti la serie delle raccolte di incisioni con vedute dei monumenti antichi e moderni di Roma e dei dintorni, che documentano – con grande attenzione filologica – l'interesse di quegli anni per le rovine inserite nel loro contesto naturale. Di gusto pienamente romantico il tempio in rovina, con la vegetazione che si insinua nella costruzione antica squarciandone i lineamenti, e la presenza di qualche figura umana: l'artista visto di spalle con il cavalletto e due bucoliche figure di contadini. Da notare anche che Rossini apponeva spesso, in calce alle sue incisioni, l'iscrizione *d'après nature*, come fosse un pittore di paesaggi che in qualche modo sottolineava

la ripresa dal vero dei propri soggetti, esaltandone così l'aspetto fondamentalmente documentaristico, e arricchendo le stampe di indicazioni storiche desunte dai più famosi eruditi e archeologi del tempo come Carlo Fea e Antonio Nibby (Collina 2000, pp. 91-92).

L'incisione raffigura il *Sepolcro della famiglia Tossia*, detto dal volgo «Tempio della Tosse», nei pressi di Tivoli, eseguita da Rossini nel 1825 e appartiene alla serie di settantatré vedute della raccolta intitolata *Le antichità dei contorni di Roma ossia le più famose città del Lazio...*, raccolte, descritte, disegnate e incise da Luigi Rossini stampate a Roma tra 1824 e 1826. Come ricorda Antonio Nibby nel *Viaggio Antiquario ne' contorni di Roma*, pubblicato nel 1819 (capo XI), si tratta del «Sepolcro de' Tossj [...] un edificio rotondo volgarmente chiamato il Tempio della Tosse. Di questa denominazione non solo non v'è alcuna prova fondata sopra antichi scrittori, o sopra marmi rinvenuti; ma piuttosto si riconosce la sua insufficienza dalla costruzione stessa dell'edificio, che non mostra essere stato un tempio. Imperrochè i tempj doveano avere un portico, essendo di rito, e questo non ne ha alcuno, e non l'ebbe mai; i tempj erano rivolti alla strada, e questo, che si trova quasi sull'orlo della via ha la sua porta rivolta nella parte opposta, come i sepolcri; quindi piuttosto, che tempio è un sepolcro, forse della famiglia Tossia»

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

Evidenti gli influssi della poetica piranesiana, anche per la scelta del soggetto, già inciso nel 1763 da Giambattista Piranesi nella *Veduta del Tempio, detto della Tosse su la via Tiburtina* (ING, inv. fondo Piranesi, CL 2416/19495; H. Focillon, *Giambattista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, trad. di G. Guglielmi, Bologna, Alfa, 1967, p. 342, cat. 774) appartenente alla serie delle *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi*, ma differenti sono le inquadrature e gli effetti chiaroscurali, come sottolinea lo stesso Rossini quando afferma di aver cercato di «ritrarre in una maniera tutta diversa da altri, cioè prospetticamente alla pittorica, e con quello effetto di chiaro e scuro e forza di tinte che i secoli hanno impresso sulla fronte dei monumenti [...] la novità dei punti di vista e la più grande e scrupolosa esattezza nei contorni delle linee» (*Luigi Rossini...* 1943, p. 25). Si assiste quindi a un recupero della lezione piranesiana che però viene rielaborata con atteggiamento diverso, più attento alla resa topograficamente corretta e alla accuratezza oggettiva della restituzione archeologica dei monumenti descritti, frutto di un clima attento alla conservazione e al restauro dei monumenti, che caratterizzava la Roma dei primi decenni dell'Ottocento. Il metodo di lavoro, contraddistinto da un interesse quasi filologico verso la storia dei monumenti, veniva messo in evidenza già dalla stampa coeva che sottolineava come nelle incisioni di Rossini si potesse «agevolmente osservare lo stato attuale dei monumenti, i restauri, le elevazioni; poiché l'autore ha intorno a ciò raccolto da vari anni molte memorie, e conserva disegni fatti sui luoghi in occasione di moltissimi cavamenti, per non dire di altre cose speciali che le faranno bello ornamento» (*Il Saggiatore. Giornale romano di Storia, letteratura, Belle Arti...*, diretto e compilato da A. Gennarelli e P. Marzio, Roma, Tipografia della Minerva, 1844, p. 204).

bibliografia

F. Mordani, *Vite di Ravennani illustri scritte da Filippo Mordani*, II ed., Ravenna, Per le stampe de' Roveri, 1837, p. 262; *Almanacco letterario, scientifico, giudiziario, commerciale, artistico, teatrale...*, Roma, Tipografia de' Classici, 1841, p. 369; *Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere ed arti; de' commercianti; degli artisti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1843, p. 370; L. Servolini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, XXIX, Leipzig, Verlag von E. A. Seeman, 1935, p. 76; *Luigi Rossini. Le città del Lazio: Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cori, Ferentino (1826)*, a cura di V. Pacifici, Tivoli 1943, p. 25; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955, pp. 713-714; B. Bandini, *Luigi Rossini architetto ed incisore ravennate tra illusionismo e vero*, in "Romagna arte e storia", 9, 1989, 26, pp. 46; G. L. Marini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi...*, Torino, Bolaffi, vol. X, 1975, pp. 41; C. Crosera, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 177-178

Claudia Crosera

141



Romano Rossini (Trieste 1890-1951)

Veduta della Sacchetta con la lanterna

Olio su compensato cm 66,5x72,8

Firmato in basso a destra "R. Rossini 1944"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è giunto nell'attuale collocazione grazie a un legato di Giampaolo de Ferra, professore Emerito e Rettore dell'Università triestina dal 1972 al 1981. Perfezionata nel 2016, la donazione ha fatto arrivare all'Ateneo insieme alla tavola di Rossini altri cinque dipinti di importanti artisti locali, per la maggior parte dei casi del tutto ignoti agli studi e per questo ancora più preziosi. La firma e l'indicazione cronologica non lasciano dubbi sulla paternità dell'opera e la collocano anche molto bene all'interno del percorso artistico di Rossini, per lunghi tratti inscindibile da quello di Vittorio Bergagna. Dopo una lunga frequentazione veneziana e una conseguente predilezione per i soggetti lagunari. Negli anni Trenta partecipò con Bergagna ai lavori di restauro nella cattedrale di San Giusto, e questa loro attività si incrementerà negli anni della seconda guerra mondiale e immediatamente dopo. Parallelamente ai numerosi lavori svolti a Cividale, Latisana, Socchieve, Zuglio, in piccole chiesette istriane, e nelle basiliche di Parenzo, Grado ed Aquileia, Rossini continuò a dipingere paesaggi urbani, molto spesso vedute di Trieste riprese dalla sua casa sul colle di San Giusto, soprattutto marine come quella in esame, dove restituisce questo angolo cittadino con il suo tocco dal tradizionale sapore post-impressionista, proseguendo così quello stile con cui debuttò nel 1921 nelle mostre veneziane di Ca' Pesaro e al quale fu fedele per tutta la sua vita di pittore.

Silvio Benco notava che nelle opere di quei primissimi anni quaranta «un leggero trasalire del colore dal normale al fantastico nel quadro estivo delle rive e del porto, tanto diverso dai consueti mari dell'artista» (S. Benco, *Alla XVI sindacale Giuliana*, "Il Piccolo", ottobre 1942): una descrizione che calza alla perfezione anche all'opera in esame, dove i colori sono velati dalla densa atmosfera vespertina e dalla distanza: «Rossini

è un pittore d'ispirazione; nei suoi paesaggi tutti noi ritroviamo noi stessi e i 'nostri' stati d'animo... È un 'romantico'. Con l'avvertenza che non si tratta di uno che faccia professione di romanticismo, ma di un artista che resta sempre e anzitutto tale» (D. Gioseffi, *Romano Rossini*, "Il Giornale di Trieste", 21 gennaio 1951).

bibliografia inedito

Massimo De Grassi

142



Ruggero Rovani (Trieste 1877-1965)

Busto di Italo Svevo

bronzo, cm 50x56x30

firmato sulla spalla sinistra "R. Rovani"

Edificio di Androna Campo Marzio 10, Dipartimento di Studi Umanistici



142.1

Ruggero Rovani, **Busto di Italo Svevo**

1927, Trieste, Civico Museo Revoltella

Il bronzo dell'Università degli Studi di Trieste deriva dal bozzetto originale in gesso (oggi alla Gipsoteca del Museo Revoltella), realizzato nell'estate del 1927

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

La versione bronzea qui studiata venne fusa dopo quella in gesso su iniziativa di Svevo, che desiderava averne presso di sé una versione: se prestiamo fede, infatti, a quanto affermato da Rovani stesso, lo scrittore ebbe modo di apprezzare il risultato scultoreo già in corso d'opera, quando volle ricompensare il suo autore con una piccola somma di denaro (£ 2000), a suo dire «non conforme a quello che in altri momenti avrebbe potuto fare». A distanza di qualche tempo, il romanziere confessò all'artista di riconoscersi perfettamente nel ritratto ("più lo guardo e più mi ci ritrovo"), e in una copia del romanzo *Senilità* offerta a Rovani in segno di amicizia scelse di firmarsi attraverso una curiosa metonimia «il suo busto». La replica in metallo, databile tra la seconda metà del 1927 e il 1928, anno della morte di Svevo, rimase nello studio di quest'ultimo, al secondo piano di Villa Veneziani, "su un mobile di fronte alla sua scrivania" per diversi anni. Non ci è dato conoscere con esattezza le sorti della scultura dopo il settembre 1928: essa si salvò dai bombardamenti del 20 febbraio del 1945 che distrussero interamente la dimora sveviana e risulta trovarsi nelle collezioni di Ruggero Rovani nel 1954, prima di essere donata all'Università di Trieste. Con molta probabilità il bronzo venne restituito allo scultore già nel 1943. Lo scultore triestino, in qualità di nuovo proprietario e consapevole del valore storico e umano del manufatto, prestò ripetutamente il bronzo in occasione di diverse esposizioni locali e regionali: nel 1948 alla "Mostra d'arte moderna", tenutasi a Gorizia a Palazzo Attems alla fine dell'estate; tra il 1952 e il 1953 alle ben più importanti rassegne "Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini", organizzata al Padiglione delle Nazioni alla Fiera di Trieste, e alla "Prima Mostra Nazionale artisti giuliani e dalmati", allestita a Venezia, in autunno. È significativo notare che il busto venne sempre scelto per figurare all'interno di una selezione limitatissima di pezzi, a dimostrazione di come esso rappresentasse, agli occhi dei contemporanei, una delle opere cardine della tarda produzione di Rovani. Il ritratto sveviano venne ulteriormente rivalutato alla metà degli anni Cinquanta, quando il Circolo della Cultura e delle

Arti di Trieste lanciò una pubblica sottoscrizione per offrirgli una collocazione degna della notorietà del suo effigiato. Grazie alle generose elargizioni pervenute alla segreteria del CCA nel corso del 1954, l'ente poté contattare lo scultore Rovani per richiedere l'acquisto del bronzo di Italo Svevo alla cifra complessiva di £ 395.000, dilazionate in quattro rate. Il Circolo si faceva portatore di un'iniziativa culturale di grande importanza, che si sarebbe conclusa con l'atto di donazione in favore della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trieste, avvenuto il 18 dicembre 1954 nell'Aula Magna di Palazzo Dubbani, sito in via dell'Università 7. Anche in questa occasione, la critica non poté far a meno di notare l'eccellenza della resa ritrattistica del bronzo, «l'unico oggi esistente modellato dal vero» e la capacità dimostrata da Rovani di lasciar trapelare nel bronzo la profondità di pensiero e [...] l'umano travaglio», propri di tutta l'opera e la vita sveviana.

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

esposizioni

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

bibliografia

Mostra d'arte moderna, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems 7 agosto-19 settembre 1948, Gorizia, Paternolli, 1948, p. 45, n. 31; R. Marini, *Ruggero Rovani con Bolaffio e Marussig*, "La Voce Libera", 5 novembre 1947; R. Marini, *Una Mostra eccezionale – l'Arte di Ruggero Rovani*, "L'Ora socialista", 5 novembre 1947; G., *Marussig, Bolaffio e Rovani alla Galleria S. Giusto*, "Il Lavoratore", 7 novembre 1947; *Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini*, catalogo della mostra di Trieste, Padiglione delle Nazioni della Fiera di Trieste, dicembre 1952, Trieste, Smolars, 1952, sez. Scultura, n. 9; *I. Mostra nazionale artisti giuliani e dalmati*, catalogo della mostra di Venezia, Ala napoleonica, 20 settembre-15 ottobre 1953, Venezia, Tip. Garzia, p. 45; *Un busto di Svevo opera di Ruggero Rovani*, "Il Piccolo della Sera", 15 dicembre 1954; *Un busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 16 dicembre 1954; *Il busto di Svevo all'Università degli studi*, "Il Piccolo", 17 dicembre 1954; *Il busto di Svevo oggi alla vecchia Università*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954. *La consegna all'Università di un busto di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954; *Il busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 19 dicembre 1954; *Busto di Italo Svevo nella Facoltà di lettere e filosofia*, "Il Piccolo", 19 dicembre 1954; *Scoperto ieri il busto di Svevo nella solenne seduta della Facoltà di Lettere*, "Il Corriere di Trieste", 19 dicembre 1954; D. De Tuoni, *Lo scultore Ruggero Rovani – Un ritrattista di Svevo*, "La

Fiera Letteraria", 14 luglio 1963; *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto 1979, a cura di S. Molesi, Trieste, La Editoriale Libreria, 1979, p. 2; M. B. Giorio, B. Sturmar, *Il busto di Italo Svevo dell'Università degli Studi di Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 25, 2006, pp. 175-186; D. Maraini, *A Trieste con Svevo*, Milano 2003; P. Spirito, *Trieste. Risputano i libri perduti di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 2 ottobre 2011; M. B. Giorio, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 178-179

Maria Beatrice Giorio



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Piazza della Borsa

china nera su traccia di matita, carta da impacco preparata bianca, mm 370x480

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

inv. 401A

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

bibliografia

M. Lorber, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 179-180

Maurizio Lorber



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Palazzo Costanzi

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

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

inv. 401b

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

bibliografia

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

145



Gianni Russian (Trieste 1922-1962)

Palazzo Carciotti

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

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

inv. 401C

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Gianni Russian, insegnante, arredatore e artista è sicuramente la personalità più sottovalutata nel panorama artistico della seconda metà del '900 a Trieste (E. Prelli, *Gianni Russian, 1922-1962*, "Quaderni Giuliani di Storia, XXX, 1 – gennaio-luglio, 2009, pp.161-185). Un oblio che si motiva anche per la prematura scomparsa di questa personalità che, forte della sua indiscussa abilità grafica, volge in chiave ironica le figurine arcaiche di Massimo Campigli e i manichini assemblati di Giorgio de Chirico. I tre disegni a china di proprietà dell'Università permettono allo studioso di penetrare nell'officina ideativa dell'artista e carpirne la cifra grafica che caratterizzò tutta la sua opera: «Le punte più alte e più pure vanno ricercate in alcuni disegni in bianco e nero, nelle puntesecche, in un paio di acqueforti d'intonazione vagamente surreale e sottilmente ironica [...] Russian che si affida soprattutto alla eccezionale presenza del segno e che di questo si serve per creare ciascuna volta (lasciando per esempio visibili i fasci concorrenti di linee ausiliarie) una specie di partitura ritmica di sapore astratto e di lontana ascendenza cubista» (D. Gioseffi, Quasi una scoperta la personale di Gianni Russian, "Il Giornale di Trieste", 18 marzo 1954). Decio Gioseffi, cultore della prospettiva artificialis,

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

bibliografia

E. Prelli, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, "Archeografo Triestino", IV, vol. LXIX (CXVII della raccolta), 2009, p. 608; M. Lorber, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 180-181

Maurizio Lorber



Teodoro Russo (Brindisi 1896 – Trieste 1975)

Ritratto di Dario De Tuoni

Gesso patinato ocra, cm 49x29,5x7

firmato e datato in basso a destra "T. Russo/ a. VI / 1928"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il rilievo in gesso è stato donato nel 1992 da Lea Campos Boralevi all'allora Dipartimento di Italianistica, insieme al lascito bibliografico e documentario del fondo de Tuoni ed è poi confluita nelle collezioni dell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale, oggi parte integrate del Sistema museale d'Ateneo. Dario de Tuoni era stato personaggio chiave della cultura triestina della prima metà del Novecento, e il suo ritratto è probabilmente una delle prime opere che lo scultore brindisino Teodoro Russo, nato a Brindisi, di formazione napoletana ma residente a Trieste sin dal 27 febbraio del 1928 (anno di realizzazione del ritratto), dove rimase attivo fino alla metà degli anni settanta e dove si spense nel 1988. Nella *Guida Generale di Trieste e della Venezia Giulia* del 1933, è indicato come «professore», e come suo recapito viene indicata la scuola di Via Foscolo 13, segno che la sua attività principale era la didattica, cui affiancava la professione di scultore, come si evince dalla presenza del suo nome anche nella sezione «Scultori accademici».

Il *Ritratto di Dario De Tuoni* mostra tutta la minuzia realistica della pratica scultorea di Russo, fedele prosecutore del naturalismo della scuola napoletana.

bibliografia

L. Paris, *Alcuni ritratti di Dario de Tuoni (1892-1966)*, "Metodi e ricerche", n.s. XXXIII, 1-2, gennaio-dicembre 2014, p. 94

Massimo De Grassi



Teodoro Russo (Brindisi 1896 – Trieste 1975)

Busto di Ugo Morin

bronzo, cm 77x40x36

firmato sul bordo: "T. Russo"

Edificio H2, Aula Morin

Il busto, tagliato sopra le spalle, raffigura il matematico Ugo Morin (Trieste 1901-1968), primo preside della Facoltà di Scienze dell'Università di Trieste ed era stato realizzato poco dopo la sua morte per iniziativa della Facoltà stessa, che provvederà a collocarlo nell'allora Istituto di Matematica. Attualmente è collocato nell'aula a lui dedicata al III piano dell'edificio H2.

L'autore del busto, il brindisino ma naturalizzato triestino sin dalla fine degli anni venti Teodoro Russo, declina con onesto mestiere il suo convenzionale naturalismo, che lo aveva portato, soprattutto nel secondo dopoguerra, a eseguire un cospicuo numero di opere d'occasione per committenti pubblici del territorio giuliano.

bibliografia

L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 184-185;
M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 181

Massimo De Grassi



Mostra commemorativa di Maria Lupieri,
Lina (Linuccia) Saba (Trieste 1910 – Roma 1980)

Senza titolo

Firmato e datato in basso a destra e datato "L. S."

Tempera su carta cm 40x60

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è parte integrante del fondo documentario intitolato a 'Gerti Frankl' e donato dall'ingegner Marco Slavik all'Archivio degli scrittori e della cultura regionale. I materiali del fondo raccontano l'intreccio dei rapporti di amicizia e di sentimenti che legavano quella che è stata chiamata la Bloomsbury dell'Alto Adriatico, quel sodalizio intellettuale che nella Trieste degli anni Venti aveva in Bobi Bazlen il fulcro intorno a cui ruotavano Carlo Gruber, Carlo Tolazzi, sua moglie Gerti Frankl Tolazzi, e Linuccia Saba. Oltre alle foto di Gerti, L'oggetto d'arte più interessante della donazione è la tempera in esame siglata «L.S.»: l'autrice nascosta dietro quelle iniziali è infatti certamente Linuccia Saba, amica di Gruber e Dusica Slavik, genitori del donatore. Come ha commentato l'ingegnere Slavik «per noi il titolo era: "chi sarà mangiato?", e devo dire che non ci piaceva» (Marcolin 2023); un apprezzamento certo non in linea con i buoni e a tratti eccellenti riscontri critici che Linuccia Saba riscuoteva negli anni cinquanta, il momento in cui la sua carriera di pittrice ha raggiunto i risultati migliori, con la partecipazione alla ventottesima edizione della Biennale di Venezia nel 1956, dove aveva esposto tre oli realizzati l'anno precedente, *Ti vedo di notte*, *L'amicizia* e *Sicilia (XXVIII biennale di Venezia)*. *Catalogo*, Venezia, Ferrari, 1956, p. 96), e la vittoria ottenuta al Secondo Premio Nazionale Biennale Scipione di Macerata nel '57 con *Tetti (Premio Scipione Macerata 1957)*, catalogo della mostra, Ancona, Tipografia Egiziano Venturini, 1957, p. 27), oggi conservato presso i Musei Civici di

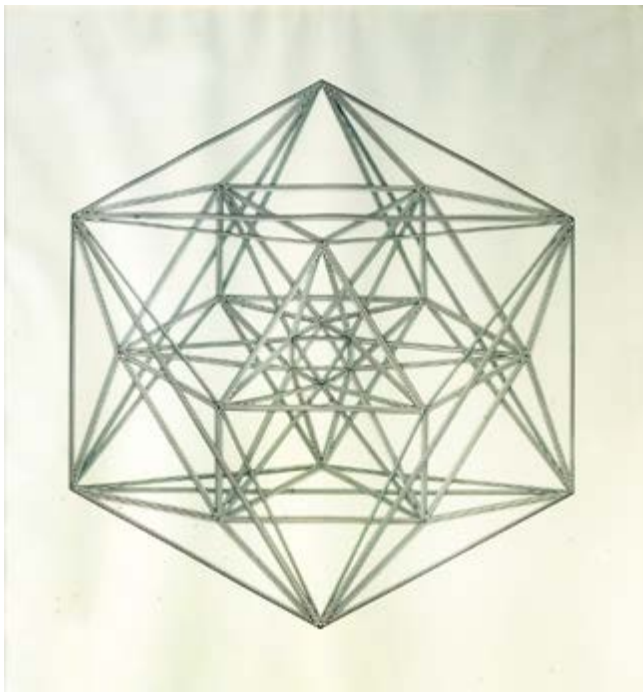
Palazzo Buonaccorsi nella città marchigiana. Opere che per scelte cromatiche e compositive possono rimandare al clima della 'Scuola Romana' e alla rete di amicizie che Linuccia aveva nel mondo artistico e cinematografico che frequentava il suo attico di via Due Macelli, ma che inevitabilmente risentono anche dei rapporti personali dell'autrice che, non va dimenticato, nel 1941 aveva sposato segretamente Lionello Zorn Giorni, scenografo, sceneggiatore e pittore oltre che uomo di grande cultura, e che nel 1945 cominciò una lunga relazione sentimentale con Carlo Levi, a sua volta letterato e affermato pittore, senza tuttavia separarsi ufficialmente dal marito; una relazione profonda e tormentata che durerà fino alla morte del pittore, nel 1975, e nello stesso anno, su esplicita richiesta testamentaria, Linuccia istituì la Fondazione "Carlo Levi" divenendone primo presidente. Per inquadrare poi la cornice culturale in cui l'opera in esame può essere stata realizzata, non va dimenticato che alla fine degli anni Quaranta Linuccia aveva scritto per il cinema due soggetti di sapore neorealista ritrovati fra i copioni della regista Anna Gruber conservati alla Biblioteca Civica di Trieste (L. Saba, *Linuccia Saba e il cinema, un sogno negato. Due soggetti ritrovati*, con un saggio di M. Silvestri, Trieste, EUT, 2019). Con queste premesse trovare una corretta seriazione cronologica per la tempera di casa Slavik diventa quantomeno problematica: le opere degli anni cinquanta sin qui citate testimoniano di un approccio alla figurazione di matrice comunque realista, di certo frutto dell'influenza di Carlo Levi e delle sue amicizie romane, considerazioni che porterebbero a escludere che l'opera possa essere stata realizzata in quel decennio vista l'atmosfera spiccatamente surrealista della prova triestina, dominata da un'atmosfera onirica determinata dall'occhio e dalla bocca sospese tra le nuvole. Annotazioni che unitamente alla tecnica piuttosto corsiva potrebbero far pensare a una datazione anteriore, prossima agli inizi degli anni quaranta, di cui non possediamo testimonianze figurative certe. Non va tuttavia dimenticato che alla fine degli anni cinquanta nella casa romana di Linuccia Saba visse gli ultimi giorni della sua vita l'amica pittrice Maria Lupieri, artista originale e allora molto apprezzata, che proprio in quegli anni si era accostata al Surrealismo e aveva compreso «cosa significava poter conquistare nuove libertà tecniche dovute all'aleatorietà concessa dalla sintassi informale; e se ne valse in una maniera del tutto inedita, che doveva permetterle di creare una serie fitta e affascinante di opere dove il nuovo linguaggio le consentiva una libertà espressiva inaudita, senza tuttavia farle perdere l'interesse suo di sempre per la narrazione, per il rapporto figurato, per l'introspezione esercitata attraverso l'impegno iconologico» (G. Dorfles, *Presentazione*, in *Mostra commemorativa di Maria Lupieri*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, Trieste; circolo della cultura e delle arti, 1966, p. 7). Tutti elementi, quelli descritti da Dorfles, che si possono ritrovare anche nella tempera di Linuccia, che potrebbe aver scelto di affiancare l'amica in questa ricerca di nuove vie di espressione artistica, che necessariamente passavano attraverso il superamento di convenzioni figurative per lei consolidate, fatta naturalmente eccezione per gli amatissimi gatti, non a caso protagonisti della scena. Quel vedere il mondo «come un prestigioso albero

di Natale, illuminando le cose solo col guardarle», che la stessa Saba riconoscerà a Maria Lupieri in un suo commosso ricordo, quell'essere quasi portatrice di magia, può anche valere come dichiarazione di poetica: «ci ha fatto sentire [...] soli in un mondo che aveva perso molti dei suoi bei colori. Colori che si riaccendono, come fievoli ombre, ogni tanto fra noi, quando parliamo di lei, quando rievochiamo tra noi le sue libere gesta, quando la ricordiamo, oggi come ieri, come appena scomparsa, con gli occhi che vorrebbero piangere e le labbra che al suo solo ricordo si riaprono al sorriso» (L. Saba, *Ricordo di Maria Lupieri*, in *Mostra commemorativa di Maria Lupieri*, p. 11).

bibliografia

P. Marcolin, *L'acquerello con gli animali attribuito a Linuccia Saba va all'Archivio degli scrittori*, in "Il Piccolo", 22 gennaio 2022

Massimo De Grassi



Lucio Saffaro (Trieste 1929 – Bologna 1998)

Licosatetrapoto

litografia, mm 1000x700

in basso a sinistra "AL II/III"; sul verso timbro della Galleria Torbandena inv. 361

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

Nato a Trieste nel 1929, Lucio Saffaro segue studi di Fisica e di Logica all'Università di Bologna dove, dopo la laurea, diviene titolare di cattedra, pur mantenendo vivi i contatti con la sua città natale. Egli è stato pittore, scrittore, matematico; le sue ricerche sulla determinazione di nuovi poliedri sono state oggetto di numerose conferenze, tenute dall'artista in Italia ed all'estero. Un anno dopo la sua scomparsa (1998) è stata istituita, secondo il volere dell'artista, la Fondazione che porta il suo nome.

Convintosi, nel corso degli anni Cinquanta, delle scarse possibilità di ottenere risultati originali seguendo gli orientamenti dominanti in quel periodo, Saffaro rivolge l'attenzione all'interno della propria cultura scientifica, agli studi sull'arte rinascimentale (in particolare sulla prospettiva) in un serrato confronto tra mondo classico e sapere moderno, tra cultura antica e cultura contemporanea. La base dell'esperienza di Lucio Saffaro poggia sulla solidità dei teoremi della matematica: questo afferma una volta in più che, nella storia dell'arte, analisi e poetica non sono realtà contendenti.

L'opera grafica è al centro della sua arte: assieme agli studi sulle architetture già esistenti, egli svolge ricerche su nuovi poliedri. Egli, infatti, idea nuovi poliedri di

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

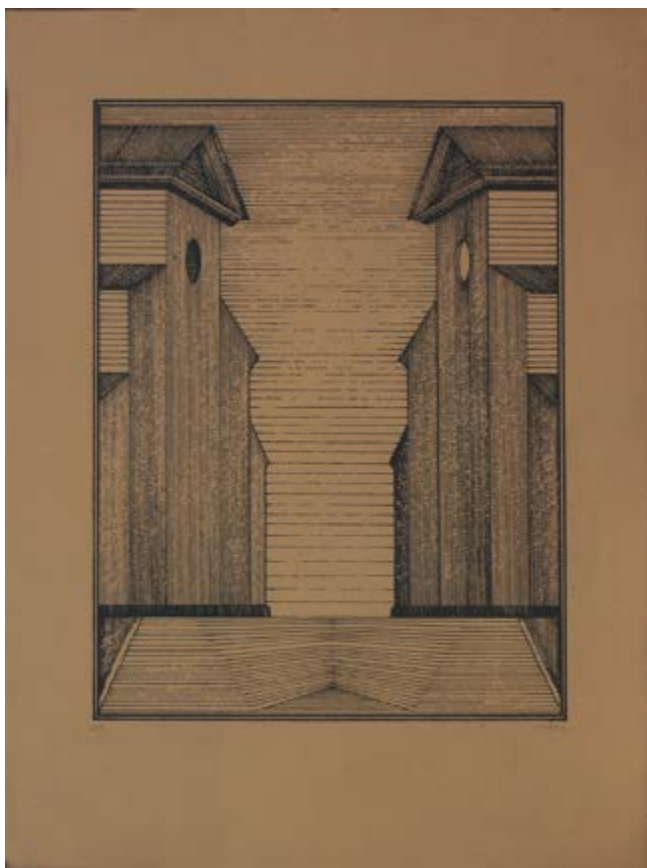
esposizioni

Trieste, *De logica sublimitate*, 1971

bibliografia

L. Lambertini, *De logica sublimitate*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria Torbandena maggio 1971, Trieste 1971; C. Ratzenbeck, scheda, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 182

Caterina Ratzenbeck



Lucio Saffaro (Trieste 1929 – Bologna 1998)

Lo specchio di Faenza

litografia, mm 660x500

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

inv. 380

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

bibliografia

Lucio Saffaro. *I luoghi segreti dell'essere e del tempo*, catalogo della mostra di Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea 5 novembre 2011 – 31 gennaio 2012, a cura di G. Vismara, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, p. 129; C. Ratzenbeck, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 183

Caterina Ratzenbeck



Alberto Saliotti (Ravenna 1892 – Chiavari 1961)

Natura morta in blu

Firmato in basso a destra "Saliotti"

olio su compensato, cm 59,5 x 50

inv. Fis. Teo. 525

Edificio Centrale, Rettorato

La raffinata e suggestiva opera di Saliotti, nata quale ideale *pendant* della *Natura morta coi frutti* (già New York, Graphic Society collection), piacque molto anche al suo creatore tanto da chiederne la momentanea restituzione per un'esposizione a Livorno nell'aprile del 1954. Il dipinto però rimase al suo posto, secondo quanto stabilito dal regolamento dell'esposizione. Tuttavia, non senza una punta di sarcasmo, Saliotti scriveva nella stessa lettera del 21 febbraio, probabilmente sapendo già la risposta che avrebbe avuto: «Da una rivista triestina vedo che anche da voi

gli allori sono ormai sempre per quelli. Beati loro. E vendite nulla? Molti ossequi e cordialità». Del resto, la sua posizione politica e il ruolo di primo piano ricoperto in Novecento, lo avevano ormai messo fuori gioco da qualsiasi premiazione di prestigio nel dopoguerra, eccezion fatta per i premi Marzotto ricevuti nel 1955 e 1957. Aveva però, precisamente in quel momento tra 1952-53, ritrovato un eccellente mestiere che si esprimeva al meglio proprio con le nature morte. Anche *Natura morta in blu* effettivamente non tradì questo stato di grazia e, il vaso blu in primo piano su fondo blu, si impone come immagine di altissimo raggiungimento tecnico e formale. Il dipinto fu realizzato a Chiavari, ormai dimora stabile di Saliotti e venne valutato dallo stesso pittore con la ragguardevole cifra di duecentoventimila lire.

esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 86-87; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 156-157; M. Pinzani, *Alberto Saliotti*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 38-39; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 183-184

Matteo Gardonio



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882 – 1966)

Venus

olio su tela, cm 109x88

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

inv. 527

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

esposizioni

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

bibliografia

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

di un evento, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 266, 269; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 43, 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 81; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 123, 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 150; M. Pinzani, *Edgardo Sambo*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 17, cat. 8, pp. 32-33; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 184-185

Eliana Mogorovich



Edgardo Sambo Cappelletti (Trieste 1882-1966)

Laguna di Grado

olio su tavola, cm 75x65

firmato in basso a destra "E. Sambo"

inv. 896

Edificio B, Dipartimento di Ingegneria Industriale e dell'Informazione

Il dipinto si configura come un *unicum* nella produzione di Sambo. Dal punto di vista stilistico, infatti, l'opera può essere messa a confronto con i primi lavori dell'artista che, dopo aver appreso i rudimenti della pittura presso Giovanni Zangrando, approfondì la propria preparazione attraverso viaggi di studio a Venezia, Vienna e Monaco di Baviera. Nel seguente periodo romano, reso possibile dalla vittoria della borsa di studio Rittmeyer, il postimpressionismo e le eleganze decorative tipicamente secessioniste con cui era finora entrato in contatto lasciarono spazio al libero dispiegarsi di colori avulsi dalla realtà e contrastanti, resi ancor più innaturali da un uso spregiudicato della luce. I risultati di questo sperimentalismo condussero alle positive affermazioni di Sambo nell'ambito della Prima e Terza Esposizione della Secessione romana (1913, 1915) attraverso opere come *Macchie di sole* (Cataldi 1999, cat. n. 38, p. 52) presentato anche all'Esposizione Internazionale per l'apertura del Canale di Panama del 1914. Sebbene dal punto di vista cromatico il dipinto manifesti un'evidente tangenza con *Foro romano*, realizzata attorno al 1913 e caratterizzata dall'adozione delle medesime tonalità di violetto (ivi, cat. 42, p. 55) dal punto di vista del soggetto trattato e dell'anno della sua esecuzione l'opera deve essere messa in relazione con le marine realizzate negli anni Quaranta. Benché in tali opere la composizione risulti palesemente più pacata e influenzata dal neocubismo (cui l'artista si avvicina negli ultimi anni della propria attività) in esse si possono ravvisare delle sparute citazioni di cromie che con la loro brillantezza finiscono per movimentare la stasi dominante. Se in *Marina* (1938; ivi, cat. 122, p. 92) Sambo sembra voler sperimentare l'effetto provocato dai tocchi di pennello "a mosaico" che adopererà in maniera consistente nella *Laguna di Grado*, più timidi filamenti di colore verde e azzurro percorrono la superficie d'acqua posta in primo piano in *Punta S. Salvatore* (1940 circa; ivi, cat. n. 128,

p. 97). L'artista triestino approfondirà l'atmosfera silente e la calma quasi palpabile che connotano queste opere in quello che è l'ultimo paesaggio del suo catalogo, *Paesaggio carnico*, realizzato nel 1950 e pervaso da un senso di quiete amplificata dalla solidità dei volumi che lo compongono (ivi, cat. n. 209, p. 136). Presentato alla personale ospitata nella Sala comunale d'arte di Trieste fra il dicembre del 1953 e il gennaio seguente, *Laguna di Grado* non si può dunque semplicisticamente intendere come un nostalgico revival di tendenze del passato ma piuttosto come un loro originale e attuale ripensamento svolto gradatamente a partire dalla fine degli anni Trenta. Il *pointillisme* cui si appellano i tocchi blu e gialli disseminati nel paesaggio marino non vanno infatti a costruire delle forme precise ma si giustappongono sovrapponendosi a un fondale precostituito e di per sé piuttosto uniforme allo scopo di irradiarlo di punti luce con esplicita funzione decorativa. Unico oggetto chiaramente definito, la barca alla deriva viene precisata da pennellate rapide e spesse che, in modo quasi infantile, ne descrivono solo gli elementi di spicco maggiore (lo scafo, la vela) lasciando in una confusa indeterminatezza gli altri dettagli. Rispetto alla contemporanea produzione di Sambo il dipinto si configura come una sorta di divagazione da un percorso che, sin dalla fine degli anni Venti, aveva portato l'artista triestino a una personale riflessione sulle problematiche compositive di Novecento e del gruppo di Valori Plastici, condividendone le tensioni verso un'arte orientata alla semplificazione e a una meditata osservazione del reale. Le composizioni dai toni ribassati e modellate secondo una sintesi che avevano avvicinato Sambo a soluzioni neocubiste (visibili già in *Espropriazione per pubblica sicurezza*, del 1934; cfr. ivi, cat. 115, p. 87) vengono dunque momentaneamente abbandonate per un ritorno di fiamma dell'artista verso i fuochi d'artificio cromatici della sua prima produzione.

esposizioni

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

bibliografia

Mostra personale del pittore Edgardo Sambo, opuscolo della mostra di Trieste, Sala Comunale d'Arte, 29 dicembre 1953 – 11 gennaio 1954, n. 10, s.p.; A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione CrTrieste, 1999, p. 172; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 184-185

Eliana Mogorovich



Giuseppe Santomaso (Venezia 1907-1990)

Cantiere

olio su tela, cm 150x121

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

inv. 591

Edificio Centrale, Rettorato



154.1

Giuseppe Santomaso, **Piccolo cantiere**

1952, collezione privata



154.2

Giuseppe Santomaso, **Cantiere in laguna**

1952, San Paolo, Museo d'arte contemporanea

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

del lavoro quindi, che in termini pittorici si componeva di una sostanziale ibridazione dei motivi di estrazione neocubista assimilati alla fine degli anni quaranta con elementi di origine surrealista: «in *Piccolo cantiere*, del '52, e in altri lavori coevi [tra i quali si può sicuramente inserire anche il *Cantiere* dell'ateneo triestino], Santomaso riesce ad incrociare la cultura surrealista e in particolare Mirò, maturando una volta per tutte il taglio di un linguaggio personalissimo: da questo momento in poi è ormai chiaro in quale senso Santomaso afferma di voler «essere nelle cose», nel tessuto della loro energia, e secondo quali parametri egli intenda congiungere la realtà esteriore del mondo con la memoria che se ne ricava: una memoria che abita nelle cose stesse o, meglio, nella visione che il pittore ce ne restituisce» (Cortenova 1990, pp. 20-21).

esposizioni

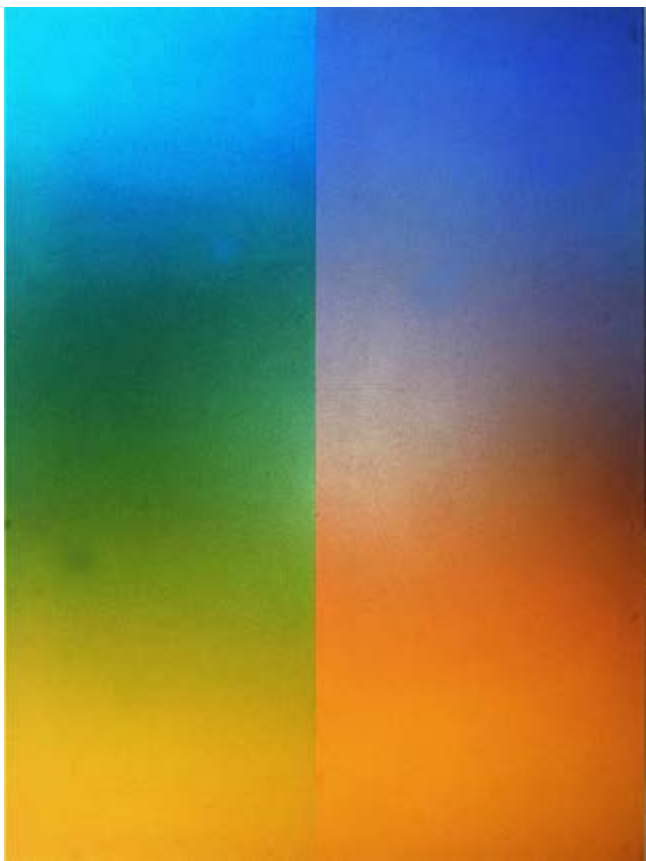
Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Trieste, *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

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

Museo Revoltella, 2008, pp. 41-42; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 68-69; E. Prete, E. Poletto, *Biografia*, in *Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini 12 aprile-13 luglio 2008, Venezia 2008, p. 306; M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste. "Saggi e memorie di storia dell'arte"*, 33, 2009, pp. 537-539; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 122-123; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 138-139; M. Pinzani, *Giuseppe Santomaso*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 22-23; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 8; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 187-188; N. Stringa, *Giuseppe Santomaso: catalogo ragionato*, Torino, Allemandi, 2017, II, p. 450

Massimo De Grassi



Aldo Schmid (Trento 1935-1978)

Struttura colore n.3

acrilico plastico su tela, cm 150x200

firmato e datato in basso a sinistra "A. Schmid 72"

sul verso talloncino della X Quadriennale di Roma

inv. 546

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

Sulla natura della ricerca cromatica di Schmid nei primi anni settanta così si era espresso Contessi: «Schmid è uno dei pochi pittori italiani che conducono una ricerca sul colore in termini scientifici. Intendiamo: molti esponenti della Nuova astrazione e della Nuova pittura — basti pensare all'area francese — hanno nel colore l'elemento portante del loro lavoro; solo che nelle loro operazioni non si possono

scorgere delle intenzioni sperimentali che tengano conto dei problemi fisico-chimici inerenti alla natura all'uso del colore e ai problemi psicologici o addirittura neuro-fisiologici della sua percezione. Fino ad un paio d'anni fa Schmid si trovava in bilico fra due esigenze opposte: fare dei quadri ancora legati all'«immagine» in cui saggiare implicitamente le «prestazioni» del colore, le sue possibilità reattive, oppure chiamare il colore (allo stato puro) a rispondere di tutto. Soltanto recentemente l'artista ha risolto la vertenza, meno privata di quanto possa sembrare, e ha deciso che il vero messaggio è proprio il medium, cioè il colore» (G. Contessi, *Aldo Schmid*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Nuova Cadario 16 aprile – 10 maggio 1975, Milano, s.e., 1975).

bibliografia

X Quadriennale nazionale d'arte. 2 situazione dell'arte non figurativa, Catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1972 – maggio 1973, Roma, De Luca, 1972, p. 49; *Aldo Schmid*, catalogo ragionato, a cura di G. Corradini Schmid, R. Turrina, Trento, Temi, 2008; M. De Grassi, *scheda*, in *Ricorda e Splendi. Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 189

Massimo De Grassi



Fioravante Seibezzi (Venezia 1906-1976)

Paesaggio (Canale di Mazzorbo)

firmato in basso a destra "Seibezzi"

olio su tela, cm 55 x 65

inv. 623

Edificio Centrale, Rettorato

Con la scrittura stenografica che gli era propria, Seibezzi scrisse il 26 agosto 1953 che avrebbe aderito all'iniziativa «con vero entusiasmo». La sua pittura corsiva, fatta *en plein air*, attenta a cogliere

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

esposizioni

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

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra: i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 75; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 145; M. Pinzani, *Fioravante Seibezzi*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 30-31; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. Gardonio, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 190

Matteo Gardonio



Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970)

Dea Roma

Bronzo, cm 92x47x37

Firmato e datato in basso "A Selva"

Inv. Economato 12284

Edificio Centrale, Rettorato



157.1

Attilio Selva, *Dea Roma*

1950 ca., Trieste, Civico Museo Revoltella

In una lettera al rettore Cammarata del primo luglio 1952, il presidente dell'Associazione fra i laureati dell'ateneo triestino scriveva: «ho l'onore di portare a conoscenza della M.V. Che, come a suo tempo ha già fatto il mio predecessore [...] ha deciso di accettare il bozzetto della statua della Dea Roma dovuto allo scultore Attilio Selva e mi ha dato mandato di comunicare alla M.V. Questo voto»; e proseguiva quindi con questo tenore «ho l'onore di chiedere alla M.V. formale accettazione da parte dell'Università di Trieste del dono che l'ALUT intende fare al nostro amato Ateneo e, al tempo stesso, di pregare la M.V. Di voler accogliere il desiderio unanime del sodalizio che io presiedo, di veder sorgere il simbolico simulacro al sommo della scalinata d'accesso al palazzo universitario, sullo sfondo dell'ala ove è sistemata la Facoltà giuridica», vale a dire più o meno nel posto attualmente occupato dalla *Minerva* di Mascherini, lì collocata pochi anni più tardi. La proposta di donazione si riferiva probabilmente della redazione in gesso a scala colossale, alta poco più di tre metri, oggi conservata presso il Civico Museo Revoltella e donata alle raccolte cittadine dalla stessa ALUT nel 1963 (cfr. *Il Museo Revoltella...* 2004, p. 277, n. 1026); una scultura che costituiva un'ulteriore testimonianza della volontà da parte dell'associazione di 'marcare' gli spazi universitari già dimostrata negli anni precedenti. Secondo Giovanna Caterina De Feo (2010, p. 73), infatti, l'associazione aveva commissionato l'opera allo scultore sin dagli anni quaranta per collocarla «nel piazzale antistante alla facoltà»: evento improbabile visto che il progetto prevedeva all'epoca la presenza di sculture di Marcello Mascherini. Va inoltre notato come alla luce della documentazione poc'anzi citata, la realizzazione dell'opera fosse certamente conclusa nel 1952, come del resto dimostrano anche i caratteri stilistici, ben lontani, per esempio, dalla colossale e ieratica *Vittoria del Monumento a Nazario Sauro* di Capodistria, che pure si avvicina all'opera in esame per moduli compositivi. Occorrerà attendere ancora molti anni per vedere almeno il modellino in bronzo approdare nelle collezioni dell'Università: per ragioni non note, il dono troverà infatti concretizzazione soltanto nel 1963, dopo un iter durato ben 13 anni, come evidenziava una nota de "Il Piccolo" del 27 gennaio di quell'anno: «il Prof. Montesi ha precisato come le massime autorità dello Stato e gli esponenti più alti della politica, dell'arte e dello studio, fra cui 26 Rettori d'Università, abbiano dato unanime adesione all'iniziativa. "Una larga schiera di alcuni tra gli uomini migliori dell'Italia risorta e rinnovata nei suoi propositi di libertà, di progresso, di umana civiltà. Nel 1950 gli anni del dopoguerra dovevano ancora cominciare per Trieste; e quegli uomini, aderendo a quella iniziativa, coraggiosa anche perché troppo facili potevano essere i dubbi che in alcuni si rischiava di far sorgere, ripensando all'abusato nome della civiltà di Roma, espressero un sereno giudizio e un appello fiducioso nel futuro". Beneaugurando alle fortune dell'Ateneo, il prof. Montesi ha concluso il suo discorso pronunciando le parole che Giani Stuparich ebbe a dire sull'iniziativa della Dea Roma. Ha quindi preso la parola il Magnifico rettore prof. Agostino Origone [...] dopo aver ringraziato l'ALUT per la tenacia dimostrata nella iniziativa coronata da così brillante successo, ha intrattenuto l'uditorio sul mondo classico e mitologico rappresentante la Dea Roma, ossia Minerva, divinità latina identificata con l'Athena dei greci, dea delle arti e in genere dell'ingegno umano che con Giove e Giunone forma la classica triade capitolina» (AUT, busta 27. fasc. 26B1).

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

bibliografia

La statua di Roma è entrata all'ateneo, "Il Piccolo", 27 gennaio 1963; *L'Università di Trieste. Settent'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997 p. 299; G. C. De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010, p. 73; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 191-192

Massimo De Grassi

158



Olivia Sjauss (Trieste 1939)

Grande albero

Acrilico su tela cm 80x100

Firmato e datato in basso a destra e datato "O. Sjauss 2000"

Edificio centrale, Rettorato

Ai suoi esordi nell'attività artistica, all'inizio degli anni Settanta, Olivia Sjauss 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, dopo che era stato esposto alla personale dell'artista, *I segreti del bosco*, allestita nella Sala degli atti dell'allora facoltà di Economia e commercio tra il dicembre 2008 e il marzo dell'anno successivo. La tela testimonia efficacemente del personalissimo approccio dell'autrice 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.

esposizioni

Trieste, *I segreti del bosco*, 2008-2009

bibliografia

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

Massimo De Grassi



Olivia Sjauss

Multicolore

acrilico su tela, cm 100x100

firmato in basso a destra "O. Sjauss"

sul verso "Multicolore" "Olivia Sjauss Trieste 2005"

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

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2008 e il marzo dell'anno successivo. In quell'occasione Olivia Sjauss aveva presentato una selezione di opere che disegnavano con efficacia i contorni del suo percorso agli inizi del nuovo millennio, focalizzando in particolare il suo interesse per il macrocosmo naturale. Pur non esplicitando nel titolo i suoi riferimenti 'naturalistici', l'opera in esame testimonia efficacemente il personalissimo approccio alla natura della pittrice, che si muove intorno a un trasparente campionamento di stimoli cromatici che vengono articolati su complessi diagrammi alludenti ora alla musicalità visiva del quotidiano ora all'espressionismo astratto di Afro Basaldella, da sempre tra i motori principali della sua ispirazione. Ai suoi esordi nell'attività artistica, all'inizio degli anni Settanta, Olivia Sjauss aveva infatti frequentato dal 1972 i corsi di pittura e di figura tenuti da Nino Perizi presso il Civico Museo Revoltella di Trieste, avvicinandosi quindi all'attività incisoria grazie a Mariano Kravos: una pratica mai abbandonata che fornirà all'artista una preziosa disciplina esecutiva. Per inquadrare quest'ultima tappa del percorso di Olivia Sjauss si potrebbe forse ricorrere alla sempreverde definizione di «astratto-concreto» che Lionello Venturi aveva attribuito ad Afro e ad alcuni suoi compagni di viaggio. Al pittore friulano non «bastava rappresentare una realtà di fantasia, di sogno o di memoria esistente oltre il quadro e di cui il quadro era specchio o tramite» ma voleva che «quella realtà si identificasse con la pittura e la pittura divenisse la realtà stessa del sentimento, non la sua rappresentazione». È proprio il

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

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

esposizioni

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

bibliografia

M. De Grassi, *I segreti del bosco*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 19 dicembre 2008 – 31 marzo 2009; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 192-193

Massimo De Grassi



Guido Somaré (Milano 1923-2003)

Ragazza

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

Guido Somaré è attivo nell'ambiente milanese a partire dagli anni Cinquanta. Dopo gli esordì negli ambienti "informali" come pittore di materia e colore alla Morlotti, l'artista approda ad un linguaggio figurativo personale dalle suggestioni surrealiste. L'opera dell'Ateneo triestino esemplifica una tematica ricorrente nella produzione grafica dell'artista, in modo particolare, negli anni Sessanta: un'ambigua figura femminile nell'atto di compiere un gesto enigmatico. L'immagine è avvolta in un cono di luce ed è come bloccata, sospesa in un'atmosfera senza tempo.

Una grafica ad alti livelli, quella di Somaré, di grande raffinatezza e suggestione emotiva. L'artista nel corso degli anni ha elaborato una poetica originale, squisitamente colta, e dal carattere evocativo, in sintonia con il fratello minore Sandro, insostituibile collega con cui condivide gli interessi e le amicizie. La pittura dei due, soprannominati scherzosamente "Dioscuri" si nutre dell'intenso clima culturale milanese degli anni Cinquanta e Sessanta, la più "europea" delle città italiane, crocevia delle molteplici ricerche artistiche di quegli anni. Vale la pena ricordare la famiglia d'origine di Guido. Il nonno materno era lo scapigliato Cesare Tallone. Il padre dei due fratelli era il critico d'arte, editore e gallerista Enrico Somaré. Anche lo zio Alberto fu un editore mentre il fratello di Guido, Sandro dopo aver tentato in modo rocambolesco la carriera di attore, finì per rientrare nella tradizione familiare e dedicarsi alla pittura.

Nel 2006 Milano ha dedicato ai due fratelli un'esposizione antologica (*Guido e Sandro Somarè. Distanza e prossimità*, catalogo della mostra, a cura di N. Pallini, Milano, Mazzotta, 2006).

bibliografia

A. Russo, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 186-187

Amanda Russo

161



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Case dei minatori

xilografia, mm 640x880

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

sul retro cartoncino della Mostra antologica del Museo Revoltella del 1968

Inv. 487

Centro Internazionale di Fisica Teorica



161.1

Lojze Spacal, *Le case dei minatori in Istria*
1967, Štanjel, Galerija Lojze Spazal

L'opera è stata esposta all'antologica di grafica allestita al Museo Revoltella nel gennaio del 1968, nello stesso anno, un'incisione dello stesso soggetto era presente alla collettiva di artisti giuliani allestita al palazzo delle Esposizioni di Roma (*Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia*

Tridentina, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1968, Roma, De Luca, 1968, p. 40)

Era quello, come ricorda Rodolfo Pallucchini, «il periodo in cui Spacal si provava a fare delle matrici lignee un oggetto tra la pittura e la scultura. Ebbi così la fortuna di entrare nel laboratorio magico in cui viveva e lavorava. Aveva riunito con grande amore i materiali per la sua trasfigurazione poetica e magica a un tempo: relitti di imbarcazioni, reliquie di cancellate, cioè legni corrosi dalle onde marine, dal sole e dalle intemperie, oggetti dove il tempo ha lasciato una traccia inesorabile [...] Arricchiva insomma ogni visualizzazione di un alone di fantasia infinitesimale, in una sempre più dosata architettura anteriore [...] risolta in un linguaggio di autentica poesia» (*Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5).

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

esposizioni

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

bibliografia

Luigi Spacal opera grafica 1936-1967, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio - 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968], n. 53; *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo - 24 aprile 1968, a cura di Gino Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968, n. 29; M. De Grassi, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 193-195

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Miniera in Istria

xilografia, mm 640x880

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal - 1967" a sinistra "9/30 Miniera in Istria"

sul retro cartoncino della Mostra antologica del Museo Revoltella del 1968

Inv. 486

Centro Internazionale di Fisica Teorica

Non sono note le circostanze dell'approdo di quest'opera nelle collezioni del Centro Internazionale di Fisica Teorica. Come per molte delle xilografie di questo momento della carriera di Spacal, anche per quella in esame si possono rintracciare redazioni autonome grazie all'utilizzo di legni con inchiostre diverse. Si sposano bene a quest'opera alcune importanti osservazioni dell'artista a proposito della xilografia e della sua componente 'sociale': «perché preferisco la xilografia? Questa è più aderente al mio temperamento, dato che amo i forti contrasti timbrici in larghi campi tra bianchi e neri o le punteggiature del legno dolce segato di testa. C'è però anche una ragione sociale: di poter offrire cioè a trenta persone a basso costo la stessa opera originale fatta col massimo impegno e responsabilità, ciò che non accade sempre nella pittura trattandosi di una opera unica» (I^a Triennale Internazionale della xilografia contemporanea, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969, p. 234). Il tema affrontato, ancora una volta un ancestrale indagine sulle realtà sociali ed economiche dell'Istria, «rispecchia la sua condizione umana, che affonda le radici in una particolare cultura mitteleuropea, quella triestina, in un determinato paesaggio, quello che dalle doline carsiche scende al litorale istriano, e in una specifica temperie popolare (non folcloristica), dove il contadino del Carso, l'operaio della periferia di Trieste, il pescatore dell'Adriatico diventano i simboli di un'amara umanità» (R. Pallucchini, *Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5).

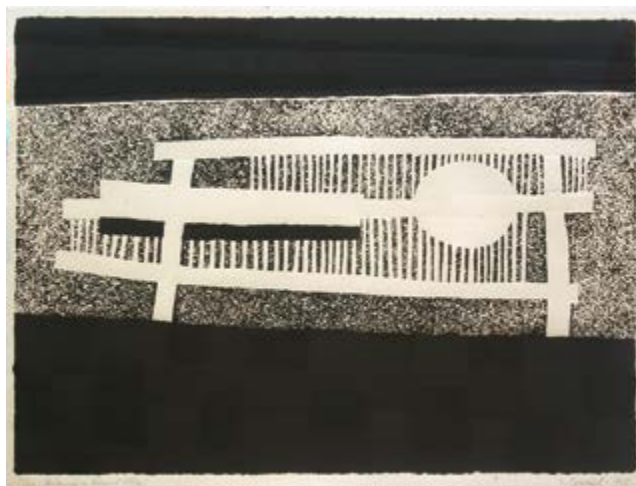
esposizioni

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

bibliografia

Luigi Spacal opera grafica 1936-1967, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio - 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968], n. 51; *Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo - 24 aprile 1968, a cura di Gino Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968, n. 27; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 194

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Porticciolo a Salvore d'Istria

xilografia, mm 602x854

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal - 1968" a sinistra "10/30 Porticciolo a Salvore d'Istria"

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

Inv. DIS 1075

Dipartimento di Ingegneria e Architettura

Come per l'opera descritta alla scheda precedente, anche per quella in esame si può ipotizzare che il suo arrivo nelle collezioni dell'allora Dipartimento di ingegneria civile sia dovuto all'intervento di Pio Montesi. Sin dal titolo appare eloquente la volontà di Spacal di evocare con i suoi segni incisori quella sorta di 'magico' realismo che segna in modo indelebile l'intera sua produzione e che pare ancora più evidente a partire dalla fine degli anni cinquanta, quando peraltro si consolida anche la sua fama internazionale grazie anche alla conquista del premio per la grafica alla Biennale del 1958. In quell'occasione Giuseppe Marchiori coglieva così i tratti distintivi della sua poetica: «I motivi caratteristici delle sue perfette incisioni appartengono alla realtà di paesi nei quali l'artista vive come in un sogno meraviglioso: e nell'immagine incisa

essi appaiono come simboli di un mondo semplice, elementare, veduto con gli occhi stupiti di un candido. La facoltà di associare gli elementi simbolici della realtà nella dimensione rara di una favola moderna rivela le radici dell'arte di Spacal, che affondano in una autentica tradizione popolaesca e in una cultura che la giustifica» (G. Marchiori, *Luigi Spacal*, in XXIX Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1958, pp. 112-113). Un'incisione del tutto analoga è stata esposta con il titolo *Luce lunare a Salvore* alla prima biennale degli artisti della regione (*Prima biennale degli artisti della regione Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 4 novembre – 31 dicembre 1968, Trieste, Tipografia moderna, 1968, p. 96), con lo stesso titolo la xilografia è inserita nel catalogo dell'opera grafica dell'artista (*Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di Carlo Ceschel, Lojze Spacal, Treviso 1986, pp. 108-109, n. 118). Un lavoro con le medesime caratteristiche è stato inoltre presentato con il titolo *Notte lunare a Salvore* alla prima triennale della xilografia di Carpi nel 1969 (*la Triennale Internazionale della xilografia contemporanea*, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969, pp. 234-235). Come testimonia il talloncino sul verso, l'opera in esame era stata esposta a Suzzara insieme a *Masseria carsica*, del 1970, che sarà invece acquisita dalla Galleria del Premio omonimo, (*Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003*, a cura di Antonello Negri, Suzzara, Comune di Suzzara, 2004, p. 326).

esposizioni

Suzzara, XXIII Premio Suzzara, 1970

bibliografia

XXIII Premio Suzzara. *Lavoro e lavoratori nell'arte*, catalogo della mostra di Suzzara, Scuola Ferrante Aporti 6-23 settembre 1970, Suzzara, Grafiche Bottazzi, 1970, s.n.; M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 195

Massimo De Grassi



Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Monumento carsico

xilografia, mm 647x895

firmato e datato in basso a destra "L. Spacal - 1969" a sinistra "6/30 Monumento carsico"

sul retro cartoncino della Galleria Torbandena

Inv. DIS 1074

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

Spacal era in quegli anni una delle punte di diamante della ricerca artistica della Venezia Giulia, e questa xilografia rispecchia perfettamente quella sorta di epopea carsica che l'artista aveva messo in scena a partire dagli anni cinquanta esplorando progressivamente le potenzialità del mezzo incisivo, sino a riprodurre anche fisicamente gli aspri rilievi di quel territorio: «è il mondo dal quale l'incisore ha attinto i pensieri raccolti in secoli di lavoro, di volontà, di abnegazione, di lotta con la natura, in secoli che dettavano un ordine particolare, silenzio e sobrietà. L'artista non ha mancato di dar fede a nessuno di questi elementi: con la mano, apparentemente pesante come quella del lavoratore di pietre e dell'intagliatore del Carso, li ha colti in immagini durature ed inevitabili, come una realtà anche oggi continuamente presente, una realtà cui il ritmo contemporaneo deve assoggettarsi se vuole esistere, se vuole avere un senso anche lì dove altrimenti nessuno ne avvertirebbe la mancanza» (A. Bassin, *Lojze Spacal*, Maribor, Založba obzorja, 1967, p. LXIV).

Come spesso succede nelle tirature xilografiche di questo momento della produzione di Spacal, i singoli fogli presentano alcune difformità dovute all'utilizzo di più legni che possono presentare inchiostature diverse. A questo proposito, nel caso dell'opera in esame si può evidenziare come l'esemplare riprodotto nel catalogo generale della grafica presenta un minuto tratteggio nelle campiture bianche sulla destra (cfr. *Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di C. Ceschel, L. Spacal, Treviso 1986, pp. 112-113, n.129).

esposizioni

Trieste, *Spacal, Music, Mascherini*, 1969

bibliografia

Spacal, Music, Mascherini, pieghevole dalla mostra di Trieste, Galleria Torbandena 14 marzo – 4 aprile 1969; M. Bambič, *Spacal, Mušič, Mascherini na skupinski v Torbandena*, "Primorski dnevnik", 14 marzo 1969; M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 195-196

Massimo De Grassi



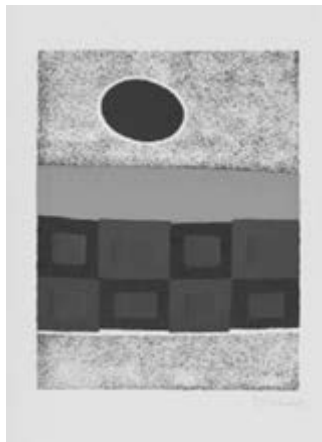
Lojze Spacal (Trieste 1907-2000)

Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba

tecnica mista su tavola, cm 83,5 x 59

Inv. 550

Centro Internazionale di Fisica Teorica



165.1

Lojze Spacal, ***Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba***
1970, collezione privata



165.2

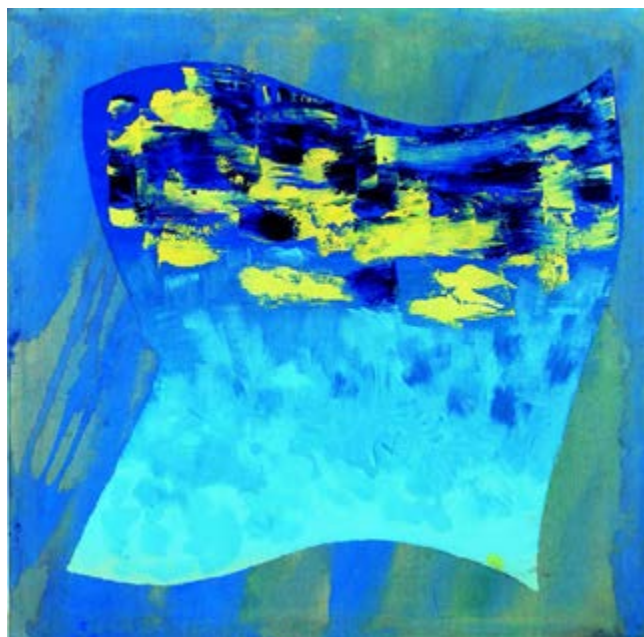
Lojze Spagal, **Forno crematorio alla Risiera**
1972, Štanjel, Galerija Lojze Spagal

Il dipinto, non firmato né datato, è giunto nelle collezioni del Centro Internazionale di Fisica Teorica nel 1973, in occasione dell'apertura del nuovo centro di Miramare. Indubbia l'autografia visto anche che la composizione quasi certamente precede la stesura di una xilografia a tre colori, riprodotta nel catalogo generale della produzione grafica dell'artista (cfr. *Spagal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di C. Ceschel, L. Spagal, Treviso 1986, p. 132, n. 190), che appare perfettamente speculare al dipinto differenziandosene soltanto per un minuto tratteggio nero su fondo bianco in luogo della banda rossa presente sul dipinto. Un'altra xilografia, intitolata anch'essa *Omaggio ai martiri della Risiera di San Sabba*, ripercorre la stessa tessitura compositiva con l'aggiunta di un ovale nero nella parte alta. Cospicue analogie, anche tematiche oltre che compositive, si possono poi ravvisare con un altro dipinto, *Forno crematorio alla Risiera (Krematorij v Rižarni)*, firmato e datato 1972, oggi conservato alla Galerija Lojze Spagal di Štanjel (cfr. *Lojze Spagal. Retrospektiva*, catalogo della mostra di Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 25 aprile – 4 giugno 2000, a cura di I. Kranjc, Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 2000, pp. 152, 163) di dimensioni maggiori e meno rifinito nei dettagli rispetto all'opera in esame. Secondo una prassi consolidata, l'artista fa così interagire liberamente tecniche, tematiche e *pattern* compositivi, con risultati sempre originali. Come ricordava Rodolfo Pallucchini, Spagal si muove tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo verso «l'adesione alla costante bizantina – slava di una pittura in superficie, bidimensionale, timbrica e atonale» (*Il cammino di Spagal*, in *Luigi Spagal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5), unendo in questo caso quella componente di denuncia sociale e storica che spesso contraddistingue i suoi lavori. Non risulta che l'opera sia stata mai presentata in pubblico.

bibliografia

M. De Grassi, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 1997-198

Massimo De Grassi



Barbara Strathdee (Wellington, New Zealand 1941)

Pacific Light

tecnica mista su tela, cm 150x149,5 ciascuna

firmato in basso a destra "Barbara Strathdee"

Centro Internazionale di Fisica Teorica

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

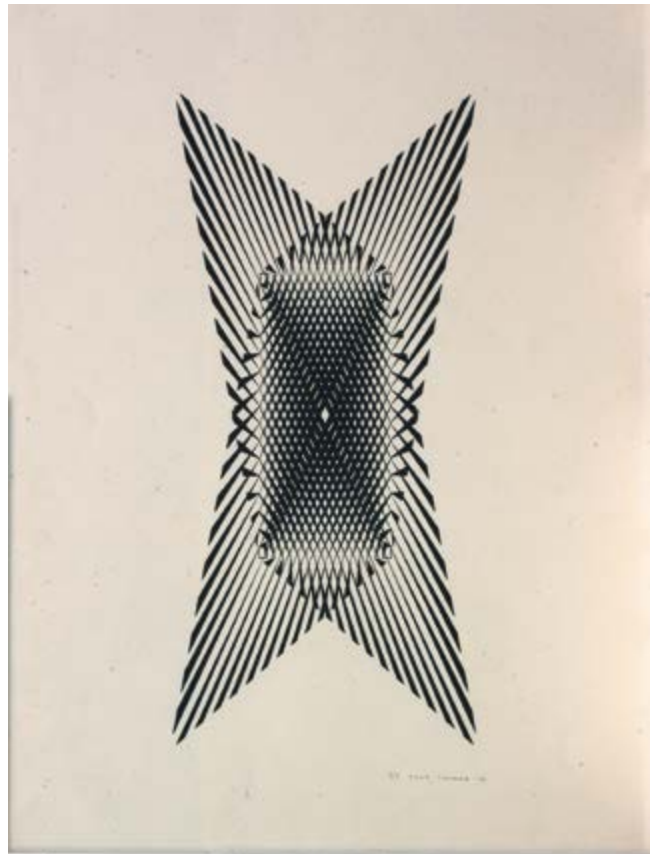
Operatrice delle arti visive e pittrice, Barbara Strathdee, originaria di Wellington in Nuova Zelanda, a partire dal 1966 vive per numerosi anni a Trieste, prima di far ritorno alla sua terra d'origine. Si è formata in Nuova Zelanda e a Londra, studiando arte. Dopo aver seguito i corsi della Sommerakademie

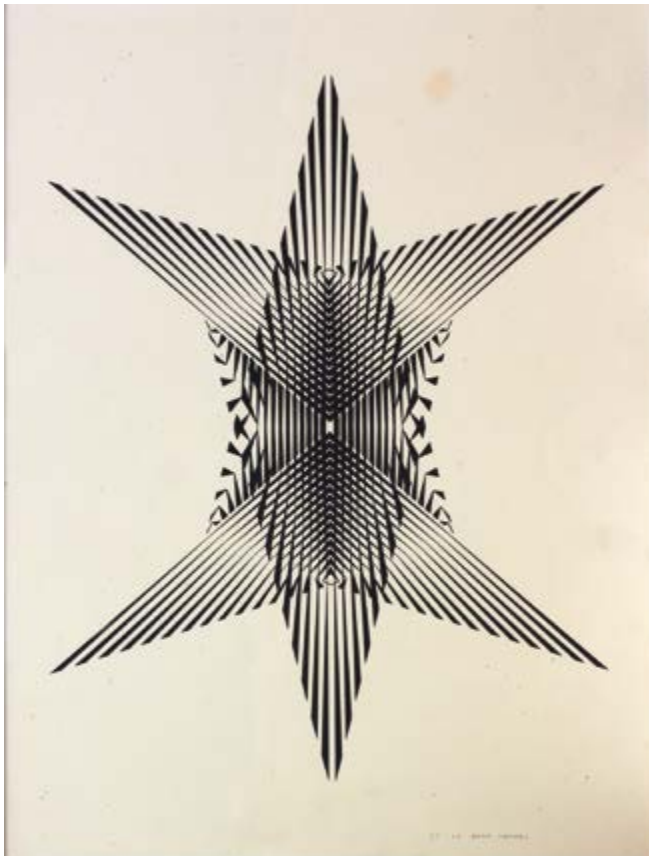
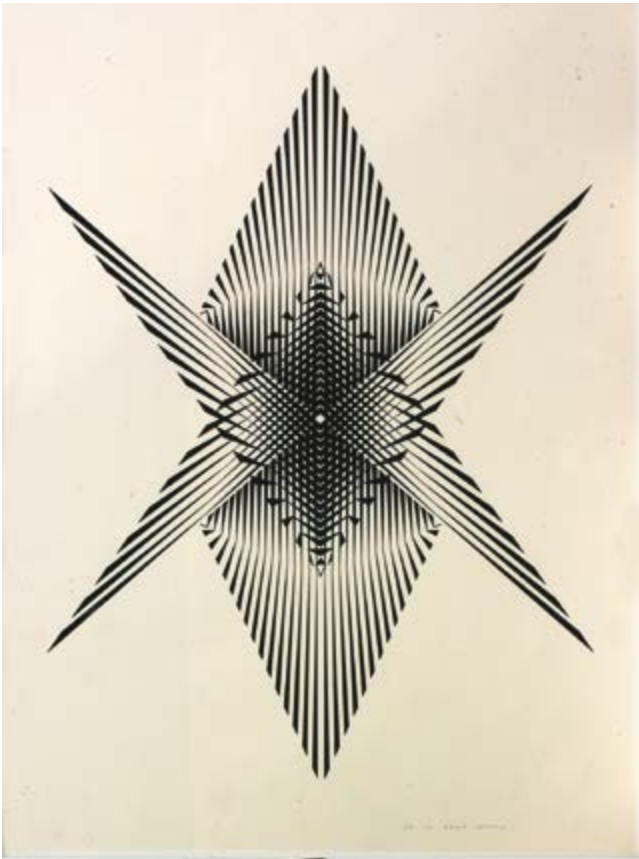
di Salisburgo diretti da Oskar Kokoschka, a Trieste frequenta la Scuola Libera della Figura del Civico Museo Revoltella, diretta da Nino Perizi. Con il pittore Augusto Cernigoj la Strathdee apprende le tecniche dell'incisione, perfezionate successivamente ad Urbino. È stata illustratrice di libri per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

bibliografia

Art from New Zealand, Strathdee, Tre artisti e tre critici, Amstici per Pirella Göttsche, Munari, Spacal, Baj, catalogo della mostra di Trieste, Studio d'arte Nadia Bassanese ottobre 1988 – giugno 1989, Trieste, s.e., 1988; B. Strathdee, *Cafè wars*, Wellington, Tara publishing, 2005; C. Ratzenbeck, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 197-198

Caterina Ratzenbeck





Anna Tamaro (Trieste 1930)

Senza titolo

serigrafia, mm 700 x 500

firmate e datate in basso "Anna Tamaro 66"

firmate a matita "Anna Tamaro"

Edificio C5, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

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

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

bibliografia

C. Ratzenbeck, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 198-199

Caterina Ratzenbeck



Roberto Tomba (?)

Paesaggio

Olio su cartone compresso cm 23,8x17,5

Firmato in basso a sinistra "R. Tomba"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La tela in esame faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, ed è confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente. La firma apposta all'angolo sinistro del dipinto, che potrebbe leggersi R. Tomba, può anche essere messa in relazione, con le dovute cautele, con Roberto Tomba, pittore attivo da molti anni nel Bolognese, ma i caratteri stilistici della sua produzione recente appaiono comunque distanti dall'opera. Il dipinto illustra una scena di paesaggio dove, dietro a una cortina di alberi, si apre uno specchio d'acqua, forse un lago o, meno probabilmente il mare visto da un dirupo.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Fiorenzo Tomea (Zoppè di Cadore 1910 – Milano 1960)

Candele in riva al mare

olio su tela, cm 45x60

firmato in basso a destra "Tomea"

Edificio Centrale, Rettorato

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

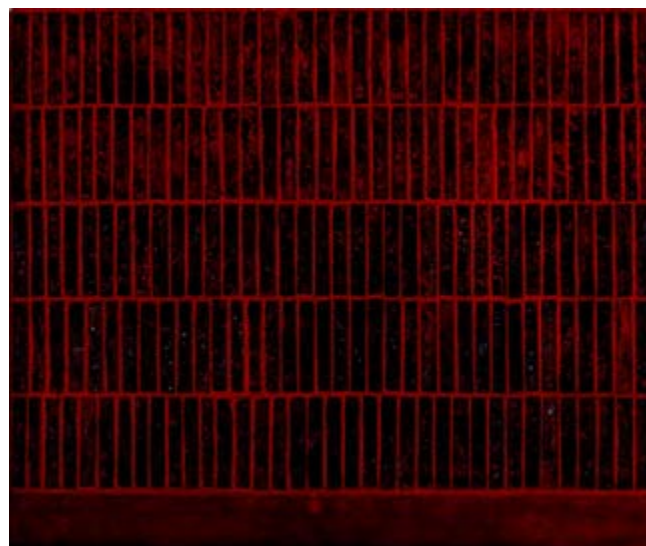
esposizioni

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

bibliografia

1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 108; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 178; M. Pinzani, *Fiorenzo Tomea*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 66-67; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 199-200

Massimo De Grassi



Giuseppe Torselli (Birbesi 1948)

Passaggi interiori

affresco su tela rifinito a olio, cm 60x70

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

L'opera è stata acquisita in occasione della mostra personale allestita dall'artista presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il giugno e il settembre del 2009. Il ricco percorso artistico-culturale di Torselli è partito dalla figurazione, seguendo il dettato accademico del tempo, creando nei lavori degli anni Settanta e Ottanta un microcosmo tormentato, fatto di stesure a tratti dense e a tratti oscure. Nel nuovo millennio l'artista è giunto a una dimensione più solare e pacata, ritmata da ordinate sequenze di linee, spazi e colori che rispondono a una sorta di intima cosmogonia, un codice mentale personale in grado di riordinare la realtà. Torselli ha quindi costruito la propria identità formale sulle tracce dei padri nobili dell'astrattismo, da Mondrian a Klee, rinsaldando progressivamente le tensioni espressionistiche della propria formazione in un tessuto pittorico sempre più cadenzato da un intimo rigore compositivo. I lavori degli ultimi anni, e in particolare quelli appositamente realizzati per la mostra allestita nei locali dell'ateneo triestino, sono infatti caratterizzati dalla presenza di un solido reticolo geometrico, segnato da un inspessimento materico appena percettibile, un diaframma anche fisico che tenta di sintetizzare l'eterna dialettica tra mondo interiore ed esteriore. Sul piano esecutivo la pittura di Giuseppe Torselli nasce da procedimenti consolidati da antiche tradizioni che lo vedono seguire da vicino tutte le fasi della produzione: prepara da sé le tele, che sono lavorate come se fossero la superficie di un affresco, e per dipingere usa quasi esclusivamente terre naturali. Esaurita questa fase passa alla finitura a olio della stesura, graduandone gli effetti con ripetuti passaggi.

Passaggi interiori è anche il titolo dell'opera in esame, pensato come pausa ideale della sequenza di stimolazioni armoniche che costituiscono l'ossatura portante della ricerca di Torselli, una vera e propria dichiarazione di poetica. Nel contesto delle opere pensate per la mostra, dominate dalle tonalità del rosso,

l'intreccio geometrico focalizza e accentua la preziosità della stesura alludendo alla musicalità visiva di paesaggi immaginati ma nel contempo pienamente reali.

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

esposizioni

Trieste, *Il visibile necessario*, 2009

bibliografia

M. De Grassi, *Il visibile necessario*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 26 giugno – 30 settembre 2009; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 200

Massimo De Grassi



Francesco Trombadori (Siracusa 1886 – Roma 1961)

L'arco di Giano

firmato in basso a destra "F. Trombadori"

olio su tela, cm 50x60

inv. B593

Edificio Centrale, Rettorato

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

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

richiami della provincia ed altri che cominciavano a curiosare in quel che succedeva nelle gallerie d'Oltreoceano.

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

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

Per concludere. Chi proverà a fare chiarezza sul rapporto tra Trombadori e Trieste dovrà – ce lo segnalano Fagiolo e Rivosecchi in *Trombadori*, Roma 1986 – tenere conto anche degli scritti figurativi dell'artista: due di questi, per esempio, sono comparsi nel "Piccolo della Sera" il 21 gennaio ed il 16 aprile del 1927.

esposizioni

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

bibliografia

L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", Torino, 6 dicembre 1953; L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", Torino, 6 dicembre 1953; G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*,

"Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; G. Sciortino, *La mostra di pittura a Trieste. Pittori e critici per un panorama*, "La Fiera Letteraria", Roma, 27 dicembre 1953; A. Gruber Benico, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 9-10, 15; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 84; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 165; M. Pinzani, *Francesco Trombadori*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 40-41; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 201-202

Lorenzo Nuovo



Lara Ušić (Pola 1971)

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 50x50
2006

Senza titolo

tecnica mista su faesite, cm 25x25
2006

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

Le opere sono state donate all'ateneo dall'artista in occasione della mostra personale allestita presso la Sala degli Atti della Facoltà di Economia tra il novembre del 2010 e il marzo dell'anno successivo. L'esposizione, intitolata *Frammenti*, presentava una selezione di lavori dedicati da Lara Ušić a una propria personalissima visione del mondo, ricreata attraverso una campionatura di manifesti strappati dalle pareti: quei «lambi materici della pelle artificiale dei muri» che più di mezzo secolo fa Mimmo Rotella aveva nobilitato sino a farne elemento imprescindibile della propria poetica. Il processo creativo dell'artista non si

limita però al *décollage*, ma compie un passo ulteriore ricreando con sabbia, cemento, reti e resine acriliche un contesto pittorico dove ospitare questi emblemi usurati della contemporaneità, sostanzialmente di fatto con materiali che fanno parte della sua stessa struttura. In sostanza Lara Ušić, attraversando la nostra stanca modernità, «ricomponendo stratificando, ricostruisce i frammenti della propria e altrui esistenza utilizzando materiali che fanno parte in altre formulazioni del normale processo di creazione della nostra civiltà urbana [...] Una sorta di palingenesi della materia, una vera e propria "cosmogonia portatile", direbbe Raymond Queneau, dove senza alcuna pretesa di universalità l'artista racconta per 'frammenti' la nostra storia recente e le sue lacerazioni» (M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010). Di una visionarietà antagonista parla invece Giovanni Leghissa: «contro a questa visione indifferenziata della frammentazione, il lavoro di Lara Ušić ci riporta verso un'altra dimensione, abitata dalla possibilità di testimoniare frammenti di storie perdute, significative perché pervase dall'intensità di un vissuto che parla di resistenza, di opposizione, di lotta. In maniera non dissimile dall'angelo della storia benjaminiano, si tratta qui di contemplare un passato che, conservatosi nella forma della traccia e della rovina, interroga il presente» (*Tutto qui? Non così in fretta!*, in *Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti*, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006, s.n.). Questo processo di composizione trova nelle opere in esame un momento di particolare felicità compositiva, soprattutto dal punto di vista cromatico e soprattutto nell'evocazione, forse involontaria, di un tricolore italiano listato a lutto che sembra lottare con le tessiture materiche predisposte dall'artista che interagisce con il proprio vocabolario artistico con una sottile e rabbiosa ironia. Una riscrittura dove la componente dominante è ovviamente quella dettata dal gusto personale, ma capace di donare allo spettatore piccole ed evocative finestre sul mondo.

esposizioni

Sežana, *Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti*, 2006; Trieste, *Frammenti*, 2010

bibliografia

Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006; M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010; M. De Grassi, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi"*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 202-203

Massimo De Grassi



Gianni Vagnetti (Firenze 1897-1956)

Figura in blu (Al caffè)

olio su tela, cm 75x50

firmato in alto a destra "Vagnetti"

sul verso: cartellino di partecipazione alla retrospettiva di Vagnetti del 1958

inv. 280

Edificio Centrale, Rettorato

Criticato per l'eccessiva prossimità del suo stile a quello di Casorati (Ghiglione 1953), Gianni Vagnetti accolse con entusiasmo l'invito del rettore Ambrosino a partecipare all'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea intessendo con lo stesso Ambrosino una fitta corrispondenza volta a precisare i dettagli della manifestazione e a fornire suggerimenti utili per il corso di critica d'arte organizzato a margine dell'evento (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 4 agosto 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 29 settembre 1953; Lettera di Rodolfo Ambrosino a Gianni Vagnetti, Archivio dell'Università di Trieste, 30 settembre 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 12 ottobre 1953). Tali contatti proseguirono anche a mostra conclusa sia per le richieste dell'artista di ricevere gli articoli ad essa inerenti comparsi sulla stampa giuliana e nazionale, sia per reclamare la restituzione del dipinto (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università

di Trieste, 28 dicembre 1953; Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 22 gennaio 1954). Preoccupato di non riavere l'opera in tempo per la sua partecipazione a nuova esposizione (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 5 febbraio 1954), Vagnetti rischiò di far scoppiare un piccolo incidente diplomatico dovuto alla lentezza delle comunicazioni con il rettore ma che si risolse felicemente con la proposta di acquisto del dipinto da parte dell'Università per la cifra di centomila lire (Lettera di Rodolfo Ambrosino a Gianni Vagnetti, Archivio dell'Università di Trieste, 6 febbraio 1954). Soddisfatto alla notizia della visibilità che l'Esposizione aveva ricevuto sui quotidiani e periodici del tempo, l'artista accolse di buon grado la proposta di Ambrosino, felice di entrare nel novero dei pittori scelti per impreziosire gli ambienti dell'Ateneo giuliano (Lettera di Gianni Vagnetti al Rettore Ambrosino, Archivio dell'Università di Trieste, 12 febbraio 1954). Esposta alla retrospettiva che nel 1958 interessò le città di Firenze, Milano e Roma, l'opera rappresenta una spigolosa e assorta figura di donna seduta a un tavolino su cui sono posate, sopra una tovaglietta bianca, una caraffa e una tazzina. Il mento sostenuto dalle mani intrecciate, il gomito destro puntato sul ripiano del tavolo, la protagonista indossa una camicia blu e una gonna candida dalle balze geometriche che le permettono di spiccare con sicura evidenza dal fondo di difficile decifrazione. Lasciato parzialmente indistinto, questo è infatti in parte occupato da quella che potrebbe sembrare la parete di mattoni di un locale pubblico – come suggerisce il titolo dell'opera – o di un'abitazione di modeste condizioni. Se l'ambientazione della scena e il suo significato possono lasciare adito a interpretazioni (si può infatti trattare di una borghese seduta in un caffè cittadino per una semplice pausa dagli impegni quotidiani o di una donna pressata da un sentimento di solitudine e ansia esistenziale), ciò che invece balza sicuro agli occhi senza tema di smentite è il fatto che il dipinto possa essere assunto a modello della nuova fase che attraversa la pittura di Vagnetti negli anni Cinquanta. Come rileva Luigi Cavallo, autore di un'accurata biografia dell'artista, il pittore «rimettendo in discussione gli elementi strutturali e compositivi, riesamina la forma tenendo presente i suggerimenti plastici e i risultati stilistici del postcubismo» (Cavallo, 1975, p. 87) senza giungere a effetti di astrattismo ma approdando a una diversa e più complessa organizzazione spaziale. Non è solo il postcubismo, tuttavia, a caratterizzare questa stagione stilistica né a determinare in modo esclusivo l'opera in esame: se *Figura in blu* evoca immediatamente gli esordi di Picasso e la malinconica rassegnazione di cui erano ammantati i personaggi dei suoi primi lavori, la parte del titolo che recita *Al caffè* richiama i soggetti trattati dall'impressionismo ma qui svolti dando voce al senso di solitudine che Vagnetti sembra individuare come caratteristica tipica dell'essere femminile svolgendo questo tema in una serie di dipinti affini a quello in esame tra cui *Figura in grigio* e *L'absinthe* (Gianni Vagnetti. *Opere dal 1921 al 1956*, catalogo della mostra di Anghiari a cura di C. Marsan, Firenze, Arnaud Editore, 1958, pp. 74-75). Avviato al disegno dal padre Italo, a sua volta scultore, Gianni Vagnetti frequentò la Scuola Libera del Nudo di Firenze vincendo nel 1918 il concorso Stibbert con l'opera *Dopo il bagno* (acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Lima). Inizialmente influenzato dallo stile postmacchiaiolo di Ciani e Spadini, si volge lentamente a una pittura di maggiore intimismo su cui pesa la frequentazione di Felice Carena (professore dell'Accademia fiorentina di Belle Arti dal 1924) e la vicinanza agli

ideali di Novecento che nel 1927, proprio nello studio di Vagnetti, vede la nascita del suo ramo toscano. Fondatore assieme ad Andreotti, Romanelli, Maraini e Bacci del Sindacato Italiano di Belle Arti (1925), nel 1929 realizzò il ritratto dal vero di Mussolini destinato al Viminale ed esposto invece nella sala del direttorio del partito a Roma. Presente alle Biennali di Venezia, alle Quadriennali di Roma e alle principali mostre del Novecento in Italia e all'estero, a metà degli anni Trenta iniziò a dedicarsi alla scenografia diventando presto collaboratore del Maggio musicale. Docente di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze, si dedicò al cartellone pubblicitario, alla decorazione di ceramiche e a progetti di arredamento. Morì per emorragia cerebrale il 19 marzo 1956.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Firenze, *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, 1958; Trieste, 1953: *L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953; G. Cesare Ghiglione, *Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 8 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", 11, 1953, 12, p. 32; R. Salvini, *Presentazione*, in *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 21, 75 (cat. 59), tav. 22; L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Milano, Edizioni d'Arte Sant' Ambrogio, 1975, p. 158 (cat. 53/23), tav. CCLXI; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 45, nota 45; *1953: L'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 82; R. Fabiani, *Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento*, in *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 125, nota 45; *Quegli anni '50. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 152; M. Pinzani, *Gianni Vagnetti*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 60-61; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; E. Mogorovich, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 203-204

Eliana Mogorovich



Enzo Valentinuz (Romans d'Isenzo 1946)

Cirí gnòt (Cercare ciò che non si può trovare)

graffito su intonaco (in alluminio alveolare e vetroresina), cm 37,5x54
firmato al centro dell'opera "Valentinuz"

sul verso: "Cirí gnòt (Cercare ciò che non si può trovare) Graffiti su intonaco/Enzo Valentinuz".

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

L'opera si offre come una sintesi – tanto dal punto di vista formale che contenutistico – della poetica dell'artista che, in tutti i suoi lavori, intesse delle favole stimolate dall'osservazione delle quotidiane difficoltà della vita. Servendosi di leggeri pannelli rivestiti da spessi strati di intonaco sovrapposto, Valentinuz incide la superficie fino a far emergere il colore voluto servendosi di linee sinuose e scoppiettanti da cui discende una calibrata alternanza cromatica di forme. L'apparente astrattismo che ne deriva si trasforma, ad un'attenta analisi, nella ricerca dei protagonisti (umani o animali) di una sorta di danza di figure che si rincorrono contribuendo alla definizione e all'approfondimento del messaggio contenuto nel titolo dell'opera. Forme che si inseriscono l'una nell'altra e che vanno a comporre profili di maggiori dimensioni si possono dunque riconoscere in un gioco enigmatico infinito che, nel caso specifico, allude metaforicamente all'umana paura di fronte al futuro, all'impossibilità di riparare una volta intrapresa una strada, alla necessità della determinazione e della sicurezza in ogni azione. Nella vita come nell'arte ogni sbaglio si paga: impossibile, infatti, modificare l'opera una volta tolta la materia. Allievo di Cesare Mocchiutti all'Istituto d'arte di Gorizia "Max Fabiani", dopo essersi diplomato in decorazione pittorica murale Valentinuz frequenta l'Accademia di Venezia (senza concluderla) sotto la guida di Bruno Saetti e Carmelo Zotti. Abbandonata la pittura all'inizio degli anni Settanta dopo alcuni significativi successi in concorsi di livello nazionale, si riavvicina all'arte attorno al 2004 riprendendo il proprio percorso nel medesimo punto in cui l'aveva interrotto. L'artista decide infatti di recuperare gli insegnamenti dei suoi maestri e, nel contempo, di cimentarsi in modo attuale con tecniche di sapore antico come la pittura murale e il graffito. Messa a punto una miscela di malta, pigmenti colorati e colle, Valentinuz elabora dei pannelli che gli permettono di raccontarsi e raccontare la vita di ognuno con uno

sguardo disincantato e obiettivo senza per questo risultare eccessivamente spietato o pessimista: un equilibrio raggiunto grazie alla complicità dei colori vivaci che l'artista accosta secondo gradazioni armoniose. Donata all'Università degli Studi di Trieste a seguito della sua personale, *Ciri gròt* è dunque un esempio della più recente produzione dell'autore che alterna una fitta attività espositiva in personali, collettive ed ex tempore alla definizione di una nuova fase di ricerca avente come fulcro le pietre, frammenti del vicino Carso che possono – anche in questo caso – permettere la narrazione di una storia universale costellata di una miriade di vicende particolari.

esposizioni

Romans d'Isonzo, *Graffiti*, 2005; Aquileia, *Pittura murale*, 2006; San Giovanni al Natisone, *Graffiti*, 2006

bibliografia

E. Mogorovich, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 205

Eliana Mogorovich

176



Antonio Valli (Faenza 1792 – Roma 1827 ca.) Antonio Testa (attivo a Roma agli inizi dell'Ottocento)

incisori

Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 – Roma 1665)

inventore

L'uomo che attinge dell'acqua o Paesaggio con una grande strada

acquaforte, al foglio mm 710 x 950

Indicazioni di responsabilità: in basso a sinistra "Nicolò Poussin dipinse"; in basso a destra "Antonio Valli incise an. 1823 Antonio Testa perfezionò"

in basso "RURA MIHI RIGUI PLACEANT/ IN VALLIBUS AMNES, FLUMINA"

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

La stampa è una copia ottocentesca di un originale tardo seicentesco. L'Istituto Nazionale della Grafica di

Roma conserva l'incisione originale realizzata a bulino del 1684 disegnata da Pierre Monier (Blois 1641 – Paris 1703; *Monier Pierre*, ad vocem, in *Allegemeines Lexikon der Bilden Künstler*, Verlag von E. A. Seeman, Leipzig 1931, vol. XXV, p. 66) e incisa da Etienne Baudet (Vineuil les Blois 1638- Paris 1711; M. Préaud, ad vocem, *Baudet Etienne*, in Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon...*, 7, München-Leipzig, K. G. Saur, 1993, p. 518) tratta da un dipinto di Nicolas Poussin (cfr. Istituto Nazionale della Grafica Roma, inv. FC68084, vol. 43H24, mm 575 x 760, proprietà dell'Accademia Nazionale dei Lincei, in deposito dal 1895). Baudet, infatti, ha realizzato una serie di quattro incisioni da *Paesaggi* di Poussin nel 1684 (*Le voyageur se lavant les pieds a la fontaine, ou La Grande route; L'homme puisant de l'eau, ou le Paysage au grand chemin; Une femme de Mégare recueille les cendres de Phocion; Les funérailles de Phocion, ou Deux Hommes portant le cadavre de Phocion*), da disegni di Pierre Monier, dedicate al principe di Condé (G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, in "Gazette des beaux-arts", VI, vol. 45-46, 1955, pp. 323-329, nn. 182-185; G. Wildenstein, *Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen*, in "Gazette des beaux-arts", VI, vol. 46, 1962, pp. 199-200, nn. A444-447).

L'incisione qui esaminata, identificata con il titolo *L'homme puisant de l'eau, ou le Paysage au grand chemin* (Wildenstein 1955, pp. 325-326, n. 183) riprende in modo preciso l'analogo soggetto che Poussin aveva dipinto lo stesso anno e che Friedländer ha identificato con la tela del 1648 della collezione del cavalier Lorraine dal titolo *The Roman Road (via Domitiana)* e conservata alla Dulwich Picture Gallery di Londra (1914, p. 119). Il dipinto originale di Poussin, realizzato «au commencement de l'année 1648 il finit [...] un paysage où est un grand chemin, qui est dans le Cabinet du Chevalier de Lorraine» (A. Félibien, *Entretiens sur les vie set les ouvrages des plus excellents peintres...*, IV, 1685, ed. Londra 1705, p. 48) è andato disperso (J. Thuillier, *L'Opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli, 1974, n. 157, p. 105). Se ne ricordano più versioni: una – che Blunt riteneva essere l'originale – si conserva al Dulwich College di Londra, (*Nicolas Poussin*, catalogo della mostra di Parigi, Musée National du Louvre, a cura di A. Blunt, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1960, pp. 114-115, cat. 84); tra le altre numerose copie, una databile alla metà del Settecento, si conserva in Italia e appartiene alle collezioni di Banca Intesa San Paolo (inv. A.B-00129A-D/IS, cm 98,5 x 135,5).

Il dipinto da cui è tratta l'incisione è testimonianza della fase tarda della produzione di Poussin, del momento in cui l'artista francese si interessa alla pittura di paesaggio, a partire dal suo rientro a Parigi nel 1642, quando nelle composizioni la natura inizia ad assumere un ruolo predominante rispetto alla storia narrata, grazie all'influsso delle opere di Adam Elsheimer, Annibale Carracci e Domenichino che aveva potuto vedere a Roma (Nicolas Poussin 1960, pp. 268-300). Poussin realizza i quattro dipinti di argomento archeologizzante negli stessi anni in cui è impegnato nella seconda serie dei *Sette Sacramenti* di Chantelou, dove è evidente anche un forte interesse antiquario e dove la natura è riletta in chiave antichizzante. Cropper e Dempsey mettono a confronto i due dipinti londinesi che Poussin realizza in pendant, intitolati *Strada greca* della National Gallery e *Strada romana* della Dulwich Picture Gallery, notando come nella raffigurazione della strada romana, identificata con la via Domitiana che da Roma percorreva la costa campana, con i suoi ponti, le

pietre miliari e le cisterne poste a beneficio dei viaggiatori che la percorrevano, l'artista francese fosse intenzionato a celebrare il genio dell'abilità costruttiva dei romani in grado di civilizzare – in questo modo – l'antica natura selvaggia. Ed è così che le strutture classiche e le antiche rovine che animavano la campagna romana vengono da Poussin poeticamente idealizzate nel tentativo di ricostruire idealmente il mondo del cristianesimo delle origini (E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin, friendship and the love of painting*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 281-289, 342 n. 11). Oltre ai numerosissimi incisori francesi e fiamminghi seicenteschi, tra i quali si ricordano gli Audran, Jean Le Pautre, l'olandese Cornelis Bloemaert e il suo allievo Etienne Baudet, Nicolas Poussin annovera anche una serie di incisioni meno numerose opera di artisti attivi nel Settecento fino ai primi decenni dell'Ottocento, tra i quali si può ricordare anche la stampa qui esaminata (Wildenstein 1955, pp. 81-92). Nel 1819 l'incisore faentino Antonio Valli (Faenza 1792-Roma 1827 ca.) esegue un'acquaforte intitolata *Paesaggio con strada selciata* (cfr. ING Roma, inv. FC52159, vol. 41H8, mm 327 x 402, proprietà dell'Accademia Nazionale dei Lincei, in deposito dal 1895) che riproduce il dipinto di Poussin e si rifà alla serie del Baudet, di cui l'Istituto Nazionale della grafica di Roma possiede la matrice calcografica (cfr. Istituto Nazionale della Grafica, Roma, inv. 685/5, Fondo Volpato, mm 329 x 407). L'artista, che aveva ricevuto la prima formazione alla scuola di Giuseppe Marri e Giovanni Folo, ha trascritto numerosi paesaggi da alcuni dei maggiori pittori del Seicento come Poussin e Claude Lorrain. Le sue stampe e alcuni suoi rami si conservano tra la Calcografia Nazionale di Roma, la Pinacoteca di Faenza e la Biblioteca di Forlì (*Valli Antonio*, ad vocem, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, Verlag von E. A. Seeman, 1926, vol. XXXIV, pp. 82-83; Comanducci 1945, IV, p. 1994; Petrucci 1953, p. 123; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani: dall'XI al XX secolo*, Torino-Milano, Bolaffi, 1972-1976, IX, p. 233). La sua attività si caratterizza anche per la collaborazione con il calcografo Antonio Testa attivo a Roma agli inizi dell'Ottocento, come testimoniato da questa incisione (Comanducci 1945, IV, p. 1908). La stampa presenta in basso oltre alle indicazioni di responsabilità anche una citazione delle Georgiche di Virgilio (II, vv. 485-486) «Rura mihi rigui placeant/ in vallibus amnes, flumina», «piacciono a me le campagne e i fiumi che irrigano le vallate», e continua dicendo «possa io amare anche senza gloria le selve ed i corsi d'acqua».

bibliografia

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato pittori...*, Milano, Leonilde M. Patuzzi Editore 1945, IV, pp. 1908, 1994; C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, pp. 123, 186; L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich Editore, 1955, pp. 784, 813; Roma, Istituto Nazionale della Grafica inv. FC52159 (stampa), 685/5 (matrice calcografica); C. Crosera, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 205-206

Claudia Crosera



Adriano Velussi (Gorizia 1948)

Elementi tecnologici (Elemento bionico 2)

olio su tela, cm 80 x 80

firmato in basso a sinistra "A. Velussi 06"

Sul verso: certificato di autenticità, Centro Diffusione Arte; etichetta di partecipazione alla mostra "Italia-Germania 4 a 4", Hotel Luna, Oleggio Castello, 18 giugno 2006.

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

Il dipinto si configura come un momento della riflessione sul rapporto fra la natura e l'uomo, tema con cui l'artista si confronta sin dagli esordi della carriera. Mantenendosi fedele a una maniera astratta, che trova il suo legame con il reale nelle scelte cromatiche compiute, Velussi si è infatti costantemente interrogato sugli esiti della corsa al progresso osservandola con un pessimismo diffuso riscattato, negli ultimi cicli pittorici realizzati, dalla speranza di una rinnovata, futura armonia. Autodidatta, il pittore goriziano ha subito individuato in Max Ernst e Giorgio De Chirico i propri riferimenti ideali giungendo alla creazione dei "manichini meccanici" dopo aver attraversato una fase di arte materica e fortemente sperimentale, caratterizzata da inserzioni di legno e metalliche all'interno di tele contraddistinte da una potente gestualità. Artificiali evoluzioni e adattamenti dell'essere umano a un mondo che lui stesso ha contribuito a modificare, questi automi esprimono la dicotomia fra la naturale missione dell'uomo alla preservazione dell'ambiente in cui vive e la sua ansia di nuovo, un contrasto che pare inevitabilmente destinato a spezzare il legame con quella che originariamente e leopardianamente si presentava come una madre benigna. Al di là dell'astrattismo di fondo e della trasfigurazione che subisce, con il suo corredo di negatività l'uomo rimane comunque al centro dell'opera e della riflessione dell'autore offrendosi all'osservatore come un assemblaggio di pezzi di ricambio che gli permettono di sopravvivere nel caotico sottofondo da lui stesso plasmato. Come in altre tele del medesimo ciclo, in *Elementi tecnologici* la luminosità diffusa che si irradia

dal denso agglomerato centrale simboleggia la fiducia in un riscatto capace di sanare il delicato equilibrio con la realtà. Donata all'Università degli Studi di Trieste a seguito della personale del 2008, l'opera sintetizza le qualità della pittura di Velussi, costruita su una gestualità potente e un cromatismo capace di ipnotizzare l'osservatore. L'intensa attività espositiva dell'artista, membro di diverse Accademie e Associazioni Culturali, si è articolata in una fitta serie di mostre collettive e individuali.

esposizioni

Oleggio Castello, *Italia – Germania 4 a 4. I colori dentro e fuori il rettangolo di gioco*, 2006; Trieste, *Trasformazioni*. Personale di Adriano Velussi, 2008

bibliografia

E. Mogorovich, *Trasformazioni*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2008; E. Mogorovich, scheda, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 207

Eliana Mogorovich

178



Giuseppe Viviani (Agnano di Pisa 1898-Pisa 1965)

L'Aquilone

acquaforte, mm 235x325

firmato in basso a destra "G. Viviani 952"; a sinistra "es V/30"

inv. 790

Piazzale Europa, Rettorato



119.1

Giuseppe Viviani, *L'Aquilone*

1952, matita su carta, collezione privata

Come risulta dalla documentazione conservata presso l'Ateneo, l'acquaforte viene acquistata in occasione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana che si tiene a Trieste nel 1953 e quindi destinata al Dipartimento di Elettrotecnica, (edificio C2, primo piano, stanza 108, segreteria). Nel catalogo della Casa d'aste Pitti, Gruppo Finarte (vendita 29 aprile 1992, esposizione 24-27 aprile 1992) risulta in vendita una versione di *Aquilone* in matita su carta (fig. 1).

Il linguaggio di Viviani è inconfondibile, caratterizzato da un armamentario di oggetti, simboli e immagini ricorrenti, un piccolo vocabolario di volta in volta rielaborato; le spiagge assolate, i fiori colti da un fremito vitale sono motivi che ritroviamo diversamente assemblati in altre opere di Viviani. Il mare è quello della sua terra, la zona del lungomare intorno a Marina di Pisa, quel lembo di terra racchiuso tra le foci dell'Arno e del Serchio, tanto amato da D'Annunzio che vi scrisse *La pioggia nel pineto*. Il tratto è lieve e l'atmosfera incantata, di una tenerezza quasi infantile. Una mitologia che qualche critico ha accostato al fervore immaginativo e all'ingenuità fanciullesca di Chagall. Il mondo artistico di Viviani ruota intorno alla sua terra, un mondo fatto di quotidianità e di ricordi d'infanzia. Mentre furoreggiavano le avanguardie, Viviani prosegue imperturbato il suo cammino solitario elaborando un linguaggio inconfondibile sviluppato in tanti anni di scavo interiore. Lui stesso scriveva: «I miei più che segni provenienti da un arsenale del passato, sono note di una musica della mia anima di solitario cacciatore. Sì, voglio dire che tutto è mio, e il bagaglio che altri avevano io non conoscevo nemmeno» (Viviani, catalogo della mostra (Focette-Marina di Pietrasanta, 28 giugno-11 luglio 1975), Prato 1975, p. 9).

La carriera di Giuseppe Viviani è costellata da numerosi successi. Per citarne solo alcuni: nel 1929 ottiene il Premio per l'incisione alla Mostra Internazionale di Monaco, nel 1939 e nel 1942 vince il Premio Bergamo. Nel 1950 si aggiudica il primo premio per l'incisione alla Biennale veneziana e due anni dopo il Primo Premio Internazionale alla mostra in bianco e nero di Lugano e quello della Quadriennale di Roma. Nel 1959 lo Stato gli acquista l'intera collezione di acquaforti, composta da 110 pezzi per destinarla al Gabinetto delle Stampe presso gli Uffizi.

Così lo ricorda Enzo Carli: «Quel diavolaccio alto 1 m e 82, vigoroso, abbronzato dal sole marino e dalla bocca a salvadanaio parca di parole e di sorrisi, che con la casacca alla cacciatora e gli stivaloni da palude vedevo aggirarsi, più spesso munito dallo schioppo che della cassetina da pittore, per i soavi sentieri in riva d'Arno, o tra le radure di Falesco e le pinete di Marina» (Viviani, a cura di Pier Carlo Santini, Firenze, Vallecchi, 1957). Alla sua morte, secondo la sua volontà, le lastre originali delle sue opere furono gettate nel suo mare, quello di Marina di Pisa.

esposizioni

Trieste, *Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, 1953; Venezia, *Viviani*, 1954; Pisa, *Mostra di Giuseppe Viviani: incisioni, disegni, pitture*, 1960; Venezia, *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, 1964; Milano, *I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, 1972; Sasso Marconi, *I giganti del bulino: 140 acquaforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, 1985; Trieste, 1953: L'Italia era già qui. *Pittura italiana contemporanea a Trieste*, 2008; Gorizia, *Quegli anni Cinquanta. Collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, 2009

bibliografia

D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953, p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 10; *Viviani*, Venezia, Edizioni del cavallino, 1954; *Mostra di Giuseppe Viviani: incisioni, disegni, pitture*, catalogo della mostra di Pisa, Fortezza del Sangallo 12 giugno-10 luglio 1960, a cura di G. Nudi, Pisa, Nistri-Lischi, 1960; *Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, catalogo della mostra di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa 26 settembre-12 ottobre 1964, a cura di G. Trentin, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 1964; *I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, catalogo della mostra di Milano, ottobre-dicembre 1972, Milano 1972; *I giganti del bulino: 140 acqueforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, catalogo della mostra di Sasso Marconi, La casa dell'arte, Bologna, Grafis, 1985; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 124; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 194; M. Pinzani, *Giuseppe Viviani*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 62-63; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; A. Russo, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 207-208

Amanda Russo



Renato Zanini (Pederobba 1960)

Porticciolo

Olio su cartone compresso cm 23,8x17,5

Firmato in basso a sinistra "R. Zanini"

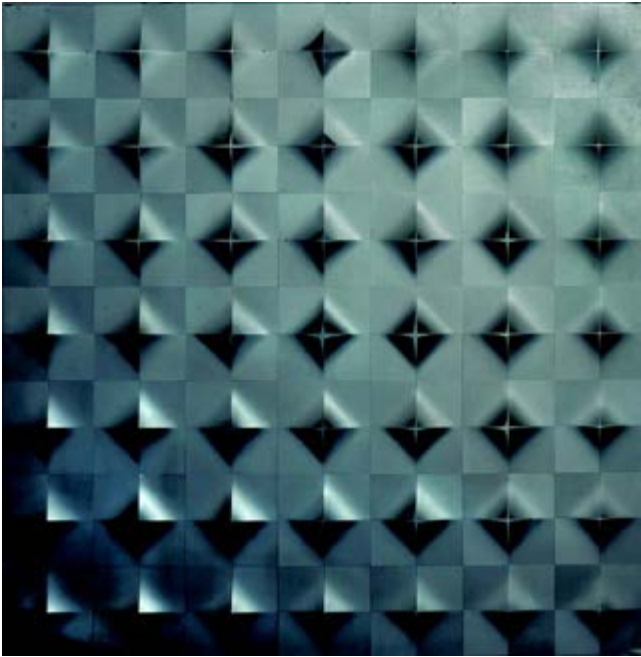
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La tela in esame faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Callerio, ed è confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente insieme a diverse altre oltre, soprattutto paesaggi. La firma apposta all'angolo sinistro del dipinto, può essere letta R. Zanini, e può essere messa in relazione, con le dovute cautele, con un pittore veneto, Renato Zanini, autodidatta per formazione, che ha iniziato sin da giovanissimo a dipingere ispirandosi alla natura e ai maestri della pittura veneta a cavallo tra Ottocento e Novecento, per approdare a una pittura di forte valenza simbolica legata alla rappresentazione del rapporto uomo natura. Se l'identificazione è corretta, l'opera in esame potrebbe appartenere alla primissima fase della sua attività, all'inizio degli anni ottanta: le rapide e schematiche pennellate con cui sono individuate le case sullo sfondo e le barche alla fonda sembrano infatti rivelare un artista ancora in fase di formazione e alla ricerca del proprio linguaggio espressivo.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



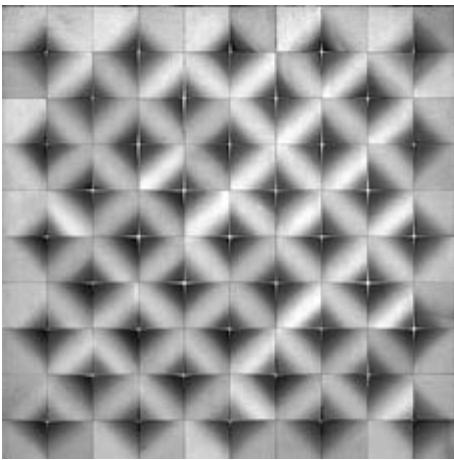
Nane Zavagno (San Giorgio della Richinvelda 1932)

Struttura modulare

alluminio anodico, cm 140x140,3

firmato e datato in basso a destra: "Nane Zavagno 71"

Centro di Fisica Teorica



120.1

Nane Zavagno, **Senza titolo**

1962, collezione privata

L'opera di Zavagno, artista di punta della ricerca artistica friulana, è giunta nelle collezioni dell'ateneo nei primi anni settanta, in occasione dell'apertura del nuovo Centro di Fisica Teorica. È datato agli inizi degli anni settanta, ma riprende la tessitura di altri lavori del decennio precedente, come un *Senza titolo* del 1962, strutturati su di un'analogia tipologica di intervento sulla superficie metallica. In quell'arco cronologico si colloca infatti la sua reiterata sperimentazione su materiali di estrazione industriale come l'alluminio: «il 1961 è anche l'anno nel quale Zavagno inizia a lavorare in allumini anodici in una trama tissutale seriale rigorosissima,

tentando di utilizzare le incidenze luminose dovute alla variante di luce provocata dalla iterate lamelle rialzate di ciascun punto del tessuto. E in questa linea lavora fino circa al 1965, chiaramente in termini di programmazione di effetti «opticals». Negli ultimi anni Sessanta abbandona poi la tessitura tassellata seriale di riquadri per un'organizzazione strutturale a lame orizzontali estroflesse secondo precise volumetrie ritmiche che si affermano come evidenze iconiche formali, sempre utilizzando il gioco delle incidenze luminose variabili» (E. Crispolti, *Il lavoro di Zavagno*, in E. Crispolti, G. Pauletto, *Nane Zavagno*, Pordenone, Edizioni d'Arte Concordia, 1987, pp. 14-15).

La ricerca di Zavagno, fatta anche di continue reiterazioni di moduli compositivi, rimarrà costante anche nel decennio successivo, cercando nel contempo nuove e più elaborate soluzioni: «oggi la sua inquietudine lo ha spinto ad andare oltre il «quadro», ad operare le sue analisi cinestetiche sui nuovi materiali tecnologici e sul loro porsi come condizionanti non solo dello spazio in cui vengono inseriti, ma della stessa capacità percettiva del fruitore: Quelli che egli crea non sono tuttavia gli «oggetti-simbolo» dell'arte cosiddetta «povera», non sono sculture che ripropongano[...] un «oggetto» della realtà, ma campi geometrici in evoluzione visiva, campi d'impegno per l'osservatore, che si pongono oltre il quadro [...] si tratta, in altre parole, di opere aperte all'infinita modularità del loro proporsi e della loro stessa capacità di autosvilupparsi in rapporto all'ambiente in cui vengono inserite» (A. Giacomini, in *Seconda mostra degli artisti della regione Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Gradisca, Sala Civica 15 luglio – 30 settembre 1972, Trieste, Tipografia Moderna, 1984, p. 114).

In sede di valutazione critica verranno in seguito evidenziate le peculiarità di queste ricerche, in grado di offrire «strutture visive che, mediante la luce, si fondano sul movimento chiaroscurale ottenuto con la messa a punto di soluzioni ottico-illusionistiche, superfici lustre e modulate in grado di far scattare una reazione ottico-psicologica. Con gli allumini Zavagno arriva a comporre una spazialità algida che rimanda, per analogia, ad un'altra più ampia e di ordine cosmico, in linea soprattutto con al ricerca condotta negli stessi anni in area tedesca» (A. Panzetta, *Nane Zavagno opere 1950-2002 cinquant'anni di attività artistica*, catalogo della mostra di Passariano, villa Manin, estate 2002, p.14). L'opera in esame non risulta essere mai stata esposta ne riprodotta.

bibliografia

M. De Grassi, *scheda*, in *“Ricorda e Splendi”*. *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 209

Massimo De Grassi



Alberto Ziveri (Roma 1908-1990)

Paesaggio

firmato in basso a destra "A. Ziveri"

olio su tela, cm 62x48

inv. B600

Edificio Centrale, Rettorato

Nella monografia firmata nel 1988 da Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Alberto Ziveri*, consulenza di N. Vespignani, Milano, Fabbri) l'autore da un lato annuncia – promessa, a quanto risulta, disattesa – che il catalogo ragionato dell'opera di Ziveri «è in preparazione avanzata», dall'altro apre ad alcune "linee" che tale catalogo avrebbero dovuto ispirare. Lo stesso Fagiolo individua in circa mille le opere dell'artista conservate in musei e collezioni private; segnala, tra questo migliaio di opere, almeno duecento paesaggi: paesaggi della terra d'origine della famiglia dell'artista, l'Emilia, e squarci di periferia capitolina, "fuor di porta" romani. Tra le opere pubblicate non c'è, tuttavia, il *Paesaggio* esposto a Trieste alla fine del 1953. Menzionate, invece, nella sezione "Esposizioni-bibliografia" curata da Francesca Romana Morelli (p. 235 della monografia citata) la presenza dell'artista all'"Esposizione e Corso di critica della Pittura italiana Contemporanea, Università di Trieste", e la recensione di Ghiglione comparsa ne "Il Secolo XIX" l'8 di dicembre dello stesso anno, articolo peraltro più volte indicato nelle sequenze di riferimenti relativi alla fortuna critica dell'esposizione universitaria e raccolto nell'archivio storico dell'Ateneo nella cartella relativa alla rassegna stampa. Insomma, resta ancora da fare la storia dell'opera conservata a Trieste. Storia che andrebbe a completare l'intera questione del rapporto tra Ziveri ed il Friuli Venezia Giulia: di origine friulane –

majanesi, precisamente – era la moglie dell'artista, Nelda Riva. A Majano, Ziveri trascorse molte delle sue estati e non poche, né trascurabili sono le sue opere che hanno per soggetto il paesaggio friulano. Proprio a Majano, a partire dagli anni Ottanta, sono state organizzate tre mostre dedicate all'artista: *Ziveri. Omaggio a Majano*, del 1985; *Alberto Ziveri. Taccuini di viaggio*, del 1990; conclude la sequenza, nel 1998, l'esposizione di alcune incisioni del maestro.

Ziveri è un artista complesso, per il quale risulta arduo procedere a rigide periodizzazioni su base stilistica. Non a caso, Fagiolo ricorre al termine anagrafico di "Maturità" per la fase successiva al 1948, fase cui appartiene la tela conservata presso il Rettorato triestino. Fase nella quale, almeno fino agli anni Sessanta, quando la sua pittura perde in tensione, Ziveri alterna la materia ricca, i colori violenti, le tavolozze torbide, i temi da illustrazione popolare dei suoi postriboli o dei bui anfratti di borgata romana a visioni incantate, popolate da figure imbambolate, sospese, che più che a Donghi sembrano rimandare ad alcune visioni di Edward Hopper. Non mancano, inoltre, opere nelle quali evidenti sono le citazioni dalla storia della pittura italiana ed europea: decisivi, in questo senso, i viaggi dell'artista che, alla fine degli anni Trenta, ebbe modo di studiare i quadri dei più importanti artisti conservati presso i principali musei centro e nord europei, tra Tiziano a Rembrandt, Courbet e Rubens, Goya e Teniers. Molte maniere, insomma, per un artista che non si è mai piegato ai gusti dominanti e che rimane realista nella misura in cui – così ha scritto Argan – è stato capace di "interrogarsi sul non-senso del reale", di sacrificare il proprio punto di vista al costo di farlo naufragare nell'esistente; di costruire, come suggerisce Romeo Lucchese, che nel 1952 ha firmato con Leonardo Sinigalli una celebre monografia dell'artista, una «comunione umana sensuale e affettuosa» con il vero.

Nel *Paesaggio* presentato a Trieste nel 1953 è evidente come i tratti più popolari, sanguigni che avevano accompagnato l'artista negli anni Trenta e Quaranta siano stati puliti sulla scorta di un colorismo dal respiro internazionale, di una pittura di paesaggio caratterizzante le avanguardie europee tra Otto e Novecento. Lezione che, in tutta probabilità, Ziveri aveva appreso nelle sale della prima Biennale veneziana del secondo dopoguerra dove aveva potuto vedere i quadri dei *fauve*, degli impressionisti e dei post-impressionisti. Firma dell'artista, l'innesto di piccole e, come suggerisce Fagiolo dell'Arco nella monografia menzionata in apertura, "saporose" figure umane che rivelano suggestioni dalla pittura fiamminga.

esposizioni

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

bibliografia

G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", Genova, 7 dicembre 1953; A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953; D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953,

p. 4; A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 16; Giuliana Carbi, *Il patrimonio artistico*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, p. 268; R. Fabiani, *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 269; *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, p. 85; *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, p. 166; M. Pinzani, *Alberto Ziveri*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, pp. 36-37; N. Zanni, *Una breve presentazione*, in *Università degli Studi di Trieste. Guida Breve alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010, p. 9; L. Nuovo, *scheda*, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 210-211

Lorenzo Nuovo



Vincenzo Zossi

Paesaggio carsico

Olio su cartoncino telato cm 15x20,5

Firmato sul verso della cornice "Vincenzo Zossi"

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La tela in esame faceva parte della collezione di dipinti della Fondazione Carlo e Dirce Gallerio, ed è confluita nelle raccolte dell'Ateneo dopo la liquidazione dell'ente. La firma apposta sul verso del dipinto, Vincenzo Zossi, va senz'altro riferita all'autore del piccolissimo dipinto che mostra un paesaggio carsico con i colori tipicamente autunnali, resi con una pennellata corposa ma nel contempo dettagliata quasi impressionistica. Non sono state rintracciate notizie sull'autore che, vista la particolare struttura della collezione Gallerio, potrebbe anche essere un conoscente di famiglia o di lavoro dilettante.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Anonimo

Testa virile barbata

carboncino su carta preparata azzurra, mm 290x217

inv. Dises 138-139

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

Non è noto come questo foglio sia giunto nelle collezioni dell'ateneo. Si tratta probabilmente di un'esercitazione accademica della prima metà dell'Ottocento, è il ritratto di un uomo barbuto delineato da sottili tratti a carboncino, evidente richiamo ai numerosi disegni e studi virili di Michelangelo Buonarroti, come si evince anche dai tratti fisionomici: gli occhi incavati, quasi privi di ciglia, le labbra carnose, la barba folta e riccioluta. Questo anonimo artista esprime attraverso il suo disegno la forza di un uomo non più giovane ma ancora vigoroso. Anche questo studio virile è esposto, insieme al precedente, al secondo piano dell'edificio D II, nei locali dell'ex Dipartimento di Scienze Economiche e Statistiche dell'università.

bibliografia

L. P. G. Gallonetto, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 211

Lalla Pilar Guenda Gallonetto



Anonimo

Testa virile

carboncino e gessetto bianco su carta preparata azzurra, mm 219x158

inv. Dises 140-141

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

Non sono note le circostanze che hanno portato questo foglio nelle raccolte dell'ateneo. Dai tratti stilistici e dalle modalità esecutive si può ipotizzare che si tratti di un'esercitazione accademica della prima metà dell'Ottocento. Il delicato disegno a carboncino descrive il volto di un uomo imberbe, lo sguardo fisso, concentrato, con gli occhi che sembrano fissare qualcosa. Piccoli tocchi di gessetto bianco danno luce agli occhi e alle labbra e un sapore quasi rinascimentale alla composizione.

bibliografia

L. P. G. Gallonetto, *scheda*, in "Ricorda e Splendi". *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 212

Lalla Pilar Guenda Gallonetto

185



Intagliatore veneto della prima metà del XVI secolo

Polena

legno intagliato, cm 95x22x21

inv. 628

Edificio C5, atrio II piano, Dipartimento di Ingegneria e Architettura

L'insolito cimelio è giunto nelle collezioni dell'allora Facoltà di Ingegneria l'undici gennaio del 1955 montato su di un'ossatura in legno che cercava almeno parzialmente di ricostruire la primitiva destinazione della scultura, destinata a decorare la polena di una nave. La scultura è profondamente erosa nel corpo, mentre ha mantenuto in buono stato la testa, con l'eccezione del naso ormai perduto. Lo stato di conservazione impedisce di identificare la figura, probabilmente quella di un santo protettore, ma i dati stilistici ancora leggibili consentono di ipotizzare che sia opera di un intagliatore veneto attivo nella prima metà del Cinquecento.

bibliografia

M. De Grassi, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, pp. 202-203

Massimo De Grassi

186



Anonimo

Sacro cuore di Gesù

tempera su faesite, cm 120,5x76,5

Edificio Centrale, Economato

Non sono note le circostanze in cui questo modesto dipinto è giunto nelle collezioni dell'ateneo, attualmente è conservato nella stanza archivi dell'Economato. Opera di un mediocre pittore attivo probabilmente nei primi decenni del Novecento e che si muove su registro compositivi tradizionali, il pannello mostra al centro Gesù benedicente, circondato da un alone di luce divina e il simbolo del Sacro Cuore, costituito da un cuore trafitto da tre chiodi e inscritto in una corona di spine; ai suoi piedi due santi inginocchiati in adorazione, probabilmente identificabili con sant'Ignazio di Loyola e santa Teresa d'Avila, visto che un cuore incoronato di spine è l'emblema dei gesuiti e l'attributo del loro fondatore.

bibliografia

L. P. G. Gallonetto, scheda, in *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste, EUT, 2014, p. 213

Lalla Pilar Guenda Gallonetto

Il fondo iconografico del Lascito Antonio Fonda Savio

Tra le acquisizioni più importanti, tanto da meritare una sezione dedicata, spicca quella già di proprietà di Antonio Fonda Savio Fonda Savio, costituito com'è da una pluralità di nuclei, diversi per consistenza, natura e qualità dei materiali che ne fanno parte.

La raccolta è giunta tra il 1991 e il 1994 al Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Trieste, allora diretto dal Professor Elvio Guagnini, grazie a Letizia Svevo Fonda Savio, che donò all'Ateneo, grazie all'intercessione di Stelio Crise, le opere già di proprietà del marito Antonio.

I materiali sono attualmente conservati presso l'Archivio degli scrittori e della cultura regionale, con sede nel Dipartimento di Studi Umanistici e sono diventati parte integrante del Sistema Museale d'Ateneo (SMATs).

Antonio aveva sposato Letizia Veneziani, figlia di Italo Svevo, il 17 aprile 1919: lo scrittore possedeva una cospicua collezione d'arte che comprendeva alcune delle «più belle firme triestine: Veruda, Flumiani, Fittke, Grimani, Orell». Antonio fu di supporto all'attività del suocero e ne frequentò l'ambiente culturale oltre a condividerne i gusti collezionistici. Nella sua raccolta sono infatti presenti opere di artisti prossimi a Svevo, tra quali Enrico Fonda, Tullio Silvestri, Vittorio Bolaffio e Arturo Fittke. A questi si aggiunsero poi molti altri lavori che si possono leggere come un viaggio alla scoperta della terra più cara ad Antonio: l'Istria e, in parte, la limitrofa Dalmazia.

In sede di catalogazione, le opere appartenenti alla «sezione iconografica», circa cinquecentosessanta, sono state suddivise in blocchi articolati per soggetto e tipologia. Si contano oltre duecento vedute; una cinquantina di raffigurazioni di costumi tipici, una quarantina di ritratti, una decina di disegni architettonici e un grande album di grafiche di paesaggio di Pietro Nobile, alcune stampe a soggetto religioso e numerose carte geografiche, tutte opere scalate tra Cinque e Novecento. Dalla schedatura riportata in questo volume sono state escluse le carte geografiche e le raccolte di litografie a larga tiratura, due dei nuclei più consistenti, e le riproduzioni calcografiche: il totale dei lavori schedati è così di 263 unità, che comprendono dipinti, disegni, incisioni, litografie e serigrafie d'autore di sicuro valore documentario e artistico, ordinate per autore seguendo l'ordine alfabetico.



Raffaele Astolfi (Bologna 1829 – Trieste 1900)

I musicanti

Olio su tela cm 87x115,5

Inv. RI010

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto, intitolato *I musicanti*, ritrae apparentemente un complesso di musica da camera, ma il foglio collocato sul verso della tela da Antonio Fonda Savio ne rende esplicito il significato: si tratta infatti di una rappresentazione di diversi membri del Partito Liberale Nazionale: «i personaggi sono i maggiorenni del Partito Liberale Nazionale di Trieste (coloro che fanno la musica). La scena si svolge in casa Bartoletti. In poltrona è seduta la signora Bartoletti, alla quale è intitolata una via triestina, quale benefattrice, in piedi il marito e ai due lati le figlie col nipotino. Il cane è Muho del pittore e il gatto Pipelet della signora Bartoletti: Direttore d'orchestra: Attilio Hortis – legale della famiglia Astolfi. I violoncello: Giorgio Astolfi (figlio del pittore), Il violoncello: ?, I violino: Giorgio Strudhoff, Il violino: Placido Zanetta, Flauto: Antonio Paolini del Cantiere S. Rocco, Flauto: Sig. Caruana, Trombone: Carlo Giannetta – importatore di agrumi, Cantante: Lazzaro Vivante, Violino: Carbonetti – musicista, Violino: (con barba), Giuseppe Angeli – fabbrica cordami. In piedi; Grancassa: Riccardo Zampieri, Piatti: Giuseppe Gatteri, Cornetta: Riccardo Pitteri; Violone Contrabbasso: Saraiani, Oboe ?». Il partito sosteneva la «difesa nazionale» italiana della città di Trieste e si dotò di un suo organo di stampa, «l'Indipendente», inizialmente diretto da Giuseppe Caprin, che ebbe tra i suoi collaboratori Italo Svevo. Tra i materiali dell'archivio Fonda Savio si conserva anche un manifesto elettorale del partito, datato 1862, che porta i nomi dei candidati Attilio Hortis, Felice Venezian, Costantino Doria, Francesco Hermet e Riccardo Pitteri. Dopo aver frequentato l'Accademia di Venezia Raffaele Astolfi si era trasferito a Trieste, dove rimase per tutta la vita. Fedele ai dettami della pittura accademica, si cimentò in vari generi, dalle vedute al ritratto dove guardò soprattutto agli esempi di Natale Schiavoni.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

“Archeografo Triestino”, s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 91, 93

Massimo De Grassi



Johann Azelt (Nürnberg 1654 - 1692)

Ritratto di Pier Paolo Vergerio

Bulino, mm 72x43

In basso "Pet. Paul Vergerius Theol. Tubing."

Inv. RI005

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione a bulino, piccola ma di ottima fattura, mostra il volto ormai maturo visto di tre quarti e girato verso sinistra del giurista, diplomatico e infine propugnatore della causa protestante Pier Paolo Vergerio il giovane, nato nel 1498 a Capodistria, e per questo inserito nell'ideale pantheon ritrattistico della collezione Fonda

Savio. La pagina con l'incisione di Johann Azelt proviene dal volume di Paul Freher, *Theatrum Virorum eruditione clarorum...*, edito da Johann Hoffmann a Norimberga nel 1688.

Tra i materiali librari della collezione Fonda Savio trova posto il volume di Vergerio *De republica veneta liber primus*, uscito nel 1526, che presenta una dedica autografa dell'autore sul frontespizio: «Petrus paulus Vergerius epus Iustinopolitanus Jo: paulo Olivae iurecons. dono dedit 1539. ind. 12». Sul volume sono inoltre presenti una nota di possesso «Joannis ant. ij olivae artium et med. ae doctoris 1568» e una descrizione bibliografica scritta a matita molto probabilmente da Umberto Saba, presso la cui libreria antiquaria il volume potrebbe essere stato acquisito (L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164). Nella biblioteca Fonda Savio sono inoltre presenti altri tre libri dell'autore capodistriano in edizioni ottocentesche.

bibliografia

P. Freher, *Theatrum Virorum eruditione clarorum...*, Nürnberg, Johann Hoffmann, 1688, tav. 9, p. 190; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 232

Massimo De Grassi

189



Giuseppe Barison (Trieste 1853-1931)

Veduta della Cattedrale di San Giusto

Monotipia su carta mm 298x515

In basso a sinistra "G Barison"

Inv. VE008

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'opera mostra una veduta della sommità del colle di San Giusto prima che venisse riportata alla luce la basilica forense (1930) per realizzare il Parco della Rimembranza e il monumento ai caduti di Attilio Selva. La zona delimitata dal muro visibile sulla sinistra è il cosiddetto fondo Popper che occupava tutta l'area compresa tra il Castello e la Cattedrale (cfr. S. Rutteri, *Trieste. Storia ed arte tra vie e piazze*, Trieste, LINT, 1981, pp. 24-26). In qualche modo collegati alla veduta in esame sono due elaborati grafici dello stesso Barison, un piccolo olio intitolato *Verso il Carso* e un disegno *San Giusto* che mostrano altre sezioni del muro del fondo Popper e le parti del Castello non visibili (M. Gardonio, *Giuseppe Barison*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2006, pp. 199, 225, nn. 336, D215). Il catalogo di Barison conta almeno un'altra monotipia, *Passeggiata a cavallo* (Gardonio, *Giuseppe Barison*, p. 245, n. 198) e per quanto la tecnica sia piuttosto insolita, l'effetto ottenuto, mosso e vibrante, rientra nello spirito di ricerca della maturità di Barison: «Barison aveva molto lavorato e studiato anche all'aria aperta. Testimoni i molti bozzetti, i molti schizzi di paesaggio, di ville, di vecchi muri, d'angoli di bosco, di cavalli, di carri, di tramonti in collina e sul mare, che si sono potuti raccogliere e che mostrano l'artista a contatto immediato con la natura. Parecchi per la spontaneità del vedere e del descrivere, sarebbero accettati da paesisti di grido» (S. Benco, *La mostra postuma di Giuseppe Barison*, "Il Piccolo", 24 maggio 1931).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 110

Massimo De Grassi

190



Hans Sebald Beham (Nürnberg 1500 – Frankfurt 1550)

Ecce Homo

xilografia mm 130x88

In alto a sinistra "HsP"

Inv. SR004

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio smarginato fa parte di una serie di xilografie dedicate alla Passione di Cristo da parte dell'incisore tedesco (C. Dogson, *Hans Sebald Beham and a New Catalogue of his Works*, "Burlington Magazine", I, 2 aprile 1903, pp. 193-194), celebre per i suoi lavori di piccole dimensioni ma di rara efficacia narrativa. Il monogramma HsP (invenit Sebald Peham) è una variazione del più consueto HSB, dove la variazione relativa alla grafia del cognome deriva dalla pronuncia che dello stesso veniva fatta a nella città natale, Peham. La circostanza aiuta anche a circoscrivere la cronologia dell'opera, visto che abbandonerà questo monogramma a partire dal 1532, quando sarà costretto a trasferirsi per le accuse di eresia. Il foglio, insieme ad altri due dello stesso Beham, era conservato tra le carte Fonda Savio in una busta dedicata recante notizie biografiche sull'autore.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 233

Massimo De Grassi

191



Hans Sebald Beham (Nürnberg 1500 – Frankfurt 1550)

Crocifissione

xilografia mm 134x91

In alto al centro "HsP"

Inv. SR005

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le notizie storico critiche relative a quest'opera si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 232-233

Massimo De Grassi



Hans Sebald Beham (Nürberg 1500 – Frankfurt 1550)

Cristo preso prigioniero

xilografia mm 134x91

In alto al centro "1535/ HsB"

Inv. SR006

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le notizie storico critiche relative a quest'opera si rimanda alle schede precedenti; rispetto a queste va però rilevata la significativa variazione del cartiglio con il consueto monogramma, ora HsB e non HsP e l'introduzione della data, 1535, che documenta l'avvenuta partenza dalla città natale; segno anche che rispetto ai due esemplari precedenti siamo di fronte a una nuova tiratura della serie. Il foglio è in cattive condizioni di conservazione, strappato in più punti e con diverse macchie di umidità.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 233

Massimo De Grassi



Arduino Berlam (Trieste 1880 – Tricesimo 1946)

La Fontana da Ponte a Capodistria

Penna e inchiostro nero su carta ocra mm 95x173

Firmato e datato in basso a destra "A. Berlam 09"

Inv. VE027

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio descrive uno dei monumenti più caratteristici di Capodistria, la fontana fatta erigere a nel 1666 dalla famiglia Da Ponte, al cui cognome allude anche la forma del monumento stesso. Figlio dell'architetto Ruggero (Trieste, 1854-1920), e nipote dell'architetto Giovanni Andrea (Trieste 1823-1892). Arduino Berlam studiò dal 1889 al 1904 all'Accademia di Belle Arti di Brera e al Politecnico di Milano; rientrò quindi a Trieste, ove operò inizialmente in collaborazione con il padre, realizzando la Sinagoga (1906-1912), la Scala dei Giganti (1907) e il palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà (1909-1914). La sua opera più nota rimane il Faro della Vittoria, realizzato tra il 1923 e il 1927 dopo una lunga gestazione progettuale. Il disegno in esame, con tutta probabilità preso dal vivo, è pensato non tanto come un rilievo architettonico, quanto come una scena di genere, lasciando spazio alla creatività dell'autore.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 124

Massimo De Grassi



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Il Vallone di Muggia visto da Basovizza

Matita su carta avorio mm 130x200

In basso a sinistra "da Basovizza 11/1/57"

Inv. VE015

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo disegno è un rapido schizzo a matita del Vallone di Muggia ripreso dal vero dall'alto del colle di Basovizza. Per quanto non firmato, il foglio è senz'altro attribuibile a Wilhelm Friedrich Beuerlin sia per ragioni stilistiche che per evidenti concordanze nella grafia delle scritte presenti in sue opere autografe. Oltre all'origine austriaca certificata dal cognome dell'autore (documentato anche come Beuerling, Bauerling, Bäuerlin, Beurlin), di lui si conosce con certezza solo la data di morte, avvenuta a Trieste il 17 maggio 1877, ma si suppone sia nato nel capoluogo giuliano intorno al 1830. Specializzato nella pittura di paesaggio, è autore di numerose riproduzioni di scenari tirolesi, istriani e del territorio di Gorizia e Trieste, di cui nella raccolta Fonda Savio ritroviamo diversi disegni preparatori. Della sua capacità di sintesi testimonia una recensione di alcune sue opere presenti all'*Esposizione Agricola-Industriale e di Belle Arti triestina* del 1871 in cui Giuseppe Caprin descrive così la sua prassi pittorica: «Con un po' d'acqua, con un po' di verde, con una rupe, e un raggio di sole che tramonta Beuerlin compone i suoi paesaggi. E sono belli, e conservano tutta quella vaghezza che trasporta l'animo ad ammirare le bellezze combinate della natura. Tre tele di codesto dilettante-artista sono copiate dal vero, e colorite, e piani, e lontananze, e frondeggio hanno l'effetto richiesto» ([G. Caprin], *Esposizione Agricola-Industriale e di Belle Arti triestina*, "Libertà e lavoro", 25 ottobre 1871).

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 64; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 119

Massimo De Grassi



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Il molo Klutsch a Trieste

Acquerelli colorati su traccia di matita mm 176x267,3

In basso a destra "Molo Klutsch 24 luglio W. F. Beuerlin"

Inv. VE010

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Firmato e parzialmente datato, il disegno è una delle molte testimonianze grafiche della capacità di Beuerlin di individuare con un tratto molto rapido ed evocativo spazi e luoghi della Trieste del secondo Ottocento. In questo caso l'artista illustra la piccola banchina del Porto Vecchio che fu demolita per lasciar posto alla costruzione della nuova stazione ferroviaria, progettata dall'ingegner Carlo Ghega ed inaugurata il 22 luglio 1857. Il Molo Klutsch, soggetto dell'acquerello, doveva il suo nome all'omonimo torrente, detto anche Settefontane, che era uno dei principali corsi d'acqua cittadini. La costruzione del molo fu ultimata nel 1841: «Tra il 1823 e il 1830 l'impresa di Matteo Pertsch esegue lavori di consolidamento e allungamento del Molo del sale, situato in corrispondenza dell'attuale Via Torrebianca; nel 1837 in corrispondenza del Lazzaretto Vecchio, Iver Borland provvede a costruire il molo che da lui prenderà il nome e che servirà l'officina meccanica da lui fondata; nel 1841 alla foce del Torrente è ultimato il molo Klutsch» (E. Godoli, *Trieste*, Roma, Laterza, 1984, p. 142).

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 242; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 117

Massimo De Grassi

196



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Pirano vista da Strugnano

Acquerelli colorati su traccia di matita mm 130x200

Inv. VE035

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, acquerellato con attenzione, è stato identificato da Antonio Fonda Savio come una veduta di Pirano colta da Strugnano, e dallo stesso è stato anche correttamente attribuito a Beuerlin. Rispetto ad altre prove dell'artista, quella in esame si concentra soprattutto sull'atmosfera sospesa e trasognata dettata dall'ampio utilizzo dell'acquerellatura azzurra.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 133

Massimo De Grassi

197



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Il parco di Montebello

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 373x256

In basso a destra "Weg nach Montebello/ 27 October 64./ B."

Inv. VE157

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Assegnabile con certezza a Beuerlin per tratti stilistici e per la presenza dell'iniziale puntata del suo cognome, il foglio mostra un gruppo di alberi, probabilmente olmi, incontrati dall'artista sulla via di Montebello, come testimonia la scritta apposta dallo stesso autore, che ambienta la scena in un'atmosfera spettrale, dove i tronchi inscheletriti diventano i protagonisti di una sorta di danza macabra: una scelta piuttosto anomala per un autore solitamente molto attento alla fedeltà delle proprie riproduzioni paesaggistiche.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

198



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Veduta dell'Altopiano carsico

Acquerello grigio e biacca su traccia di matita, carta avorio mm 271x417

In basso a sinistra "3 7rum 66/ anpari Cernagrisce", in basso al centro "Bergut" "Clanez", in basso a destra "Czernotul"

Inv. VE154

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Assegnabile a Beuerlin per ragioni di concordanza stilistica, il foglio, piuttosto elaborato, mostra una veduta di quello che sembra essere l'altopiano carsico; sul bordo inferiore sono visibili alcune scritte, probabilmente riferimenti toponomastici che però non hanno riscontri precisi con località note nei dintorni di Trieste.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi

199



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Veduta di Aquilinia

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 267x414

In basso a sinistra sul *passepertout* "Luni 1865"

Inv. VE156

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, acquerellato con attenzione, è stato identificato come uno scorcio di Aquilinia da Antonio Fonda Savio, che lo ha anche correttamente attribuito a Beuerlin. Rispetto ad altre prove dell'artista, quella in esame si concentra soprattutto sulla lettura di particolari effetti cromatici.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi

200



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Imbarcazioni alla fonda presso la Lanterna di Trieste

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 118x260

In basso a sinistra sul *passepertout* "luni 1865"

Inv. VE150

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno mostra tre velieri alla fonda nei pressi della lanterna a Trieste, come attesta l'annotazione del collezionista sul *passepertout*. Il tratto rapido e la scelta del soggetto hanno fatto poi pensare Antonio Fonda Savio che potesse trattarsi di un'opera di Wilhelm Friedrich Beuerlin, ipotesi del tutto condivisibile viste le palesi consonanze stilistiche con la produzione autografa dell'artista.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 151

Massimo De Grassi

201



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Veduta di Kosina

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 285x416

In basso a destra "Rabrenloch Cosina/ Beuerlin 3/6/66"

Inv. VE151

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, firmato e datato da Beuerlin nel giugno 1866, mostra uno scorcio del panorama roccioso nei pressi di Kosina, minutamente descritto anche nei dettagli, popolato da due cacciatori sulla cresta a destra; una presenza, quella umana, di solito esclusa dall'opera grafica dell'artista.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 151

Massimo De Grassi

202



Wilhelm Friedrich Beuerlin (Trieste 1830-1877)

Veduta di Kosina

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 275x417

In basso a destra "Cosina/ 3/6/66"

Inv. VE155

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, firmato e datato da Beuerlin il 3 giugno 1866, mostra un panorama di Kosina, non limitato a un dettaglio del costone roccioso, come quello descritto nella scheda precedente, che porta la stessa data, ma questa volta allargato all'intera vallata. Una testimonianza di quanto la produzione grafica dell'artista sia legata alla pratica costante e metodica del disegno dal vero.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi

203



Giuseppe Bernardino Bison (Palmanova 1762 – Milano 1844)

Fanciulla in costume triestino

Olio su tela cm 17x13

Inv CO005

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo olio mostra una giovane donna con un cesto di fiori che si volge verso lo spettatore, con sullo sfondo un paesaggio lacustre. Riprodotto per illustrare i tipici costumi della tradizione popolare istriana, ben diffusi anche a Trieste, è inventariato nelle collezioni di Antonio Fonda Savio con la corretta attribuzione a Giuseppe Bernardino Bison, cui spetta senz'altro in virtù delle palesi consonanze stilistiche con la produzione del pittore palmarino, evidenti tanto nella conduzione degli aspetti paesaggistici che in quella degli snodi figurati. Basti in tal senso il confronto con una contadina al mercato presente in una sanguigna su carta della Biblioteca Ambrosiana di Milano resa nota da Aldo Rizzi (*Disegni del Bison*, Udine, Del Bianco, 1976, fig. 165). La datazione matura che è stata proposta (Paris 2013, p. 250), intorno al 1825, trova corrispondenza nelle frequentazioni triestine del pittore e in quel trascolorare della sua poetica che vede il suo «vocabolario da neoclassico [farsi] romantico, ma si tratta solamente di nuovi termini destinati ad aggiornare una parlata che mantiene costantemente lo stesso lessico 'pittorresco', indifferente allo svolgimento delle grandi correnti di stile» (A. Craievich, "Un pittore borghese", in A. Craievich, D. D'Anza, G. Pavanello, *Giuseppe Bernardino Bison*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, p. 37).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

“Archeografo Triestino”, s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 220;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste,
EUT, 2015, pp. 105, 116

Massimo De Grassi



L. Boccacci (attivo a Trieste nella seconda metà dell'Ottocento)

Veduta della Piazza Grande di Trieste

Olio su tela cm 32x42,3

In basso a sinistra "L. Boccacci"

Inv. VE004

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La vivace veduta mostra la Piazza Grande, oggi Piazza Unità, prima dei lavori di sistemazione urbanistica degli anni settanta e ottanta, sono infatti ancora visibili la chiesa di San Pietro, demolita nel 1871, e le case che sorgevano al posto dell'odierno Municipio. Il fatto poi che il *pendant* risalga sicuramente a un momento precedente al 1860 (cfr. scheda 206) colloca i due dipinti poco dopo la metà del secolo. Non ci sono invece ulteriori notizie sull'autore, di cui non si conoscono altre opere. Boccacci, pur diligente e gradevole nell'impostazione architettonica, si dimostra poco più che un dilettante, impreciso e approssimativo, nella stesura degli elementi accessori e delle macchiette.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 239;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 104, 108

Massimo De Grassi



Giuseppe Bernardino Bison (Palmanova 1762 – Milano 1844)

Teste di carattere

Penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca mm 199x285

Inv VA026

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Correttamente attribuito a Giuseppe Bernardino Bison, il foglio, schizzato rapidamente a penna e quindi leggermente acquerellato, mostra alcune teste di gusto tiepolesco stilisticamente accostabili ad alcuni degli schizzi contenuti nell'album Scaramangà di Altomonte di Trieste, il che ne ancora la realizzazione tra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo, quando appunto la cultura Rococò era ancora ben presente nel repertorio del pittore Palmarino. La composizione mostra uno snodo figurale largamente utilizzato da Bison nella sua attività di decoratore e frescante e derivante appunto dalla tradizione tiepolesca, che aleggia soprattutto nella debordante decorazione dell'elmo e nei profili dei vecchi in secondo piano. La grafia accurata e la presenza dell'acquerellatura fanno pensare a un'opera destinata alla commercializzazione piuttosto che a un foglio preparatorio per un affresco o una composizione di maggior respiro.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 150

Massimo De Grassi



L. Boccacci (attivo a Trieste nella seconda metà dell'Ottocento)

Veduta del Canale Grande di Trieste con il Ponte Rosso

Olio su tela cm 32x42,3

In basso a sinistra "L. Boccacci"

Inv. VE005

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto presenta una veduta del Canal Grande di Trieste con il caratteristico ponte Rosso, sullo sfondo si nota la facciata di Sant'Antonio Nuovo e sulla destra il campanile della prima chiesa di San Spiridione, che verrà demolita nel 1860 per essere sostituita dall'edificio attuale. Come il suo *pendant* descritto alla scheda precedente, anche questo dipinto può essere collocato intorno alla metà dell'Ottocento.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 57;

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 239;

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 104, 108

Massimo De Grassi



Vittorio Bolaffio (Gorizia 1883 – Trieste 1931)

Studio per "Conversazione"

Penna, inchiostro nero e matite colorate su traccia di matita, carta quadrettata bianca, mm 125x196

Inv. VA036

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno è uno dei fogli preparatori per il dipinto *Conversazione*, noto in due redazioni, una delle quali, conosciuta anche con il titolo «Il vecchio e il giovane», faceva parte della collezione del colonnello Antonio Fonda Savio, ma andò perduto a causa del bombardamento che nel 1945 distrusse parte di Villa Veneziani. Di una seconda redazione, eseguita tra 1924 ed il 1926, tuttora conservata in collezione privata, fu primo proprietario Umberto Saba, intimo amico di Bolaffio che ne diede un'illuminante descrizione: «Esiste un suo grande quadro, anzi due varianti dello stesso quadro, che egli avrebbe voluto intitolare: Parlano di Mussolini. Rappresenta due uomini: un vecchio (probabilmente suo padre; tutti gli uomini anziani da lui dipinti ricordano la figura di suo padre; anche quel meraviglioso capitano che sale il ponte di uno dei vaporetto che facevano il servizio di cabotaggio fra Trieste e le cittadine dell'Istria; curvo le mani incrociate dietro il dorso, simile in tutto ad un malandato capitano di Conrad) ed un giovanotto. Sono tutti e due seduti sulla panca rossa di un giardino pubblico. Il vecchio tiene sulle ginocchia un giornale spiegato; il giovane (visibilmente un socialista), con un garofano rosso nell'occhiello e le gambe accavallate; gli parla con aria convinta e spavalda. Potrebbe essere un quadretto di genere. È una delle grandi cose della pittura italiana contemporanea non dico per, ma malgrado alcune sgarberie e deficienze tecniche che saltano agli occhi. I critici e gli amatori di pittura si fermarono a quelle; pochi videro che, dietro tanta mancanza di tatto, vive una realizzazione profonda. A Parigi l'avrebbero (forse) capito; a Trieste...» (U. Saba, *Ritratto di un pittore: Vittorio Bolaffio*, in *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964, pp. 184-190). Delle due redazioni esistono anche diversi disegni preparatori in collezioni private e al Civico Museo Revoltella di Trieste (D. D'Anza, *Vittorio Bolaffio*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2010, pp. 236-237), con diverse varianti nella composizione.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra

di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72;
 L. Paris, *Un disegno di Vittorio Bolaffio nel Lascito Antonio Fonda Savio dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s., XXXII, 2 (luglio-dicembre 2013), pp. 81-93; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
 L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi



Giuseppe Broili (attivo a Trieste tra il 1825 e il 1860)

L'Arena di Pola

Olio su tela cm 31x43

Inv. VE053

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Non firmata né datata, la tela è una delle molte vedute dell'Arena di Pola presenti nella collezione di Antonio Fonda Savio. L'unica traccia è la scritta a matita sul verso del telaio «Prof. Be[...]lli [...] Padova», che potrebbe riferirsi all'autore, ma anche al proprietario del dipinto. L'autore ha scelto di inquadrare il monumento da un punto di vista molto simile, solo appena più in basso, a quello usato da Anton August Tischbein per il brano centrale della grande litografia a colori con un insieme di vedute di Pola, che potrebbe così aver ispirato la realizzazione di quest'olio.

Una possibile tangenza stilistica si può riscontrare con i pochi lavori noti di Giuseppe Broili, attivo a Trieste tra il 1825 e il 1860, e autore di vedute di Trieste e dell'Istria, e noto soprattutto per una serie di 25 incisioni dedicata a Trieste edita a Graz da Joseph Franz Kaiser e venduta a Trieste presso Paul Schubart. Dai confronti con la tipologia delle macchiette usate per popolare le sue litografie e dalle poche opere pittoriche transitate sul mercato antiquario si può prudentemente avanzare un'attribuzione all'artista.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 252

Massimo De Grassi



III. Imbarco



I. La rada di Pola



IV. A bordo del "Custoza"



II. L'anticamera



V. Gli ammiragli



VI. *Il caffè dei Czecho-Slovacchi*



VII. *I figliol prodigo*



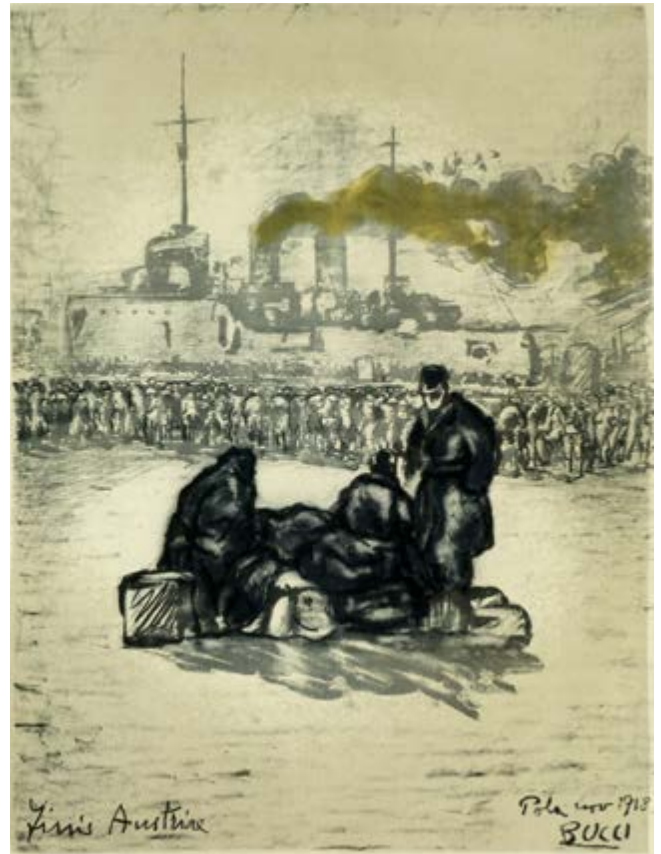
VIII. *Tradotta*



IX. *Ritorno ai campi*



X. *I viveri*



XII. *Finis Austriae*



XI. *Esodo*



Anselmo Bucci (Fossombrone 1887 – Monza 1955)

Finis Austriae

Cartella di litografie a colori, mm 362x485 (il foglio)

Inv. VS036-047

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La raccolta di litografie racconta il crollo dell'Impero Asburgico e del suo mito visto con gli occhi di Anselmo Bucci, alla sua ultima impresa grafica del periodo bellico, intitolata non a caso *Finis Austriae*. Le litografie erano state realizzate a Pola nel novembre del 1918 e pubblicate in Italia l'anno seguente per Alfieri & Lacroix. L'autore era stato testimone di quanto accaduto nella piazzaforte di Pola nei giorni successivi all'armistizio di Villa Giusti del 4 novembre 1918), segnando la sconfitta definitiva e il crollo dell'Austria. Queste opere, in continuità con le serie realizzate in precedenza (*Croquis du front italien* e *Marina a terra*), registrano la quotidianità della guerra, tradotta in quelle che sembrano essere delle istantanee scattate in presa diretta. Dominano i temi legati al ritorno a casa dei militari sconfitti, in ambientazioni dense di *pathos* e immerse in atmosfere cupe, anche sul piano cromatico. In quelle giornate Bucci era approdato a Pola al seguito del battaglione San Marco, con cui aveva partecipato alle operazioni navali sull'Adriatico. L'atmosfera singolare che in quel momento si respirava in città, lo indusse a intraprendere questa nuova impresa, condotta con tratti litografici morbidi e veloci, quasi espressionistici, in seppia o in grigioblu, che delineano e costruiscono gli elementi di composizioni dove la linea di contorno assume una forza costruttiva e plastica inedita.

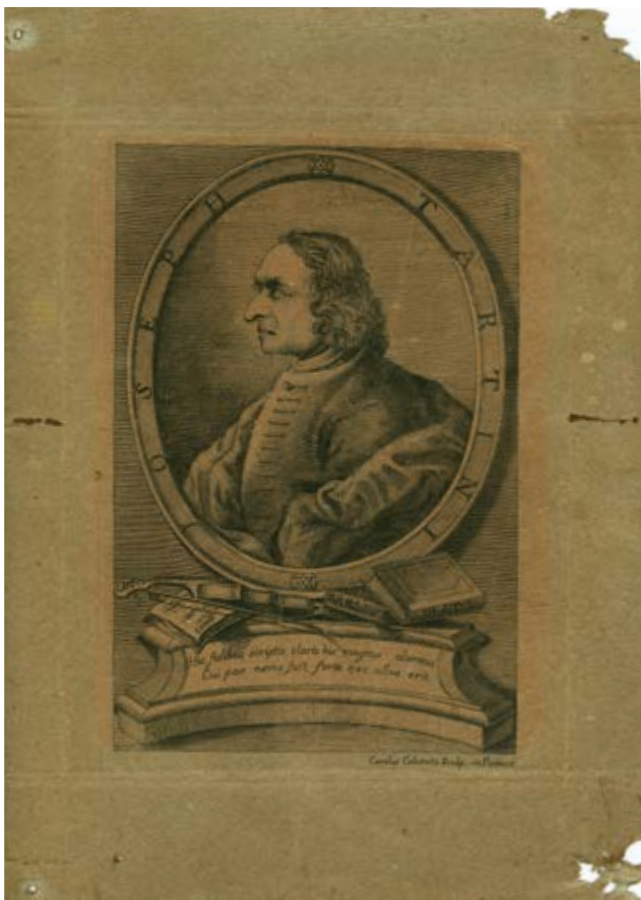
L'immagine di apertura, *La rada di Pola*, mostra l'approdo della Regia Marina che il 6 novembre avevano scalzato dalla piazzaforte la presenza asburgica, mentre nelle immagini successive raffigura la triste smobilitazione degli effettivi austriaci, fino alla malinconica immagine finale raccolta, dove Bucci riflette ancora una volta, come nelle tavole 2, 3, 8 e 11, sul momento colmo di *pathos* della partenza da Pola dei soldati austriaci. L'impetuoso desiderio di Bucci di catturare l'invisibile, che lo ha accompagnato costantemente in tutto il corso della guerra, si riflette sulla volontà di rendere lo stato fisico e interiore degli uomini raffigurati, frutto dell'evoluzione stilistica,

precocemente riconosciuta da Raffaello Giolli, di cui trascriviamo alcune note pubblicate in "Pagine d'arte": «e, ancora, davanti ai primi album di disegni di Bucci, di Viani, di Carpi, di Marzola, di Saliotti, di D'Andrea, e di tant'altri giovani, trovo da dire che, infine, questo non era che dell'impressionismo pittorico frammentario e impulsivo, sterile e destinato a svanire nella storia, ecco che qui ha, ora, dell'altro. Era bene abbastanza che, in quell'inquietudine o in quell'angoscia della guerra, essi annotassero le loro emozioni. È dopo che lo spirito ci può ritornare su, con approfondita coscienza, ed ulteriormente elaborate. Qui Bucci ha elaborato la guerra. Quel distacco di mentalità e di tono che c'è tra la *Serbia Eroica* e *Sull'Adriatico*, c'è tra *Marina a terrae Finis Austriae*. Dall'affollarsi di tutte le emozioni, dalla curiosità di tutte le analisi, sale ora un dominio, una sintesi, una forza» (Giolli, 1919, p. 50).

bibliografia

A. Bucci, *Finis Austriae*, Milano-Roma, Alfieri & Lacroix, 1918; R. Giolli, *Finis Austriae*, "Pagine d'arte", 6, VII, giugno 1919, pp. 48-52; E. Pontiggia, *Anselmo Bucci 1887-1955*, Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 98-100; L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 254; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi



Carlo Calcinoto (attivo a Padova nella seconda metà del Settecento)

Ritratto di Giuseppe Tartini

Acquafornte mm 300x225 (il foglio), 220x170 (l'impronta)

Firmato in basso a destra "Carolus Calcinoto Sculp. In Padova"

Inv. RI018

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Le fonti descrivono il musicista piranese Tartini come un uomo molto modesto e riservato. Forse è per questo che esistono solo tre suoi ritratti ritenuti autentici: una stampa di Carlo Calcinoto, un disegno di George Dance e un'opera di un pittore di scuola romana. L'incisione in esame, realizzata nel 1761 partendo da un disegno di Vincenzo Rota, oggi perduto, è probabilmente una prova d'artista della successiva versione, che riporta sul basamento della finta cornice l'iscrizione «Tartini haud potuit veracius exprimi imago: sive lyram tangat, seu meditetur, is est», non presente nella stampa in esame e aggiunta in seguito ad avvalorare l'unicità e la veridicità dell'immagine ripresa dal vivo. Si tratta infatti senza dubbio il ritratto più famoso di Tartini, ma anche quello da lui più disprezzato (C. Bombardini, "Giuseppe Tartini: Fundamental Questions", in *Giuseppe Tartini and the Musical Culture of the Enlightenment*, 1, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 121-142). Nelle sue lettere a Giovanni Battista Martini, Tartini criticò infatti aspramente la diffusione della stampa di Calcinoto, che divenne, nella versione successiva, anche l'antiporta del volume *Orazione del signor Abate Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe*, uscito a Padova nel 1770. Nonostante questo molti

artisti la copiarono e la rielaborarono anche nei secoli successivi.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229

Massimo De Grassi



Carlo Calcinoto (attivo a Padova nella seconda metà del Settecento)

Ritratto di Giuseppe Tartini

Acquafornte mm 320x230 (il foglio), 220x170 (l'impronta)

Firmato in basso a destra "Carolus Calcinoto Sculp. In Padova"

Inv. RI019

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Derivata dall'incisione descritta alla scheda precedente, l'incisione in esame, realizzata nel 1761 da un disegno di Vincenzo Rota, oggi perduto, riporta sul basamento della finta cornice l'iscrizione «Tartini haud potuit veracius exprimi imago: sive lyram tangat, seu meditetur, is est» e venne utilizzata anche come antiporta per il volume *Orazione del signor Abate*

Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe, uscito a Padova nel 1770. Di questa redazione della stampa la raccolta Fonda Savio conserva due esemplari (inv. RI019 e RI020).

bibliografia

F. Fanzago, *Orazione del signor Abate Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' rr. pp. Serviti in Padova li 31. di marzo l'anno 1770, con varie note illustrata, e con un breve Compendio della vita del medesimo*, Padova, nella Stamperia Conzatti, 1770; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229; C. Bombardini, "Giuseppe Tartini: Fundamental Questions", in *Giuseppe Tartini and the Musical Culture of the Enlightenment*, 1, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 121-142

Massimo De Grassi



Giovanni Domenico Campiglia (Lucca 1692 – Roma 1768)

Incisore

Carlo Gregori (Lucca 1702 – Firenze 1759)

inventore

Ritratto di Francesco Trevisani

acquaforte mm 485x370 (al foglio), mm 271x172 (all'impronta)

Inv. RI014

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione, realizzata da Giovanni Domenico Campiglia e Carlo Gregori, riproduce l'*Autoritratto* del pittore Francesco Trevisani conservato presso la Galleria degli Uffizi. L'opera in esame è collegata al progetto dei sottoscrittori del *Museum Florentinum*, un gruppo di eruditi toscani che progettava la pubblicazione di una serie di volumi illustrati destinata a rappresentare una selezione delle migliori opere d'arte presenti in Toscana. Campiglia sarà tra i principali artisti coinvolti nel progetto e anche quello che ne riceverà più lustro; il primo volume uscì nel 1731 e il secondo volume nel 1732, entrambi sulle gemme; seguirono il terzo nel 1734, sulla statuaria; il quarto nel 1740 e il quinto, nel 1742, sulle monete. Nel *Museo Fiorentino* Campiglia riprodusse i tesori archeologici più notevoli conservati nelle collezioni medicee, illustrate da Anton Francesco Gori, ed eseguì i disegni per le lettere iniziali e per le scenette di chiusura dei capitoli (per le quali trasse

ispirazione dalla mitologia classica. La seconda parte del *Museo fiorentino* era invece dedicata alla riproduzione degli autoritratti dei pittori conservati agli Uffizi, uscì con il sottotitolo di *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano*, in sei volumi, dal 1752 al 1766, Campiglia eseguì la maggior parte dei disegni per le incisioni e anche direttamente qualche rame di propria mano, come nel caso della riproduzione dell'autoritratto di Francesco Trevisani.

Il foglio, tagliato dal volume insieme alle pagine contenenti la biografia del ritrattato, è stato inserito da Fonda Savio nella sua collezione in virtù della nascita istriana di Trevisani, che aveva visto la luce a Capodistria il 9 aprile 1656, dove era cresciuto prima di trasferirsi a Venezia per apprendere il mestiere presso la bottega di Antinno Zanchi e quindi a Roma dove si dipanò gran parte della sua carriera.

bibliografia

Museum Florentinum. Serie Di Ritratti Degli Eccellenti Pittori Dipinti Di Propria Mano Che Esistono Nell'Imperial Galleria Di Firenze Colle Vite In Compendio De' Medesimi Descritte Da Francesco Moücke, IV, Firenze, Nella Stamperia Moückiana, 1762, tav. XVII, p. 98

Massimo De Grassi

213



Fabio Canal (?) (Venezia 1701-1767)

Allegoria della Fama

Inchiostro e acquerello grigi su traccia di matita, carta avorio, mm 180x221

Inv. VA023

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo disegno mostra alcuni amorini assiepati intorno a simboli legati alla celebrazione della Fama, cartigli, corone d'alloro, una tromba. Le dimensioni

e la natura della composizione fanno pensare a una vignetta destinata all'illustrazione di un volume, anche se non ci sono riscontri precisi nella vasta produzione incisoria veneziana dei decenni centrali del Settecento. Per affinità nel tratto grafico e nella libertà compositiva il foglio può essere prudentemente accostato alla mano di Fabio Canal piuttosto che a quella del figlio Giovanni Battista, cui invece fa riferimento la nota del collezionista riportata sul verso.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255

Massimo De Grassi

214



Giovan Battista Canal (?) (Venezia 1745-1825)

Diana e due ninfe

acquerelli colorati su traccia di matita, carta bianca, mm 208x182

Inv. VA022

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La nota del collezionista riportata sul verso attribuisce il foglio a «Maggiotto» e identifica il soggetto con «le tre Grazie». È tuttavia evidente che la composizione sia piuttosto riferibile a un convegno tra Diana, dea della caccia cui fanno riferimento la faretra e l'arco in basso, e due delle sue ninfe. Di certo poi il disegno non può essere associato alla grafica di Domenico Fedeli detto il Maggiotto, pittore di stretta ascendenza

piazzettesca che segue il maestro anche negli indirizzi grafici, privilegiando pastose stesure a carboncino, con toni scuri e chiaroscuri risentiti. La prova grafica può invece essere accostata con buona approssimazione ma anche con molta prudenza, alla mano di Giovanni Battista Canal, cui rimandano le modalità di enucleazione dei tratti somatici e dei volti e l'andamento 'dinocolato' degli arti superiori.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255

Massimo De Grassi

215



Louis François Cassas (Azay-le-Ferron 1756 – Versailles 1827)

Inventore

Desmasons (notizie 1779-1878)

Incisore

Vue latérale du Temple d'Auguste a Pola

acquaforte mm 340x515 (il foglio) 290x430 (l'impronta)

in basso a sinistra "Dessiné par Cassas", al centro "Gravé à l'Eau-forte par Desmasons", a destra "Terminé par Duparc"

Inv. VE086

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'accurata incisione, oggi sfascicolata, costituiva la tavola numero 26 del *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé sous la direction de Née*, edito a Parigi per i tipi de l'Imprimerie de Pierre Didot, nel 1802 da Louis François Cassas, autore anche di tutti i disegni. Architetto, pittore e paesaggista, archeologo e antiquario, nei suoi pellegrinaggi tra Europa e Nord Africa, Cassas era sbarcato a Trieste il primo luglio 1782, accompagnato da un gruppo di personalità francesi e milanesi, tra i quali il visconte Alexandre de Beauharnais, futuro primo marito dell'imperatrice Giuseppina, nonché padre del principe Eugenio e della regina Ortensia. Il 3 luglio si era imbarcato per la Dalmazia accompagnato

dal console Bertrand che lo precederà a Trieste, dove lo accoglierà al ritorno il 10 agosto. L'artista si fermerà a Trieste fino alla fine del mese abbozzando i disegni delle tavole del libro che svilupperà negli anni successivi. La splendida pubblicazione era figlia del diffondersi della passione per i viaggi e la rinascita dell'interesse per l'architettura antica greca e romana tra Sette e Ottocento, dinamiche che portarono alla produzione di un nuovo genere letterario, i *Voyages pittoresques*, che riprendevano la tradizione del *Journal de Voyage* arricchendola però di una ricca documentazione iconografica costituita sia da vedute che da dettagliate carte geografiche e topografiche con l'indicazione dei monumenti principali delle città. Gli autori di questi volumi, che si configuravano come guide turistiche a tutti gli effetti, anche se di lusso, erano spesso più di uno, proprio per la loro capacità di unire un racconto interessante e vario con corretti riferimenti storici e geografici. Per approfondimenti sulla raccolta cfr. B. Nassivera, *Louis-François Cassas, Il 'Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et Dalmatie'*, "Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria", XCIX(XLVII), 1999, pp. 169-206.; D. Camurri, *Storia di un libro illustrato: il Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé (Paris, Vilain, 1802)*, "Rara Volumina: rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato", 1/2, 2010, pp. 27-39).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 146, 165

Massimo De Grassi



Louis François Cassas (Azay-le-Ferron 1756 – Versailles 1827)
Inventore
Réville (notizie 1790 ca.-1810 ca.)
incisore

Vue en grand de la partie latérale de l'Arc de Triomphe ou Porta Aurea
acquaforte mm 51x335 (il foglio) 460x280 (l'impronta)
in basso a sinistra "Dessiné par Cassas", al centro "Gravé à l'Eau-forte
par Réville", a destra "Terminé par Frussotte"
Inv. VE087
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Attualmente sfasciolata, l'incisione costituiva la tavola numero 27 del *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé sous la direction de Née*, edito a Parigi nel 1802 e voluto da Louis François Cassas. Per ulteriori indicazioni si rimanda alla scheda precedente.

Attualmente sfasciolata, l'incisione costituiva la tavola numero 27 del *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé sous la direction de Née*, edito a Parigi nel 1802 e voluto da Louis François Cassas. Per ulteriori indicazioni si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

"Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 146, 165

Massimo De Grassi

217



Louis François Cassas (Azay-le-Ferron 1756 – Versailles 1827)
Inventore
Lepagelet (notizie 1786-1807)
incisore

Vue des deux temples et du palais du Podestat prise du côté de la mer
acquaforte mm 335x515 (il foglio) 280x430 (l'impronta)
in basso a sinistra "Dessiné par Cassas", al centro "Gravé à l'Eau-forte
par Lepagelet", a destra "Terminé par Giraud"
Inv. VE088
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Oggi sfasciolata, l'incisione costituiva la tavola numero 27 del *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé sous la direction de Née*, edito a Parigi nel 1802 e voluto da Louis François Cassas. Per ulteriori indicazioni si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 146, 165

Massimo De Grassi



G. Celesnig (attivo alla metà del XIX secolo)

Pancogole

Olio su tela cm 61,5x49

Firmato e datato in basso a destra "Celesnig 1860"

Inv. CO020

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il brano pittorico è l'unico firmato tra i dipinti con soggetti di genere, soprattutto costumi tipici dell'area giuliana e istriana, presenti nella collezione Fonda Savio, raccolti evidentemente con spirito più etnografico che prettamente artistico. La firma G. Celesnig è relativa a un autore di cui si conoscono pochissime opere, per lo più comparse sul mercato antiquario negli ultimi due decenni, cui tuttavia si può fare riferimento in questo caso per confermare l'autografia del dipinto, in altri per avanzare ipotesi attributive, come nel caso di una *Mandriera* della stessa collezione.

In questo caso il dipinto raffigura due giovani intente a contare denaro, probabilmente ricavato dalla vendita del pane trasportato con le ceste visibili al loro fianco ormai vuote, osservate con attenzione da un uomo, forse malintenzionato, in abiti tipici ma con i pantaloni stracciati. Si tratta di due "pancogole", donne provenienti all'abitato di Servola dedite alla preparazione di pagnotte particolari, note per aver vinto un concorso per il miglior pane dell'Impero, indetto nel 1756 dagli Asburgo. Queste artigiane, invitate alla corte di Vienna per insegnare i loro segreti di panificazione, sono state descritte dalle fonti sin dal Cinquecento e, tra i materiali della collezione Fonda Savio, sono presenti in una litografia edita da Favarger su disegno di Eugenio Pessi dal titolo *Servolane*.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

"Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 13, p. 223;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi

219



G. Celesnig (attivo alla metà del XIX secolo)

Mandriera servolana con cesto di fiori

Olio su tela cm 71x55,5

Inv. CO017

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

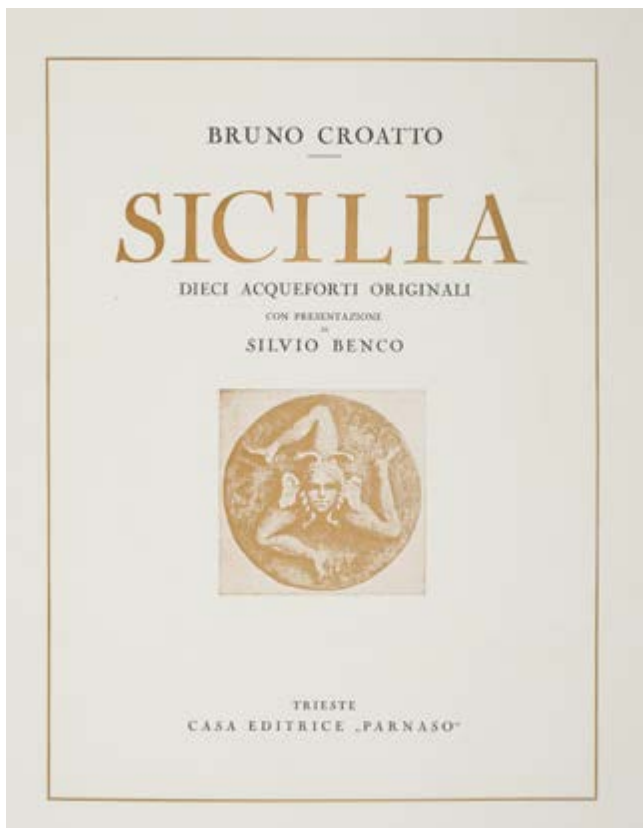
Il dipinto illustra una giovane servolana vestita alla "mandriera", cioè con una gonna ampia, un corsetto posto sopra una camicetta con amiche arricciate e spesso ricamata, un giacchino corto di panno con le maniche strette e un grembiule colorato fissato da un lungo nastro, oltre all'immancabile fazzoletto bianco in testa. Si trattava di lavoratrici che scendevano i città di primo mattino a vendere i loro prodotti, in questo caso fiori, e, seguendo le direttive del gusto Biedermeier allora imperante, diventeranno oggetto di numerosi dipinti nei decenni centrali dell'Ottocento. Per affinità stilistica la tela è attribuibile a quel Celesnig autore delle *Pancogole* della stessa collezione: il confronto tra le modalità di stesura pittorica e tra i tratti somatici delle figure femminili dei due dipinti, associato ai riscontri con quelli firmati dal misconosciuto artista e transitati sul mercato antiquario, offre infatti molteplici punti di contatto, tanto da poter proporre l'attribuzione con una certa sicurezza.

bibliografia

A. M. Sancin, *Servola*, Trieste, Moderna, 1985, pp. 266-267; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 223; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi

220

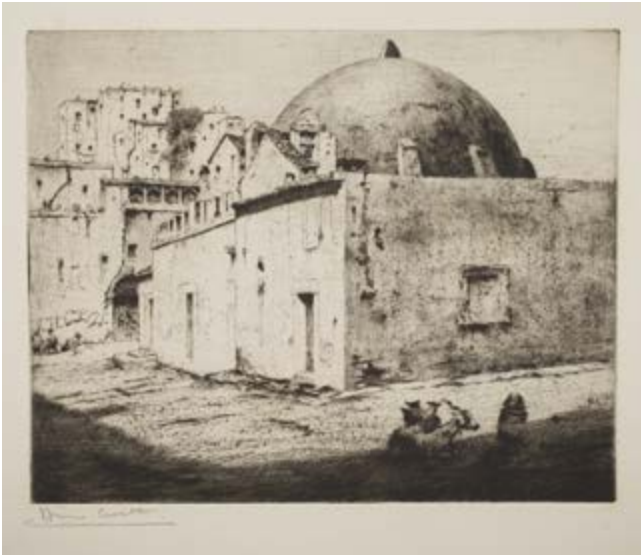


Bruno Croatto (Trieste 1875 - Roma 1948)

Sicilia

cartella di 10 acqueforti, mm 450x350 (la copertina)
ogni tavola firmata in basso a sinistra "Bruno Croatto"
Inv. VE188-VE197
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8







La cartella, pubblicata da Croatto nel 1924 presso l'editrice triestina Parnaso, comprende dieci tavole completate da un frontespizio e da una presentazione firmata da Silvio Benco. Le dieci acqueforti presentano lastre di varie misure, tutte variamente titolate e datate 1924 nella lastra, ogni foglio è poi firmato a matita in basso a sinistra. I soggetti spaziano da Palermo a Cefalù e da Taormina al «Tempio d'Ercole» d'Agrigento («Girgenti»), passando per le capre di Castrogiovanni. Nella sua presentazione, Silvio Benco traccia di Croatto un'immagine di artefice 'puro', che, spinto dal puro desiderio di conoscere e di sperimentare nuovi mezzi espressivi, lavora soltanto rispettando le regole di un'arte che non può che essere basata sulla padronanza della manualità e, in vista della preparazione di una cartella di acqueforti: «poiché egli aveva un'idea molto vaga di quella tecnica, corse a Roma, se ne informò rapidamente, provvide i requisiti, tornò ad Orvieto, si costruì il torchio colle sue mani, incominciò senz'altro a esercitarsi e a stampar prove. Le acqueforti fatte in quei primi tempi, meno sapienti, meno ricche di risonanze, hanno una freschezza, una palpitazione di chiaroscuro, che le renderà molto ricercate quando all'opera di codesto acquafortista si saranno assegnati i valori definitivi».

Croatto è stato uno degli acquafortisti più conosciuti e stimati della prima metà del Novecento poiché, cercò sempre di proiettare concretamente dalla lastra di rame al foglio quelle sensazioni ed impressioni che, non condizionate da giochi di colore propriamente detti e fissate attraverso le gradazioni più sottili delle tonalità. Tutti aspetti ben presenti nella straordinaria serie di incisioni che raccontano una Sicilia 'pittoresca' e apparentemente dimessa ma di straordinario fascino.

bibliografia

B. Croatto, *Sicilia. Dieci acqueforti originali*, Trieste, Casa Editrice Parnaso, 1924; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 237; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi



ALBERTO FORTIS

Giuseppe Dala (Cattaro 1788 – Venezia 1860)

Ritratto di Alberto Fortis

Acquaforte mm 234x160

In basso al centro "G. Dala dis. e incise"

Inv. RI039

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nato a Cattaro nel 1788, Dala aveva studiato a Venezia prima con Giuseppe Rosaspina, poi con Giovanni Battista Cipriani all'Accademia di Venezia. Nella città lagunare collaborerà con molte iniziative editoriali, dalla *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara, alla *Pinacoteca* di Zanotto, alla *Storia Universale* di Francesco Bianchini. L'acquaforte, di impianto pienamente neoclassico, presenta il ritratto dello scienziato e viaggiatore Alberto Fortis, entrato nell'ideale pantheon della collezione Fonda Savio perché autore di diversi studi sulla geologia sul carsismo e sull'idrologia carsica. Viaggiatore instancabile, oltre alla Dalmazia Fortis aveva visitato più volte l'Italia meridionale. Nel Litorale – la Venezia Giulia del primo dopoguerra – negli anni '70 del XVIII secolo le sue peregrinazioni lo conducono sul Carso Classico, nell'Istria e nella Carniola, territorio allora facente parte dell'impero austriaco. Ovunque la sua curiosità di studioso lo porta a visitare i territori carsici e le grotte, quella del Marmo di Verteneglio, Grotta di Corniale, Grotte di Postumia, Grotta di Planina, che descrive puntualmente. Nominato (1795) fellow della Royal Society di Londra, gli ultimi anni della sua vita lo vedono itinerante fra Venezia, Parigi e Bologna dove muore il 21 ottobre 1803, dopo che due anni prima era stato nominato da Napoleone Bonaparte Prefetto della Biblioteca e Segretario dell'Istituto Nazionale Italiano.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

222



De Arbanasich (attivo alla metà dell'Ottocento)

Veduta di Servola

Olio su tela cm 27x39

In basso a sinistra "De Arbanasich"

Inv. VE011

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'olio su tela, opera di un autore altrimenti ignoto che si firma «de Arbanasich» e che sembra tutt'altro che un dilettante, ritrae con minuzia di dettagli il colle di Servola, sovrastato dal riconoscibilissimo profilo della chiesa di San Lorenzo, colto dalla spiaggia adiacente all'allora Passeggio Sant'Andrea, a quel tempo accessibile perché non occupata dai moli commerciali: nel 1863 sorse in questo quartiere la fabbrica di vernici sottomarine di Gioacchino Veneziani, dove lavorò Antonio Fonda Savio.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 66; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 242; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 113

Massimo De Grassi



Andrea De Castro (Pirano 1806 – Trieste 1884)

Ritratto di Giorgio Fonda

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 326x183

Firmato e datato in basso a sinistra "Castro 1846 Trieste"

Inv. RI002

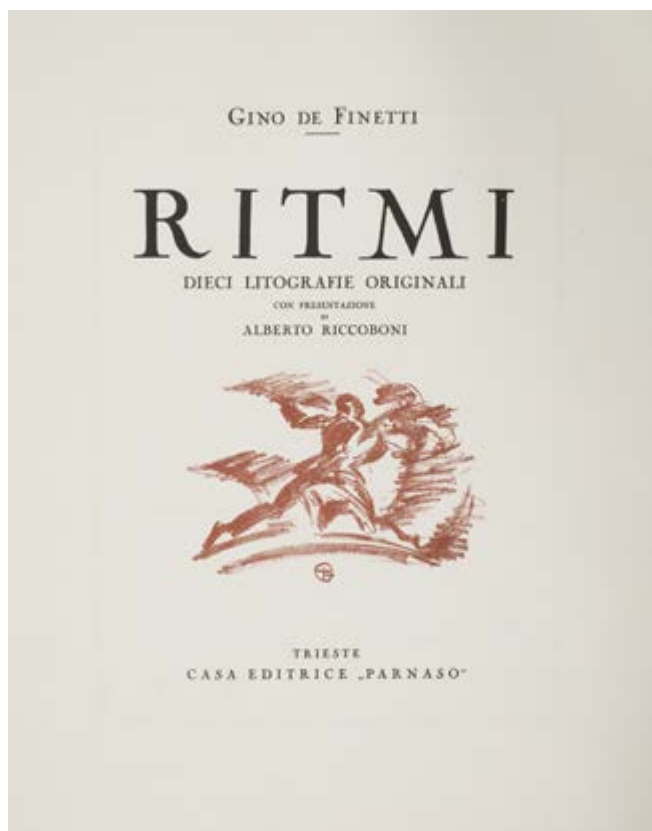
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il minuto acquerello raffigura il medico Giorgio Fonda, identificato grazie alla busta sul tavolino che recita «al Benemerito/ Medico/ dr. Giorgio Fonda/ Pirano» e alla presenza di libri di medicina. La firma Castro si riferisce senza dubbio al miniaturista piranese Andrea che a più riprese, a partire dai primi anni trenta, aveva partecipato alle esposizioni triestine con ritratti «a miniatura», attirando attenzioni e critiche dalla stampa locale: «fra i cui ritratti ve n'ha di somiglianti; ma le miniature esigono più finitezza» (*Terza esposizione triestina di Belle Arti*, "L'Osservatore Triestino", 12 novembre 1831, p. 238). Evidente, nell'impostazione della figura e nella cura dei dettagli degli oggetti sul tavolino, l'influenza della ritrattistica Biedermeier e in particolare delle opere di Giuseppe Tominz.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 230

Massimo De Grassi



Gino De Finetti (Pisino d'Istria 1877 - Corona di Gorizia 1955)

Ritmi

cartella di 10 litografie, mm 500x400

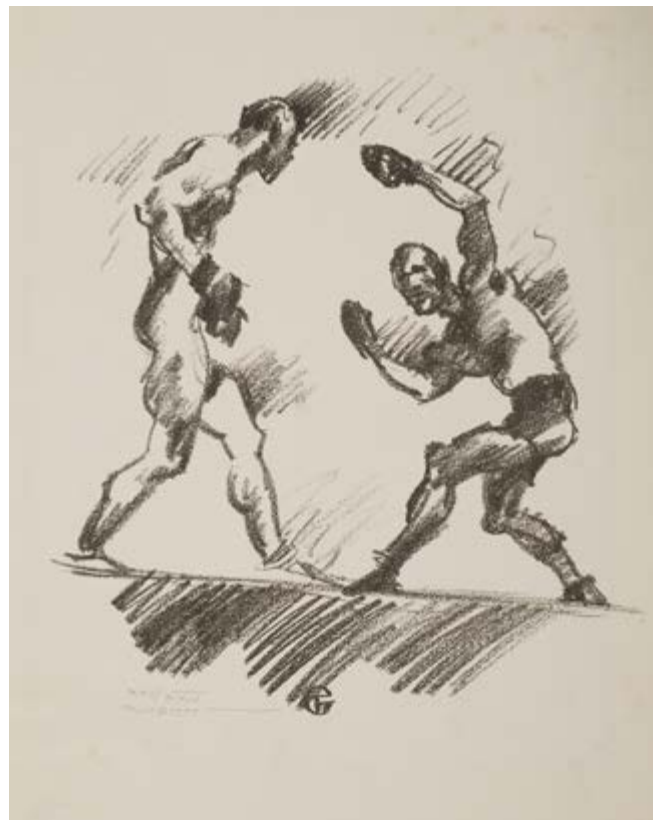
firmate in basso "Finetti"

Inv. VA062-VA071

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8









ballerine, arlecchini, pugili, fantini; questa la sequenza dei titoli: *Entrata in scena di Arlecchino, La spatola di Arlecchino, Contrabbandieri, Danza eccentrica, Baccante, Giuochi, Cavallo scosso, Rifiuto, Pugilato, Leda*, cui si aggiunge la coppia di ballerini di tango collocata nel frontespizio. Tutte immagini dove il denominatore comune è appunto il ritmo interno, ma soprattutto legato alla musicalità delle composizioni, sapientemente architettate e certamente assai 'moderne' per la scena triestina.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 257; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi

225



Come molti altri artisti giuliani della sua generazione, De Finetti aveva deciso di affinare la sua preparazione artistica a Monaco, dove si dedicò al cartellonismo e divenne collaboratore di riviste satiriche come "Simplicissimus" e "Jugend." Tali impegni, oltre a renderlo economicamente indipendente, rispondevano a una scelta programmatica: per ovviare a un'arte sempre più avulsa dal mondo reale, sempre più cerebrale e atrofizzata, sempre meno capace di riflettere la vita contemporanea con «semplicità» e «naturalità». La soluzione si trovava «nelle arti illustrative, nel cartellone, portavoce modesti, ma schietti di questa vita moderna così tumultuosa» (G. De Finetti, *Tormenti e conquiste di un pittore friulano*, "La Panarie", XIII (1937), p. 230).

Nel quadro di questa ricerca, nel 1904 accettò di trasferirsi a Berlino come collaboratore degli editori Ullstein e Scherl, mentre più tardi si farà conoscere anche in Italia, con una sempre più cospicua attività espositiva e la pubblicazione di cartelle di stampe, come *Ritmi* (10 litografie con *Arlecchini, ballerine, cavalli, pugili, ecc.*), *Corse al galoppo* (12 acqueforti) e *In sella* (ancora 10 litografie), oltre che con la sempre più intensa attività di cartellonista di soggetto sportivo (ippico in particolare) e persino di disegnatore di figurini di moda, in cui non di rado fungeva da modella la moglie.

Ritmi è una serie di dieci litografie dedicate appunto ai ritmi compositivi, stampe variando gli inchiostri a seconda dei soggetti. L'opera fu pubblicata a Trieste nel 1925 dalla casa editrice "Parnaso" in due serie: la prima, numerata da 1 a 100, su carta Fabriano-Ingres, legata in una cartella in mezza pelle con fregi in oro; la seconda numerata da I a XXV, di cui fa parte la cartella presente nella raccolta Fonda Savio, che porta il numero XXIV, corredata da un frontespizio in litografia e arricchita da un acquarello originale (non più presente nella serie Fonda Savio). Nei soggetti delle dieci tavole troviamo figure di

Alessandro del Senno (attivo intorno alla metà dell'Ottocento)

Veduta della Piazza e del Mandracchio di Pirano

Penna e inchiostro nero su carta avorio mm 580x970

Firmato e datato in basso al centro "Ales. Del Senno Fecit anno 1845"

Inv. VE037

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La grande composizione, vergata su due fogli uniti assieme, è firmata e datata dal misconosciuto Ales(sandro) del Senno, che lo ha realizzato nel 1845. Per la tecnica utilizzata, la struttura compositiva e la presenza di una vera e propria legenda sul bordo inferiore, il disegno sembra pensato per una traduzione incisoria o quantomeno per imitare il tratto di un'acquaforte. Le pessime condizioni di conservazione non aiutano a leggere i tratti dello stile di del Senno, ma viste le incertezze grafiche compositive ancora percepibili e l'assenza del suo nome dai principali repertori non lo si può considerare un artista di grandi capacità.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 247;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi

226



Giuseppe Filosi (notizie dal 1732 al 1757)

Vedute di Pola e Capodistria

Acquaforte mm 155x220

Inv. VE101

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La stampa, accuratamente smarginata, raccoglie quattro riquadri: due vedute a volo d'uccello di Pola e Capodistria (*Città di Pola nella Provincia dell'Istria; Città di Capodistria Capitale della Provincia*), l'Arena (*Anfiteatro di Pola*), l'arco trionfale e il Tempio di Augusto di Pola (*Mausoleo di Pola; Tempio antico di Pola*). Nel foglio non ci sono indicazioni riguardo la paternità, ma è riconoscibile una provenienza dall'edizione veneziana di un celebre testo di Thomas Salmon. L'opera, il cui titolo originale era *Modern History or the Present State of All Nations Describing Their Respective Situations, Persons, Habits, Buildings, Manners, Laws and Customs, Religion, Policy, Arts, Sciences, Trades, Manufacturers, Husbandry, Plants, Animals and Minerals*, tracciava un'analisi storica delle nazioni del mondo allora conosciuto, arricchita dalla descrizione geografica e artistica delle città. Uscì in prima edizione tra il 1725 e il 1739. Fu tradotta dall'inglese e stampata in ventisette volumi per la prima volta a Venezia da Albrizzi tra 1737 e il 1766 (*Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1731-1766) con incisioni di Felicità Sartori. Proprio da questa edizione, e in particolare dal XX volume, uscito nel 1753, è tratta

la tavola in esame, inserita tra pagina 288 e 289, un'incisione che spetta probabilmente a Giuseppe Filosi, incisore veneziano e spesso collaboratore di Albrizzi, come dimostrerebbero le concordanze stilistiche e calligrafiche con altre tavole del volume. L'editore Francesco Ricciardi realizzò a Napoli una copia pirata del testo a partire dal 1738 e fino al 1753. La raccolta fu stampata in 25 tomi, a partire dal XVIII volume le tavole furono incise da Francesco Sesone e Francesco Cepparuli, al primo spetta una variante dell'incisione in esame, che ripercorre alla lettera la composizione di quella veneziana (e inglese), ma con l'inversione delle tavole di sinistra, sopra la veduta di Pola, sotto le facciate dei monumenti.

bibliografia

T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Volume XX parte I. Continuazione dell'Italia o sia descrizione degli altri stati del Dominio Veneto, cioè del Dogado, Trivigiano, Friuli, Istria, Dalmazia e Levante Veneto*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1753, pp. 288-289

Massimo De Grassi

227



Johann Bernhard Fischer von Erlach (Graz 1656 – Wien 1723)

Urbis Iustinopolis Prospectus

acquaforte, mm 350x475 (foglio)

Siglato in basso a sinistra "I. B. F. v. Chr., E. del,"

inv. VE141

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

l'architetto austriaco Johann Fischer von Erlach (Graz, 1656 - Vienna, 1723), uno dei maggiori esponenti del barocco viennese che visse a lungo in Italia, fra Roma e Napoli, dove frequentò la cerchia degli allievi di Bernini e il gruppo di artisti e antiquari che gravitava intorno all'Accademia di San Luca e alla regina Cristina di Svezia. Ebbe in particolare contatti con Carlo Fontana e

Nicodemus Tessin, Giovanni Pietro Bellori e Athanasius Kircher, lavorando poi alcuni anni per uno dei maggiori collezionisti dell'epoca, il viceré spagnolo Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marchese del Carpio. L'incisione era stata inserita come tavola X nel celebre *Entwurf einer historischen Architectur*, anche se le caratteristiche tecniche della stampa fanno pensare che possa trattarsi di un'incisione realizzata a margine con le matrici originali.

bibliografia

J. B. Fischer von Erlach: *Entwurf einer historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnüsz-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaftten Abriszen, vor Augen zu stellen [...]*, Wien, Andres Buch, 1721, p. 119.

Massimo De Grassi

cittadine ai ritratti (R. Da Nova, *Arturo Fittke*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 1979, p. 123).

Del lascito all'Ateneo triestino fanno parte una serie di fogli di studi di soggetti vari, tra i quali diversi riferibili a cavalli, tutti attribuibili a un momento di formazione di soggetti pittore e collocabili tra la seconda metà degli anni novanta dell'Ottocento e i primissimi anni del secolo successivo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 255, 257; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

228



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un cavallo

Carboncino su carta avorio mm 333x235

in basso a destra "A. Fitt"

Inv. VA008

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

I numerosi disegni di Arturo Fittke conservati nella raccolta Fonda Savio sono parte di una consuetudine familiare, visto che il pittore triestino era un assiduo frequentatore di casa Svevo e che nelle collezioni degli eredi si conservano ancora diversi suoi dipinti di vario genere, dalle vedute

229



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per cavalli

Carboncino su carta avorio mm 333x235

Al centro a destra "Fittke"

Inv. VA009

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alla scheda precedente. Nel foglio l'autore prova a enucleare diversi soggetti, un cavallo al passo con un trombettiere in abito barocchi, uno fermo con un soldato con elmetto in groppa, una testa equina e, al centro del foglio, un cavallo al galoppo che porta una coppia di cavalieri parzialmente cancellata, forse una prima idea per la scena di un ratto mitologico o di un idillio romantico.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un Giudizio universale

Carboncino su carta avorio mm 244x115

Inv. VA010a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alle schede precedenti. Nella cartella predisposta da Fonda Savio sono incollati due fogli distinti, in quello in esame l'autore ha tratteggiato una composizione piuttosto confusa, con diversi nudi maschili e femminili sospesi in aria o in atto di cadere, mentre in basso a destra si può leggere, appena abbozzata, una figura mostruosa: è possibile che si tratti di una prima idea per un Giudizio universale, che non risulta poi essere stata sviluppata in alcun dipinto.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

231



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un ritratto femminile

Carboncino su traccia di matita, carta avorio mm 195x154

in basso a destra "A. Fitt"

Inv. VA010b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alla scheda precedente. Nel piccolo foglio in esame Fittke enuclea con pochi rapidi tratti un busto femminile di profilo, disegnato con grazia quasi settecentesca

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

232



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studi di sculture classiche

Sul verso

Studio per un autoritratto

Carboncino su carta ocra mm 293x233

Sul *recto* in basso a destra "A. F."

Inv. VA011

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alla scheda 228. Sul *recto* del foglio un Fittke evidentemente molto giovane, traccia non senza incertezze i profili di alcune statue classiche, sulla sinistra

l'inconfondibile sagoma del *Discobolo* di Mirone, più sotto una figura maschile acefala e inginocchiata, sulla destra una figura di *Antinoo* con le braccia piegate verso l'alto. Sul verso un volto maschile parzialmente cancellato, quasi sicuramente un autoritratto. È possibile che lo stesso foglio, poi malamente tagliato, sia stato utilizzato in tempi diversi: l'incertezza del tratto con cui sono delineate le sculture colloca il *recto* non oltre ai primi anni novanta, quel che resta dell'*Autoritratto*, per quanto semicancellato, sembra denunciare invece una maggiore maturità.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi

233



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un interno

Carboncino su carta avorio mm 235x283

in basso a destra "A. Fittke"

Inv. VA012

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alla scheda 228. Nel foglio l'autore delinea con pochi tratti un interno, dove sono riconoscibile una sedia sulla destra e una figura femminile di spalle sulla sinistra, con altre figure umane al centro, troppo sfumate per essere riconoscibili. Si tratta evidentemente di un primo abbozzo per una composizione più articolata, di cui però non ci sono ulteriori riscontri.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

234



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per una figura di penitente

Matita e carboncino su carta avorio mm 235x284

in basso a destra "A. F."

Inv. VA013

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per le note storico critiche riguardo l'opera in esame si rimanda alla scheda 228. In una delle rare incursioni nel mondo del sacro, Fittke impagina la figura di un penitente a torso nudo accasciato davanti a un bancone con un Crocifisso visto di tre quarti, mentre alle spalle, appena accennate, si intravedono due figure maschili, forse flagellanti o confessori. Il tratto e lo schema compositivo fanno pensare che possa trattarsi di un'opera già matura del breve percorso artistico di Fittke, prossima quindi alla metà del primo decennio del Novecento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

235



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studi di cavalli

Carboncino su carta bianca mm 104x175

in basso a destra "A. F."

Inv. VA014a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come in altre occasioni, nella cartella predisposta da Fonda Savio sono incollati due fogli distinti, in quello in esame Fittke ha rapidamente schizzato una testa e il tre quarti posteriore di due cavalli, oltre ad altri segni difficilmente decifrabili. Il tratto, per quanto rapido, si è fatto più efficace rispetto ad altre prove simili; si può quindi ipotizzare una datazione più avanzata, a cavallo tra i due secoli.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

236



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un cavallo

Carboncino su carta avorio mm 180x152

in basso a sinistra "A. F."

Inv. VA014b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel piccolo foglio il giovane autore ha rapidamente tratteggiato la magnifica figura di un cavallo visto di tre quarti, uno dei disegni più riusciti tra i suoi autografi presenti nella raccolta Fonda Savio. L'efficacia del tratto, con qualche pecca soltanto nella zampa anteriore destra, e l'attenta modulazione dei passaggi chiaroscurali possono far ipotizzare una datazione prossima ai primissimi anni del Novecento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

237



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)
Studio per il dipinto *Armonie domestiche*
 Carboncino su carta avorio mm 290x250
 in basso a sinistra "A. Fittke"
 Inv. VA015
 Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio Fittke ha rapidamente enucleato le linee compositive principali del suo dipinto del 1906, oggi purtroppo perduto, *Armonie domestiche*, noto soltanto da immagini fotografiche d'epoca (R. Da Nova, *Arturo Fittke*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 1979, p. 55, n. 86, cat. 155). Rispetto alla prova finale, lo spazio appare meno compresso e più dilatato e realistico, mentre manca ancora il violinista sulla destra, sostituito da una figura femminile di spalle affacciata alla finestra e da una tavola coperta da oggetti di varia estrazione

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
 L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

238



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)
Studio per un calesse
 Carboncino con rialzi a biacca su carta marrone mm 273x242
 in basso a destra "A. F."
 Inv. VA016
 Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio l'autore ha tracciato le linee compositive principali di un calesse visto frontalmente, utilizzando rialzi a biacca per evidenziare la struttura del cavallo. Per quanto essenziale nella grafia, si tratta di una prova dove il giovane autore dimostra di saper enucleare con rapidità i tratti essenziali di una composizione, e va di conseguenza datata nei primissimi anni del Novecento.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71;
 L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
 L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un cavallo

Carboncino su carta bianca mm 178x166

Inv. VA017a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come in altre occasioni, nella cartella della collezione Fonda Savio sono applicati due fogli distinti, in quello in esame Fittke ha rapidamente schizzato, senza essere troppo efficace, la parte anteriore di un cavallo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per la testa di un cavallo

Carboncino su carta avorio mm 133x206

Firmato in basso a destra "A. Fittke"

Inv. VA017b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio in esame, che condivide la cartella con lo studio descritto alla scheda precedente, Fittke ha schizzato il muso girato verso sinistra di un cavallo; come nel caso appena descritto, anche in questo l'efficacia descrittiva, complice la 'compressione' all'interno dei margini, è piuttosto limitata.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studi per un gatto addormentato

Sul verso

Studi per un gatto addormentato

Carboncino su carta bianca mm 213x168

Firmato in alto a sinistra "A. F."

Inv. VA018

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

In questo caso l'autore utilizza i due lati di un foglio per mettere a fuoco graficamente un gatto addormentato utilizzando con efficacia crescente un tratto quasi stenografico che denota una maturità compositiva insolita tra i suoi disegni della collezione Fonda Savio.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un cocchiere

matita su carta avorio mm 203x221

Firmato in basso a destra "A. Fittke"

Inv. VA019

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio in esame Fittke traccia con rapidissimi ed efficaci tratti i contorni di un cocchiere visto di spalle, mentre alla sua destra si intravede una giovane donna, anch'essa di spalle, con un cappello alla moda; uno studio che dimostra una volta di più l'interesse del pittore triestino per carrozze, cavalli e cavalieri collocati in scene di vita cittadine un interesse, poi tradotto anche in molte delle sue tele.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71;
L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studi per il ritratto di un adolescente

carboncino su carta avorio mm 349x219

Inv. VA029

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio sono tratteggiati due studi per il volto di un adolescente in atteggiamento pensoso, in un caso con il pugno destro appoggiato alla tempia, nell'altro con la mano sinistra aperta a sorreggere la guancia. Per la comune provenienza e per la qualità del tratto il foglio è stato giustamente accostato alla produzione grafica di Arturo Fittke che, vista la maturità e l'efficacia del tratto, potrebbe averlo realizzato negli ultimi anni della sua breve attività.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71;
L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 152

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per il ritratto di un bambino

carboncino su carta avorio mm 341x219

Inv. VA030

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno mostra lo studio per il ritratto di un bambino, per tecnica e capacità descrittiva può essere accostato agli studi descritti alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per nudo femminile disteso

carboncino su carta avorio mm 339x382

Inv. VA031

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio è quasi interamente occupato da un nudo femminile disteso, nella parte superiore uno studio abbozzato per il volto della stessa modella, questa volta ripreso frontalmente. Nei tratti somatici del volto si possono forse riconoscere quelli della giovane ritratta in *Sole primaverile*, un dipinto del 1905 della collezione Fonda Savio. Per tecnica e capacità descrittiva può essere accostato agli studi descritti nelle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per una partita a scacchi

Sul verso

Studio per un busto maschile; studi di architetture

carboncino su carta ocrea mm 293x424

Inv. VA032

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena, molto dettagliata, mostra l'interno di un caffè con due persone intente in una partita a scacchi e altrettanti spettatori. Sullo sfondo si scorgono un appendiabiti e altre figure appena accennate. Sul verso trovano posto uno studio per il busto di una persona anziana e il profilo di un volto e, nella parte destra, alcuni studi di architetture classiche: un arco trionfale romano e dettagli di bifore quattrocentesche. Per tecnica e capacità descrittiva può essere accostato agli studi descritti alle schede precedenti e collocato negli ultimi anni di vita del pittore.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71;
L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

"Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 255,258; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

247



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Studio per un nudo virile

sanguigna su traccia di matita, carta avorio mm 453x315

Inv. VA033

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio è quasi interamente occupato dallo studio di un nudo virile parzialmente drappeggiato, forse un Ercole se l'asta che impugna con la mano destra può essere identificata come la parte superiore di una clava. Si tratta di una posa legata alla prassi accademica di fine Ottocento e, più che ai primi studi di disegno che Fittke aveva intrapreso a Trieste presso l'atelier con Eugenio Scomparini, dovrebbe essere legata al periodo trascorso dal 1893 al 1896 all'Accademia di Monaco di Baviera, dove ebbe come insegnanti, tra gli altri, Rudolf von Seiz e Gabriel von Hackl.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 255, 258; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi

248



Arturo Fittke (Trieste 1873-1910)

Ritratto di anziana

Sul verso

Studio di gambe femminili

Sul *recto* carboncino e gessetto bianco; sul *verso* sanguigna e carboncino su traccia di matita, carta avorio mm 293x424

Inv. VA034

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'intenso volto di anziana è certamente la grafica più riuscita dell'artista triestino tra quelle appartenenti alla collezione Fonda Savio: per tecnica e capacità descrittiva appartiene alla sua piena maturità può essere collocato negli ultimi anni di vita del pittore, come del resto anche lo studio di gambe femminili sul verso.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 71; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 153

Massimo De Grassi



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)

Villaggio del Carso

Litografia su carta ocre mm 230x310

Inv. VE158

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La litografia fa parte di una serie di cinque fogli di paesaggi carsici, tutti non firmati ma sicuramente riconducibili alla mano di Enrico Fonda. Nato a Fiume nel novembre 1892 da famiglia piranese, Enrico Fonda ha avuto una formazione composita, dall'Accademia di Budapest proseguì la sua formazione a Monaco di Baviera, per recarsi dopo la Prima guerra mondiale prima a Firenze e quindi a Venezia, dove si avvicinerà alla scuola di Burano e agli artisti di Ca' Pesaro. Data 1924 il suo trasferimento a Milano, dove nel 1926 espone alla prima mostra allestita da Novecento Italiano alla Permanente. Nel 1927 si trasferisce a Parigi, dove riuscirà a esporre al Salon des Indépendents e al Salon d'Automne prima di morire per tubercolosi nel 1929, a soli 37 anni. Cugino di Antonio Fonda Savio, Enrico ha lasciato diverse sue opere alla famiglia, non tutte confluite nella raccolta oggi conservata all'Università di Trieste.

L'opera è stata realizzata probabilmente nei primissimi anni venti, ed è una testimonianza eloquente dell'approccio libero e quasi espressionistico di Fonda nella lettura del paesaggio, che si traduce in un disegno fresco e improvvisato: caratteristiche che negli anni successivi si risolveranno in una grafia sempre più attenta e sorvegliata.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; in L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 235; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 149, 155

Massimo De Grassi



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)

Paesaggio carsico

Litografia su carta ocre mm 231x310

Inv. VE159

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La litografia fa parte di una serie di cinque fogli di paesaggi carsici, tutti non firmati ma sicuramente riconducibili alla mano di Enrico Fonda. Per le considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; in L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 235; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 149, 155

Massimo De Grassi

251



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)
La chiesa di San Pietro in Banchi a Genova
 Litografia su carta ocre mm 310x225
 Firmato in basso a destra "Fonda/ Genova"
 Inv. VE160
 Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il foglio fa parte di una serie di litografie di Enrico Fonda, quattro non firmate che rappresentano paesaggi del Carso e quella in esame, l'unica che presenta indicazioni autografe e che non riguarda il Carso, ma che è perfettamente compatibile con le altre dal punto di vista stilistico, tanto da poter essere usata come termine di confronto. Per ulteriori considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda 249.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; in L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 235; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 149, 155

Massimo De Grassi

252



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)
Veduta di Gallignana
 Litografia su carta ocre mm 314x225
 Inv. VE161
 Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il foglio fa parte della serie di litografie non firmate ma sicuramente attribuibili a Enrico Fonda che rappresentano paesaggi del Carso; in questo caso, vista la struttura urbana e la forma del campanile, il paesino ritratto potrebbe essere quello di Gallignana. Per ulteriori considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda 249.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 235; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi

253



Enrico Fonda (Fiume 1892 – Parigi 1929)

Veduta di un paesino istriano

Litografia su carta ocre mm 314x226

Inv. VE162

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il foglio fa parte della serie di litografi attribuibili a Enrico Fonda che mostrano località del Carso istriano; in questo caso, a differenza di quanto supposto alla scheda precedente, non ci sono elementi sufficienti per identificare la località riprodotta. Per ulteriori considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda 249.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72;
L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi

254



Antonio Fonda Savio (Trieste 1895-1973)

Autoritratto

Penna su carta ocre mm 100x80

Firmato al centro "Savius pinse"

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio, che mostra l'autore di profilo con il cappello da alpino, era allegato alla lettera che Antonio Fonda Savio aveva inviato alla madre il 28 settembre 1916 dal fronte: «Ho qui un campione de li miei passatempi peregrini, un autoritratto. [...] Ti avverto che è somigliantissimo. Ci ho ficcato accanto dei garofani perché ne avevo una gran nostalgia e me la son cavata così, schizzandoli. Di sopra c'è uno schrapnell che scoppia: l'attualità. Vedi quante cose che ti do in un pezzo di carta!». La dicitura «autosgorbio» apposta dallo stesso autore certifica il valore caricaturale e divertito del disegno, pensato per una fruizione familiare e privo di ogni possibile valenza artistica.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 61, 63

Massimo De Grassi



Johann Franck (notizie dal 1659 al 1690)

Ritratto di Rodolfo Sforza

Acquafornte e bulino mm 75x43

Inv. RI008

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione a bulino, piccola ma di buona fattura, mostra Rodolfo Sforza (Padova, 1594 - Albona 1626), a mezzo busto visto di tre quarti e con lo sguardo rivolto allo spettatore. Il prelado era stato vescovo di Pola dal 3 marzo 1525 al 1626 e per questo inserito nell'ideale pantheon ritrattistico della collezione Fonda Savio. L'incisione di Johann Franck è un foglio smarginato proveniente dal volume di Paul Freher, *Theatrum Virorum eruditione clarorum...*, edito da Johann Hoffmann a Norimberga nel 1688: dallo stesso volume viene anche una delle effigi di Pier Paolo Vergerio il giovane, diplomatico e propugnatore della causa protestante (cfr scheda 188).

bibliografia

P. Freher, *Theatrum Virorum eruditione clarorum...*, Nürnberg, Johann Hoffmann, 1688, tav. 91 p. 79; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio*

Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229

Massimo De Grassi



Giuseppe Lorenzo Gatteri (Trieste 1829-1878)

Morte agli uccisori del Doge

penna e inchiostro seppia, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio mm 230x240

In basso al centro "Morte agli uccisori del Doge L'Anno 864", in alto a destra "N. 173"

Inv. VA007

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il magnifico disegno risale agli inizi degli anni Cinquanta, quando all'artista triestino venne affidata la composizione di ben centocinquanta tavole raffiguranti episodi della storia veneziana che, incise a bulino, diventarono il corredo illustrativo de *La storia veneta* di Francesco Zanotto, pubblicata a Venezia nel 1852 (*La storia veneta espressa in centocinquanta tavole inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri sulla scorta delle cronache e delle storie più reputate secondo i vari costumi del tempo incisa da Antonio Viviani, socio dell'arte I. R. Accademia Veneta e dell'Ateneo di Bassano ecc., ed illustrate da scrittore Valente socio di varie Accademie...*, Venezia, Antonio Viviani, 1852), e poi ristampata più volte fino al 1872. L'impresa editoriale aveva l'ambizione di illustrare gli episodi più salienti della storia della Repubblica veneziana, dal 452, quando le popolazioni venete ripararono nelle isole della laguna per sfuggire ad Attila, fino alla caduta della Serenissima il 12 maggio 1797. Gatteri iniziò con l'elaborare su grandi fogli episodi della storia di Venezia tra i quali furono poi scelti i 150 soggetti da inserire nel volume dello Zanotto, gli episodi abbozzati venivano poi sviluppati con grande attenzione e precisione in fogli più piccoli e dettagliati, di questi disegni restano circa duecento prove divise tra diverse collezioni triestine pubbliche e private. Un esempio in questo senso è dato da una quarantina di disegni conservati al Civico

Museo Revoltella (F. Nodari, *Il suo segno era un'idea, era una rivelazione. Disegni di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Revoltella*, Trieste, Museo Revoltella, 2019, pp. 40-46; ss. 83-125), nei quali studiò varie scenette con un tratto rapido a penna su una traccia in matita, spesso contrassegnate con il titolo del soggetto. Tra questi esiste anche un abbozzo (inv. 2253/17, cfr. Nodari, scheda 99), per la composizione poi riportata nel foglio in esame, che raffigura la *Morte degli uccisori del Doge Tradonico*, come si evince dalla scritta in calce e dall'anno 864, un episodio qui definito nei particolari e che però non verrà inserito, insieme a diverse altre composizioni, nella raccolta curata da Zanotto. Opera della piena maturità di Gatteri, la scena mostra grande capacità di orchestrare gli impianti compositivi, per lo più organizzati su strutture piramidali e su assi sghembi o su piani digradanti verso lo sfondo, costruendo sempre composizioni con una spiccata valenza teatrale.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 260; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 153; F. Nodari, *Il suo segno era un'idea, era una rivelazione. Disegni di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Revoltella*, Trieste, Museo Revoltella, 2019, pp. 44-45, 50

Massimo De Grassi

L'incisione porta la dedica a Galeazzo Anselmi: «EXC:MO GALEATIO ANTELMI IUSTINOPOLIS PRÆT.RI. AC PRÆ.F.TO/ OLIM RHODIGII, ET GENERALI PROVVISORI POLICINII./ PIETATE, SCLENTIIS/ ERUDITIONE CLARISSIMO./ In umilime servitutis signum/ Marcus Sebas.us Giampiccoli». Come ricostruito da Dario Succi (D. Succi, *La serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi Maestri Veneti*, Castelfranco Veneto, Cecchetto Prior Alto Antiquar, 2013, p. 934), l'incisione di Marco Sebastiano Giampiccoli appartiene a una serie di 36 vedute di città appartenute alla Repubblica Veneziana (Belluno, Feltre, Este, Bassano, Ceneda, Conegliano, Gemona, Asolo, Palmanova, Monselice, Rovigo, Adria, Chioggia, Capo d'Istria, Belluno, Pola, Corfù, Brescia, Bergamo, Verona, Vicenza, Treviso, Udine) e italiane (Roma, Milano, Bologna, Ravenna e Firenze). Le incisioni sono basate su invenzioni dello stesso Giampiccoli, di Henry Joinville, Angelo Franciosi, Francesco del Pedro (come in questo caso) e Gaetano Cavalli. Tre di queste vedute, tra cui quella in esame, databile al 1781, recano una cornice rococò, utilizzata in molte altre occasioni e realizzata da Pietro Antonio Novelli, la cui firma è stata abrasa. La medesima cornice è stata talvolta impiegata nella serie di 43 vedute di Venezia dello stesso Giampiccoli, in questo caso la firma di Novelli è ancora presente. I rami di questa serie di vedute di città venete e italiane furono ceduti da Giampiccoli ai Remondini tra il 1797 e il 1798, che mantennero le incisioni nei loro cataloghi di vendita fino al 1817. Non è possibile stabilire a quando risalga l'esemplare in esame.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234

Massimo De Grassi

257



Marco Sebastiano Giampiccoli (Venezia 1737-1809)

incisore

Francesco Del Pedro (Udine 1740 – Venezia 1806)

inventore

Urbis Iustinopolis Prospectus

acquaforte, mm 500x640 (foglio), 350x440 (impronta della cornice),

235x320 (impronta della veduta)

Firmato in basso a sinistra "Pedro Del", a destra "Giampiccoli Scul"

inv. VE137

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8



Egon Ferdinand Grabner (Graz 1913 – Wien 1980)

Veduta del Carso

Acquaforse mm 300x455 (il foglio), 280x430 (l'impronta)

Firmato e datato in basso a sinistra "Grabner 37"

Inv. VA059

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

L'incisione mostra probabilmente una veduta del Carso, forse lungo il tracciato della Ferrovia Transalpina nei pressi di Aurisina. L'autore è Egon Ferdinand Grabner, e la data 1937 apposta sulla matrice colloca l'opera nella primissima maturità dell'artista, molto legata alla sua formazione viennese, che nel risentito viraggio chiaroscurale mostra una forte componente espressionista già evidenziata in altre opere di quegli anni.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Egon Ferdinand Grabner (Graz 1913 – Wien 1980)

Veduta del Carso

Tecnica mista su carta cm 40,6x63,9

Firmato e datato in basso a sinistra "Grabner 36."

Inv. VE163

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto mostra probabilmente una veduta del Carso nei pressi di Aurisina, lungo il tracciato della Ferrovia Transalpina. L'autore può essere identificato con un'artista austriaco, il pittore e disegnatore Egon Ferdinand Grabner, nato a Graz nel 1913. Dal 1936 al 1939 lavora come artista indipendente, a cui seguiranno viaggi a Parigi e a Roma, ma dal 1938 vive principalmente a Trieste, dove partecipa alla vita culturale e alle esposizioni locali. Dal 1940 al 1945 è stato corrispondente di guerra, e a quell'epoca risale un portfolio con le incisioni della campagna di Russia. Dopo la guerra, l'artista frequenta la scuola d'arte statale di Teheran fino al 1956, seguita da commissioni da parte dello Scià di Persia. Lavora poi come artista indipendente a Vienna fino alla sua morte, avvenuta nel 1980 a Vienna. La data 1936, ripetuta anche sul *pendant* descritto alla scheda successiva, colloca l'opera nella primissima maturità dell'artista, molto legata alla sua formazione viennese, che mostra una forte componente espressionista ben visibile nella pennellata libera ed evocativa e nelle regie cromatiche poco naturalistiche.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

260



Egon Ferdinand Grabner (Graz 1913 – Wien 1980)

Veduta del Porto nuovo di Trieste

Tecnica mista su carta cm 35x49,5

Firmato e datato in basso a sinistra "Grabner 36."

Inv. VE164

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il dipinto è certamente assegnabile a Egon Ferdinand Grabner e risale all'epoca del suo prolungato soggiorno triestino nella seconda metà degli anni trenta. La scena rappresentata è probabilmente una rappresentazione del porto nuovo di Trieste, per altre considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

261



Egon Ferdinand Grabner (Graz 1913 – Wien 1980)

Scorcio di città

Matita su carta avorio mm 110x180

Firmato e datato in basso a sinistra "E Grabner 68."

Inv. VS019

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il foglio, strappato da un block-notes, è firmato e datato da Egon Ferdinand Grabner e risale all'epoca del suo definitivo trasferimento a Vienna: La scena rappresentata è probabilmente una rappresentazione di una via della capitale austriaca, forse pensata per essere in seguito tradotta in un'immagine pittorica di più ampio respiro. Per altre considerazioni storico-critiche si rimanda alle schede precedente.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Jan Trentan Havliček (Brno 1856-Vienna 1934)

Voragine di San Canziano

acquerelli e pastelli colorati su traccia di matita mm 415x625
Firmato e datato in basso a sinistra "J Trentan Havlicek 1887"
inv. VE056
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il delicato foglio ad acquerello illustra la valle del Timavo con le grotte e il paesino di San Canziano (*Skocjan*) visti da Nord-Ovest, dall'attuale belvedere.

Come in altre occasioni l'autore si concentra sulla spettacolarità dell'ambiente naturale, descrivendo il paesaggio prevalentemente roccioso con un tratto degno di un miniaturista e un timbro luminosissimo. Unica nota di 'colore', che attenua il senso di sospensione temporale che aleggia sulla composizione, il piccolo convoglio ferroviario che arranca sullo sfondo, accompagnato dallo sbuffo bianco della locomotiva.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 252;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 136

Massimo De Grassi



Jan Trentan Havliček (Brno 1856-Vienna 1934)

Veduta di San Canziano

acquerelli colorati e biacca su traccia di matita mm 210x290
Firmato in basso a destra "J Trentan Havlicek"
inv. VE057
Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il piccolo foglio acquerellato mostra il borgo di San Canziano (*Skocjan*) visto dal costone roccioso a Nord-Est del paesino. Si tratta di una sorta di messa a fuoco dell'immagine analizzata alla scheda precedente. Sempre concentrato sulla descrizione dell'ambiente, l'autore si sofferma sul costone roccioso in primo piano a destra, sapientemente rilevato con piccoli e assai precisi tocchi di biacca, mentre il borgo e lo sfondo sono immersi in una sorta di pulviscolo luminoso. Per quanto non datata, l'opera è collocabile intorno al 1887, momento a cui risale la veduta della valle descritta alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 247;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 136

Massimo De Grassi



Gustavo Hess (Trieste 1859-1931)

Il porticciolo di Pirano

Olio su compensato cm 32x21,3

Firmato in basso a destra "G. Hess"

inv. VE038

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Il piccolo olio mostra uno scorcio del porticciolo di Pirano dove all'estrema sinistra si riconosce il Palazzo Gabrielli, oggi Palača Gabrielle, sede del museo marittimo Sergej Mašera.

Il pittore triestino Gustavo Hess aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti a Venezia, ritornato nella città natale insegnò disegno presso le Scuole Tecniche e fu assiduo frequentatore del Circolo Artistico di cui ricoprì per dodici anni la carica di segretario. Il piccolo olio, databile intorno agli anni venti del Novecento, mostra tutta l'ascendenza veneta della produzione pittorica di Hess.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 135

Massimo De Grassi



Vincenzo Giaconi (Tremignon 1760 – Venezia 1829)

Ritratto di Francesco Maria Steffaneo

Bulino e granito mm 405x285 (il foglio), 220x155 (l'impronta)

Firmato in basso a destra "Vinc.o Giaconi del. et sculp."

Inv. RI038

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione, realizzata nel 1802 come si legge nell'esemplare della stampa conservata al Museo Correr (Gosparini, 2000, p. 454), mostra il barone Francesco Maria Carnea Steffaneo (Tapogliano 1759 – Vienna 1825) un importante politico, letterato ed educatore di origine friulana. Ricoprì la carica di Commissario aulico Plenipotenziario imperiale per Istria, Dalmazia e Albania dal 1801 al 1804, la stessa carica segnalata nell'iscrizione riportata in calce ed è probabilmente per questo che la sua effigie è presente tra i ritratti della collezione Fonda Savio. Dal 1802 al 1807 fu anche il precettore dell'erede al trono imperiale, nonché futuro imperatore, Ferdinando I d'Austria, e fu inoltre consigliere intimo dell'imperatore Francesco I d'Austria (I. Pelikan, *Francesco Maria Carnea di Steffaneo, Ein Edelmann aus Friaul im Dienste des Kaisers Franz II*, Vienna, 1986).

L'incisore Vincenzo Giaconi si era formato nella bottega di Marco Alvise Pitteri, a quel tempo uno dei più famosi specialisti del bulino, dove apprese a disegnare e a incidere con quello strumento. Nelle sue numerose opere incise Giaconi seguì la tecnica del maestro, detta «a un solo taglio», consistente in una serie di segni sulla matrice paralleli, verticali o diagonali, senza incroci. A differenza di Pitteri, per dare maggior morbidezza ai particolari fece uso della puntasecca e a volte, come nel caso dell'opera in esame, anche della tecnica della

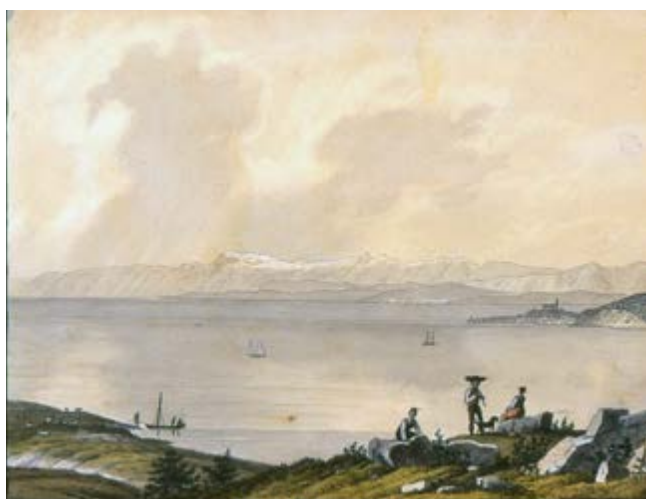
granitura per trattare le carni. Tra i vari esemplari noti del ritratto di Steffaneo ci sono alcune variazioni nella lunga iscrizione in calce all'ovale con il ritratto, e per questo è stato ipotizzato l'uso di una lastrina indipendente.

Bibliografia

L. Gosparini, *Vincenzo Giaconi (1760-1829) incisore. Catalogo delle opere*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLVIII (1999-2000), pp. 454-455, 509

Massimo De Grass

266



Girgl (attivo nella prima parte dell'Ottocento)

Veduta di Pirano in Istria

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 235x320

Firmato in basso a destra "Girgl 1828"

Inv. VE029

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra un ampio panorama dello specchio d'acqua antistante Pirano colto da Monte Rosso. Dagli appunti di Antonio Fonda Savio sappiamo che l'opera è stata datata intorno alla fine degli anni venti dell'Ottocento, ma la firma Girgl non ha trovato riscontri tra i repertori noti di artisti del primo Ottocento. I tratti stilistici, i costumi delle macchiette in primo piano e la conformazione stessa della città non possono che confermare la datazione proposta. Dal disegno è stata tratta una litografia, anch'essa presente nella collezione Fonda Savio.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Nicolaus Häublin (Nürnberg 1645-1687)

Ritratto di Matteo Flacio

Acquafornte mm 320x200 (il foglio), 300x190 (l'impronta)

Firmata in basso al centro "Nicol. Hauberlin Sculp. Lipsia"

Inv. RI027

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La pregevole incisione è stata probabilmente realizzata intorno agli anni Settanta del Seicento a Lipsia; l'iconografia deriva in parte dall'immagine xilografica incisa da Matthias Stimmer per il volume di Nikolaus Reusner, *Contrafacturbuch: ware und Lebendige Bildnussen etlicher weitberümbten und Hochgelehrten Männer...*, edito da Jobin, a Strasburgo, nel 1587. Häublin o Haubelin mostra però una ben maggiore cura naturalistica nei dettagli del volto unita a una regia chiaroscurale molto più attenta del prototipo, tanto da far pensare che l'incisione fosse destinata a una fruizione autonoma e non legata all'illustrazione di volumi, come diverse altre opere dell'incisore. Com'è noto, e segnalato anche in calce all'incisione, il riformatore luterano Matteo Flacio era nativo di Albona e per questo fa parte della rassegna di illustri uomini istriani raccolta da Antonio Fonda Savio.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

“Archeografo Triestino”, s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 243

Massimo De Grassi

bibliografia

G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Coloniae Agrippinae, Petrum à Brachel, 1618, Bd. 5, tav. 70

Massimo De Grassi

268



Frans Hogenberg (Mechelen 1535 – Köln 1590)

inventore

Nova Palmae civitas in patria Foroiuliensi

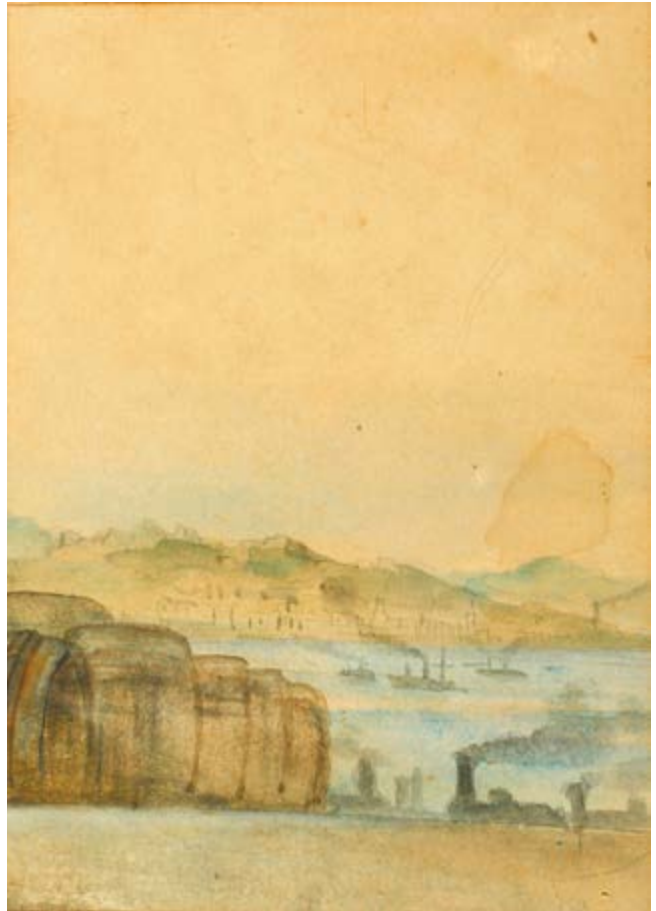
Acquaforse acquerellata mm 360x475

Inv. VE145bis

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'acquaforte, sapientemente acquerellata a mano, fa parte della celebre collana *Civitates Orbis Terrarum*, la più completa raccolta di viste panoramiche, mappe e commenti testuali di città di tutto il mondo pubblicata durante l'età moderna. L'editore fu Georg Braun (1541-1622) canonico della chiesa di Santa Maria Gradus a Colonia e cartografo, mentre Frans Hogenberg (1535-1590) fu l'incisore più importante dei sei volumi, usciti tra il 1572 e il 1617 e contenenti circa 530 mappe di città prevalentemente europee. Per le illustrazioni vennero in parte utilizzate incisioni già esistenti, ma anche mappe realizzate da disegni di Joris Hoefnagel, artista di Anversa autore anche dell'opera in esame, che aveva viaggiato attraverso la maggior parte dell'Europa occidentale. Dopo la morte di Joris Hoefnagel, suo figlio Jakob continuò il lavoro per le *Civitates*. Dopo la pubblicazione del quinto volume, intorno al 1598, ci vollero quasi trent'anni per terminare le *Civitates orbis terrarum*: solo nel 1617 apparve il sesto e ultimo volume. Oltre all'edizione con testi in latino, furono pubblicate edizioni con testi in tedesco e francese. Indipendentemente dalla lingua, le mappe incluse rimasero esattamente le stesse. La riproduzione della pianta di Palmanova è presente nel quinto volume della collana, pubblicato per la prima volta nel 1598 e poi più volte ristampato. Non è chiaro a quale delle edizioni appartenga il foglio dell'esemplare in esame.

269



Enrico Hohenberger (Trieste 1843-1897)

Veduta di Trieste da Greta

Acquerelli colorati su traccia di matita mm 150x105

Inv. VE012

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra una veduta di Trieste colta dall'alto della collina di Greta: per evidenti ragioni stilistiche era stata assegnata a Enrico Hohenberger da Antonio Fonda Savio sulla base di evidenti concordanze stilistiche con l'opera autografa dell'artista che sarà descritta nella scheda successiva. Di umili origini, allievo e successore di Francesco Malacrea, Hohenberger era uno specialista di nature morte e marine. Frequentò il Circolo Artistico Triestino e fu amico del suo presidente, Eugenio Scomparini. Fece parte di quel gruppo di artisti che Carlo Wostry definiva «gli americani», che verso il 1890 si riuniva all'Osteria

del Pappagallo, in via dei Capitelli (C. Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Udine, La Panarie, 1934, p. 127). Negli ultimi anni della sua vita fu colpito da una progressiva paralisi e ricoverato presso l'Ospedale Civico dove si suicidò il 21 luglio 1897. Il foglio in esame, ripreso con grande rapidità, è con tutta evidenza uno studio preparatorio ripreso dal vero e pensato per una composizione di maggior respiro.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 242; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 105

Massimo De Grassi

270



Enrico Hohenberger (Trieste 1843-1897)

Veduta di Trieste da Grotta

Olio su cartoncino cm 20,5x35

Siglato e datato in basso a sinistra "E.H. 8.11.94"

Inv. VE013

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'olio mostra con pennellate impressionistiche, ma molto precise, una veduta del porto di Trieste colta dalla collina di Grotta: nella parte bassa del dipinto si riconoscono le strutture, appena accennate, del Porto Vecchio e sullo sfondo il succedersi del colle di San Giusto, di quello di San Vito e del promontorio di Muggia. Il monogramma «E. H.» va sicuramente sciolto in Enrico Hohenberger, come testimonia anche la concordanza grafica con le scritte presenti in altre opere autografe dell'autore. La tavola è certamente uno studio preparatorio ripreso almeno parzialmente dal vero e pensato per essere tradotto in una composizione più ampia.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 62; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

"Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 242; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 112

Massimo De Grassi

271



Enrico Hohenberger (Trieste 1843-1897)

Autoritratto

acquaforte mm 190x355 (al foglio), mm 93x165 (all'impronta)

Inv. RI013

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Enrico Hohenberger nacque a Trieste nel 1843. Una vita di intensa produzione, legata alla natura morta e alle marine di gusto fiammingo. Dapprima si accostò a Francesco Malacrea, che di fatto fu suo maestro; in seconda battuta, evidentemente per una questione generazionale e ambientale, sentì l'esigenza di cimentarsi con dipinti raffiguranti il mare e la città in cui era nato. Partecipò anche alle attività del Circolo Artistico di Trieste nei primi anni novanta, in contatto con tutti i nomi di rilievo del panorama triestino, a partire da Scomparini e Wostry. Aprì anche uno studio fotografico in città. In questa composizione si ritrae in veste di pittore di paesaggio, con vestaglia, fazzoletto al collo e parrucca con boccoli come fosse un artista del Sei o Settecento: una modalità del tutto estranea alle usanze del suo tempo, quasi volesse rimarcare la distanza. Vista l'età che dimostra l'effigiato, l'opera si può collocare negli anni novanta.

Dell'acquaforte si conserva nella raccolta Fonda Savio anche la matrice in rame originale.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



A. Höttl (attivo nella seconda metà dell'Ottocento)

Veduta di Pirano in Istria

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 240x360

Firmato e datato in basso a destra "A. Höttl 896"

Inv. VE030

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra un panorama di Pirano colto dai colli retrostanti la cittadina slovena attentamente sviluppato a penna e acquerello. La composizione riprende quasi alla lettera quella di una litografia acquerellata che raffigura lo stesso soggetto edita negli anni quaranta dell'Ottocento a Mainz da Joseph Scholz, all'interno di una serie che comprende anche Trieste (F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 591) e Capodistria e che era stata diffusa anche nel capoluogo giuliano, tanto che un esemplare della litografia che raffigura Pirano è presente anche nella collezione di Antonio Fonda Savio (inv. VE031).

Viste le palesi affinità con la stampa, da cui differisce soltanto per alcuni dettagli dei cespugli in primo piano, il foglio in esame è stato ritenuto un disegno preparatorio per la litografia (Paris 2014, p. 164). In realtà, accanto alla firma dell'autore si legge la cifra «896», che può benissimo essere interpretata come la data di esecuzione del foglio, che quindi sarebbe piuttosto un *d'après* realizzato ben dopo la stampa. Del resto l'accurato grado di finitura, anche nella regia cromatica, le dimensioni superiori a quelle della stampa e la presenza della firma non sembrano essere compatibili con un testo preparatorio. Il nome dell'autore, che firma A. Höttl, non ha poi trovato riscontri tra i repertori noti di artisti del XIX secolo, circostanza che porterebbe a ipotizzare che l'opera sia stata realizzata da un artista poco più che dilettante.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Jan Houwens (notizie dal 1665)

Licht is op den kandelaer gestalt

Acquaforte mm 400x527

Firmato in basso al cento "Jan Houwens exc.", in basso a destra "in

Amsterdam by C.D. de copy van Londen" "H. Bergius Nardenus"

Inv. SR008

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'immagine risale molto probabilmente alla seconda metà del XVII secolo e sicuramente a dopo il 1662, visto che *The Light on the candlestick* era anche il titolo di un trattato mistico scritto da Pieter Balling, amico di Spinoza, e pubblicato anonimo in Olanda nel 1662, cui evidentemente l'autore dell'incisione si era ispirato. La scena vede raffigurati, in un colloquio immaginario visto che sono vissuti in periodi diversi, tutti i principali fautori della Riforma protestante. Intorno al tavolo si affollano così i tedeschi Martin Lutero, Johannes Oecolampadius, Philipp Melancton, l'alsaziano Martin Bucer, gli svizzeri Huldreich Zwingli e Johann Heinrich Bullinger, i francesi Calvino e Theodorus de Beza, lo scozzese John Knox, lo slavo Matthias Flacius (Flacco Illirico, la cui inclusione giustifica anche la presenza dell'incisione nella raccolta Fonda Savio), gli italiani Pier Martire Vermigli e Girolamo Zanchi, gli inglesi John Wyclif e William Perkins, i boemi Jan Hus e Girolamo da Praga. L'incisione è poi accompagnata da brevi biografie dei protagonisti. Il titolo «La candela è accesa, non possiamo spegnerla» fa riferimento anche a una serie di incisioni sullo stesso tema stampate in molti paesi europei interessati dalla Riforma. Dell'incisione esistono diversi esemplari in biblioteche e raccolte pubbliche europee, alcuni dei quali appaiono smarginati nella parete bassa e con l'indicazione aggiunta in lastra «Hugo Allart excud.».

bibliografia

R. Zijp, *Geloof en satire anno 1600*, Utrecht, Rijksmuseum, 1981, pp. 48-51; W. Hofmann, *Luther und die folgen für die Kunst*, München, Prestel, 1983, p. 157

Massimo De Grassi



Incisore tedesco del Cinquecento

Ritratto di Pier Paolo Vergerio

Bulino su foglio smarginato mm 320x290

Inv. RI004

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione, di ottima fattura, mostra il volto visto di tre quarti del giurista, diplomatico e infine propugnatore della causa protestante Pier Paolo Vergerio il giovane, nato nel 1498 a Capodistria, e per questo inserito nell'ideale pantheon ritrattistico della collezione Fonda Savio. Non ci sono estremi per identificarne l'autore e i repertori non ne danno notizia se non per attribuirlo genericamente all'area tedesca collocandolo a ridosso della metà del XVI secolo, sicuramente dopo la sua definitiva conversione alla causa luterana, come sottintende la scritta in calce all'illustrazione, incompleta per il taglio del foglio: «Vergerius, olim Pontificum Rom. nunc vero Iesu Christi, Dei gratia, Episcopus & Legatus». Su pressioni del Papato, all'inizio del 1549 il Consiglio dei Dieci di Venezia aveva infatti ordinato l'arresto di Vergerio che riuscì comunque a sfuggire all'arresto per riparare nei Grigioni, passando apertamente tra le fila dello schieramento protestante.

bibliografia

<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC86058> consultato il 10 settembre 2023

Massimo De Grassi



Incisore del Seicento

Ritratto di Matteo Flacio

Acquaforse mm 140x102

Inv. RI028

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione, piuttosto modesta e non priva di scorrettezze anatomiche, mostra un ritratto del filologo, teologo e riformatore luterano Matteo Flacio ormai anziano. Il foglio smarginato è stato incollato su di un altro foglio e inquadrato da una semplice cornice tracciata a penna. La scritta in calce è stata ripassata a penna. Flacio era nativo di Albona e per questo fa parte della rassegna di illustri uomini istriani di Antonio Fonda Savio.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229

Massimo De Grassi



Incisore tedesco del Settecento

Ritratto di Matteo Flacio

Acquafornte e bulino mm 135x85

Inv. RI007

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il ritratto, del filologo, teologo e riformatore, proviene dal primo tomo del libro di Johann Matthias Schröckh, *Abbildungen und Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten* (Ritratti e biografie di illustri studiosi), pubblicato a Lipsia tra il 1764 e il 1769. La tavola (numero V) è inserita tra pagina 40 e pagina 41. La biografia di Flacio occupa le pagine 41-54. L'incisione, piuttosto anonima, deriva con ogni probabilità da quella realizzata da Matthias Stimmer per il volume di Nikolaus Reusner, *Contrafacturbuch: ware und Lebendige Bildnussen etlicher weitberühmten und Hochgelehrten Männer...*, edito da Jobin, a Strasburgo, nel 1587 (cfr. Scheda 267). L'opera in esame mostra infatti un ritratto del filologo, teologo e riformatore Matteo Flacio sostanzialmente identico ma girato verso sinistra, perfettamente speculare al ritratto di Stimmer. Flacio era nativo di Albona e per questo fa parte della rassegna di illustri uomini istriani di Antonio Fonda Savio.

Il foglio riporta le iscrizioni «WARE BILDNVS MATHIE FLACII ILLIIRICI D D W G AESLI 1571» e in calce «SEIDR D: LVTHERVVS IST GESTORBEN. SEINDR VIEL EGENWILLISCH WORDEN. WOLN DOCH GVT EVANGELISCH SEIN. SCHICKT GOTT EIN PROB SO SICH MAN STEIN WELCHE SIND RECHT CHRISTLICHER ART. O INTERIM DHASTS OFFENBART A5 47».

bibliografia

J. M. Schröckh, *Abbildungen und Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten*, Leipzig, Hilscher, 1764, tav. V, p. 40; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229

Massimo De Grassi



Incisore attivo nei primi dell'Ottocento

Tempio di Pola

Acquafornte mm 140x220 (il foglio) 95x120 (l'impronta)

Inv. VE099

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per impaginazione e ricchezza di dettagli il foglio in esame, che non riporta indicazioni riguardo l'autore, ricorda molto da vicino l'incisione *Tempio di Pola in Istria* realizzata da Giovan Battista Piranesi nel 1784, tradotta però al tratto, con un gusto tipicamente neoclassico, volutamente ben lontano dai raffinati passaggi chiaroscurali delle opere piranesiane. Il segno mostra notevoli tangenze con le opere grafiche di Pietro Nobile, soprattutto con i disegni contenuti nell'album giovanile conservato tra le opere della collezione Fonda Savio.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Giovanni Kandler (Trieste 1803-1865)

Studio per la decorazione di un soffitto

Carboncino su carta avorio mm 266x142

Inv. VA021

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra un dettagliato progetto decorativo a tema mitologico destinato a un soffitto, composto da un tondo centrale dove tra le nubi siedono Giove e Giunone, e sei lunette laterali con divinità femminili, tra le quali si riconoscono con sicurezza almeno Diana e Venere, tutti brani attribuibili con una certa sicurezza al pittore e decoratore triestino Giovanni 'Nane' Kandler. Le note di Antonio Fonda Savio sul verso del foglio lo attribuivano a Gatteri padre o a Bison, ma grazie ai dati resi noti da una più attenta indagine è evidente che la paternità non possa che essere attribuita a Kandler. La recente

scoperta di una nuova documentazione grafica sicuramente di mano del pittore triestino (C. Crosera, *Dipinti di Giovanni Kandler per la cattedrale di San Giusto e per la sagrestia della chiesa di Sant'Antonio Nuovo a Trieste: scoperte e restauri*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 37(2017), pp. 201-235) aiuta infatti a dirimere la questione in favore di Kandler: i tratti grafici e le prassi pittoriche messi in campo corrispondono perfettamente ai minuti snodi figurali dell'opera in esame; in particolare, la figura di Diana, chiaramente riconoscibile nella lunetta in alto a destra, pare del tutto sovrapponibile, per posa, morfologia allungata della figura e caratteri stilistici della stesura, a quella di Eva, riconoscibile in uno dei disegni preparatori per i soggetti proposti in prima battuta dal pittore triestino e poi esclusi dalla redazione finale. Se i lavori per la chiesa di Sant'Antonio nuovo risalgono alla metà degli anni trenta, questo progetto è verosimilmente di qualche anno precedente vista la tematica mitologica e l'impianto decorativo neoclassico ma con elementi ancora vistosamente settecenteschi, presenti sia negli apparati decorativi, sia nell'impostazione delle figure.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 255-256; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 148, 151

Massimo De Grassi

279



George Keller (Frankfurt, 1568-1640 ca.)

Veduta di Trieste assediata

Acquaforte mm 233x330

Firmato e datato in basso "Keller G. 1617"

Inv. VE001

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena illustra a volo d'uccello un episodio delle Guerre Gradiscane che vide fronteggiarsi gli Asburgo e la Repubblica di Venezia tra il 1615 e il 1617. Con qualche licenza è descritta la costa tra Trieste e Capodistria ed è possibile intuire la conformazione cittadina seicentesca, con in bella evidenza il Castello di San Giusto, la cinta muraria e le adiacenti saline, mentre il tratto di mare antistante è interamente occupato dalla flotta della Serenissima in posizione d'assedio, con le navi accuratamente descritte.

bibliografia

F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, p. 652; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 237; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 104, 116

Massimo De Grassi

280



J. Kostlin (attivo intorno alla metà dell'Ottocento)

L'Arena di Pola vista dallo scoglio degli ulivi

Penna e inchiostro nero e seppia su carta preparata ocre mm 266x375

Firmato e datato in basso a destra "J. Köstlin/ Pola Juli 49"

Inv VE044

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, firmato e datato, mostra l'Arena di Pola ripresa dall'isolotto antistante, detto «scoglio degli ulivi» per la presenza sul posto di alcuni alberi d'olivo. Qui nel 1856 fu fondato un cantiere navale che dapprima appartenne alla Marina Austro-Ungarica, poi, sotto la giurisdizione italiana, fece parte dei "Cantieri Riuniti dell'Adriatico" e infine, sotto il regime jugoslavo, fu ristrutturato e ribattezzato "Brodogradilište Uljanik". L'iscrizione presente in basso a sinistra, permette di identificare il cognome di un artista, J. Köstlin, tuttora ignoto ai principali repertori.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 248; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 138

Massimo De Grassi

281



Jacques Philippe Le Bas (Parigi 1707-1783)

incisore

Julien Le Roy (Parigi 1724-1803)

inventore

Vue d'un Temple de Pola en Istrie

acquaforte, mm 300x465 (foglio), 270x435 (impronta)

Firmato in basso a sinistra "Le Roy Arch. Del", a destra "Le Bas sculp./ Pl. I"

inv. VE052

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

La magnifica acquaforte costituisce la tavola d'apertura del volume curato da Julien Le Roy *Les ruines des plus beaux c de la Grece: ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire: et dans la seconde, du côté de l'architecture*, pubblicato a Parigi 1758, da cui con ogni probabilità, il foglio appare infatti smarginato, era stata asportata per essere commercializzata a parte. Architetto, disegnatore e trattatista di architettura, Le Roy aveva vinto nel 1750 il Grand Prix d'Architecture che gli aveva consentito un lungo soggiorno di studi a Roma, dove affinerà il suo interesse per l'antichità classica. Appreso che gli archeologi inglesi James Stuart e Nicholas Revett stavano intraprendendo delle ricerche e dei rilievi dell'Acropoli e delle antichità di Atene, nel 1755 si recherà in Grecia per proseguire i suoi studi. Al suo rientro in Francia pubblicherà, grazie all'interessamento del Conte di Caylus, il suo testo più importante, il citato volume *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, che gli consentirà anche di diventare membro e professore dell'Accademia Reale di Architettura. La

veduta del tempio di Augusto a Pola, molto precisa e dettagliata, è arricchita da molti elementi 'pittoreschi' tipici del paesaggismo settecentesco, compresa la presenza di numerose macchiette in abiti esotici. L'autore dell'incisione, Jacques Philippe Le Bas, è stato dei più famosi specialisti francesi dell'epoca, specializzato soprattutto nella stampa di traduzione, ma capace, come in questo caso, di cimentarsi anche in illustrazioni legate alla riproduzione dei monumenti dell'antichità. Dell'incisione esiste anche una tiratura del 1770 contrassegnata dal numero XVI.

bibliografia

Les ruines des plus beaux monuments de la Grece: ouvrage divisé en deux parties, où l'on considère, dans la première, ces monuments du côté de l'histoire: et dans la seconde, du côté de l'architecture, Paris, Chez H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1758, p. XVI; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 252; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 135

Massimo De Grass



Gaetano Lombardi (attivo alla fine del Settecento)

Crocifisso

Acquaforte mm 300x200

In basso a sinistra "Gaetano Lombardi del." Al centro "Vera effigie del Miracoloso Crocefisso / che si venera nella Chiesa delle Religiose / di S. Chiara in Capodistria 1799"

Inv. SR001

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La modesta acquaforte, il cui autore non è noto ai repertori degli incisori, illustra un Crocefisso presente nella chiesa di Santa Chiara, chiusa dalle soppressioni napoleoniche poco dopo la realizzazione dell'incisione. La tipologia del manufatto corrisponde a quella dei Crocefissi gotici dolorosi, che ha a Capodistria un altro importante esemplare conservato al Duomo ma proveniente da San Biagio, sede delle monache agostiniane.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 233

Massimo De Grassi



Friedrich Loos (Graz 1797 - Kiel 1890)

San Marco presso Capodistria

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 170x295

Siglato e datato in basso al centro "S. Marco bei Capo d'Istria F.L. 1840 Isola"

Inv. VE028

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Molto probabilmente il disegno, tracciato velocemente a matita e appena rinforzato con pochi tocchi a penna e leggere acquerellature, è stato eseguito dalle colline sopra Capodistria e inquadra il tratto di costa istriana compreso tra Semedella, l'abitato che si intravede in secondo piano, e Isola, la striscia di terra che si allunga verso il mare sullo sfondo.

L'autore è il pittore austriaco Friedrich Loos, che nel 1840 aveva iniziato un lungo viaggio che dopo l'Istria, lo porterà a Venezia, Firenze e Roma. Nella raccolta di Antonio Fonda Savio sono presenti altre vedute istriane realizzate da questo autore.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 148

Massimo De Grassi



Friedrich Loos (Graz 1797 - Kiel 1890)

Veduta di Pirano

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 230x395

Siglato e datato in basso al centro "Pirano. in Istrien. 1840 F.L."

Inv. VE036

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Dietro la sigla F L si cela il pittore austriaco Friedrich Loos, che in quel 1840 aveva iniziato un lungo viaggio che dopo l'Istria, lo porterà a Venezia, Firenze e Roma. Il disegno, tracciato velocemente a matita e rinforzato a penna e acquerello, mostra una veduta del centro abitato di Pirano visto dalla retrostante collina Mogoron. Il tratto rapido e a momenti approssimativo testimonia di come l'opera sia un circostanziato appunto visivo raccolto dall'autore in vista di possibili successive rielaborazioni pittoriche, prassi comune ai molti artisti viaggiatori austriaci e tedeschi che nei decenni centrali dell'Ottocento stavano scoprendo l'Istria e la Dalmazia.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 247;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 133, 148

Massimo De Grassi

285



Friedrich Loos (Graz 1797 - Kiel 1890)

Veduta del porto di Pirano

Matita su carta avorio, mm 134x298

Siglato e datato in basso al centro "Pirano. in Istrien. 1840 F.L."

Inv. VE143

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

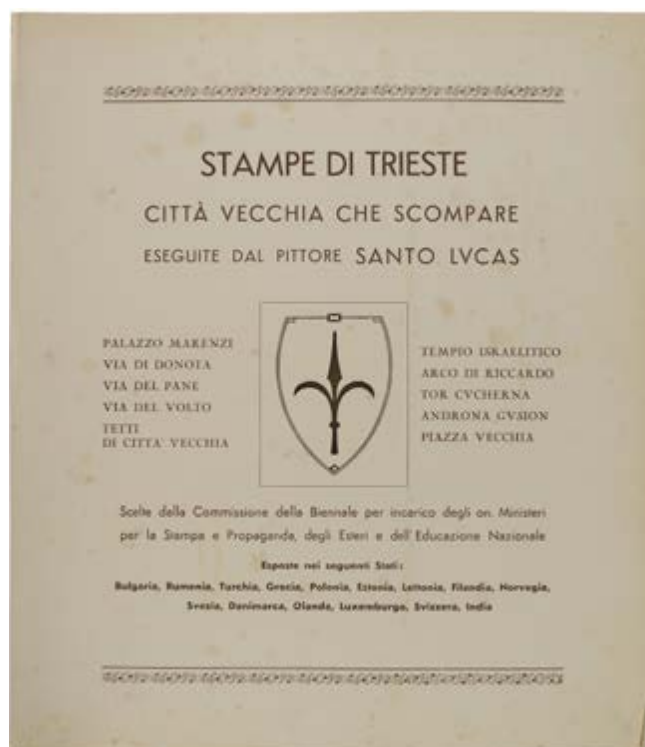
Il foglio non è firmato né datato, ma le indicazioni presenti sul foglio e l'analisi stilistica non hanno lasciato dubbi nell'attribuire anche questo rapido schizzo a matita al pittore austriaco Friedrich Loos. Il disegno mostra la cittadella di Pirano vista da Sud con delle imbarcazioni, bragozzi da carico, in primo piano. Anche in questo caso si tratta con ogni probabilità di un appunto visivo raccolto dall'autore durante il suo viaggio in Istria nel 1840, in vista di possibili rielaborazioni pittoriche di cui però non si è a conoscenza.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 134, 148

Massimo De Grassi

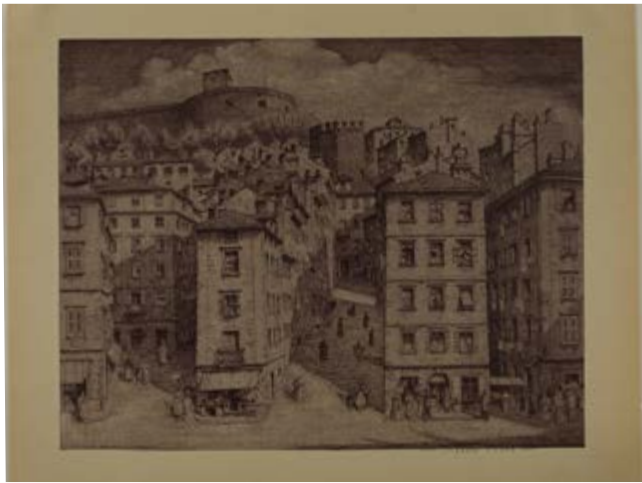
286



I. **Frontespizio**



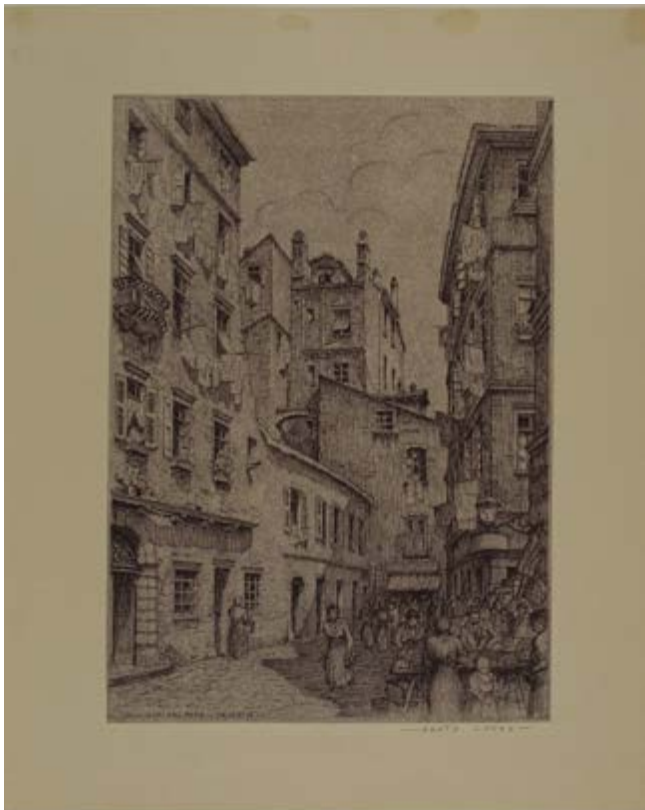
II. **Palazzo Marenzi**



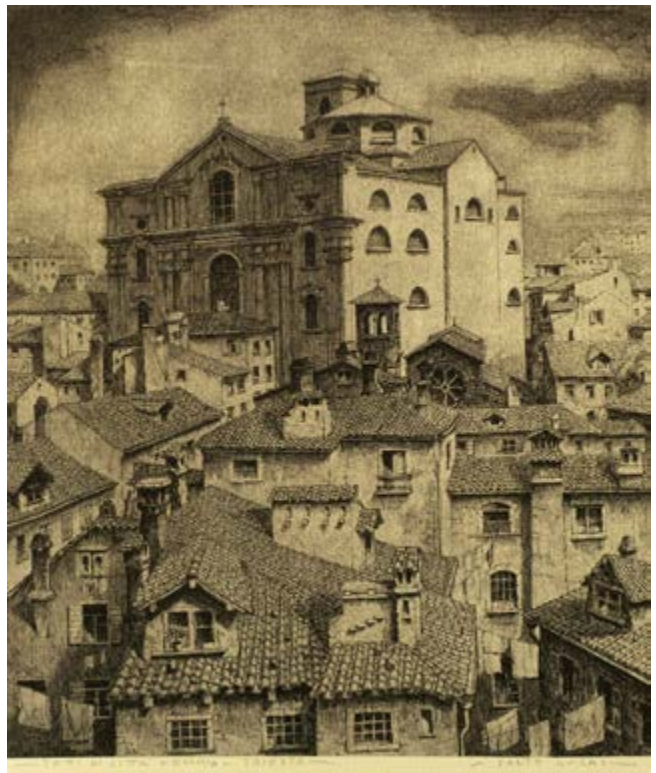
III. *Via di Donata*



V. *Via del Volto*



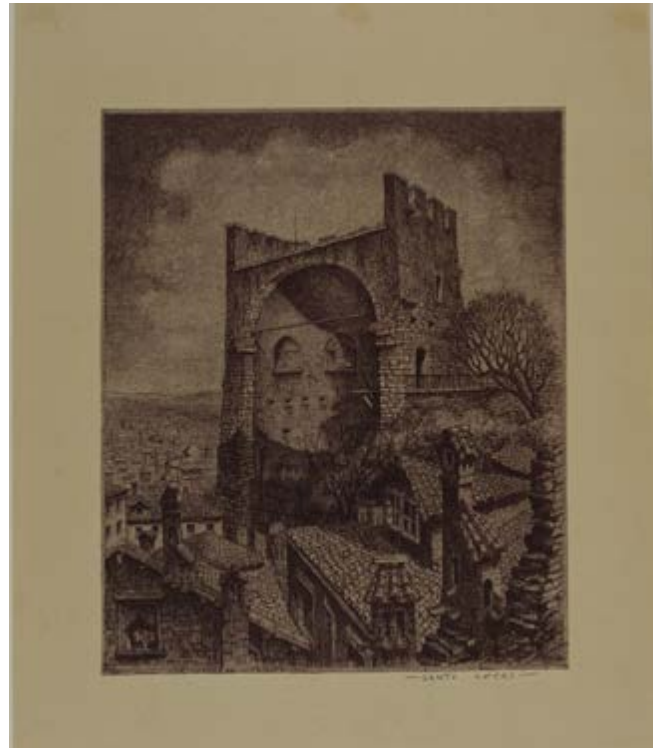
IV. *Via del Pane*



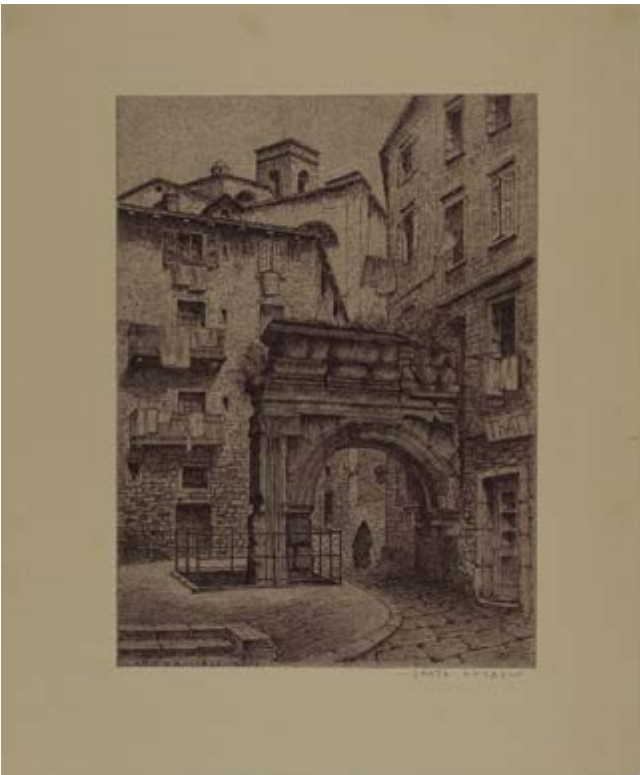
VI. *Tetti di città vecchia*



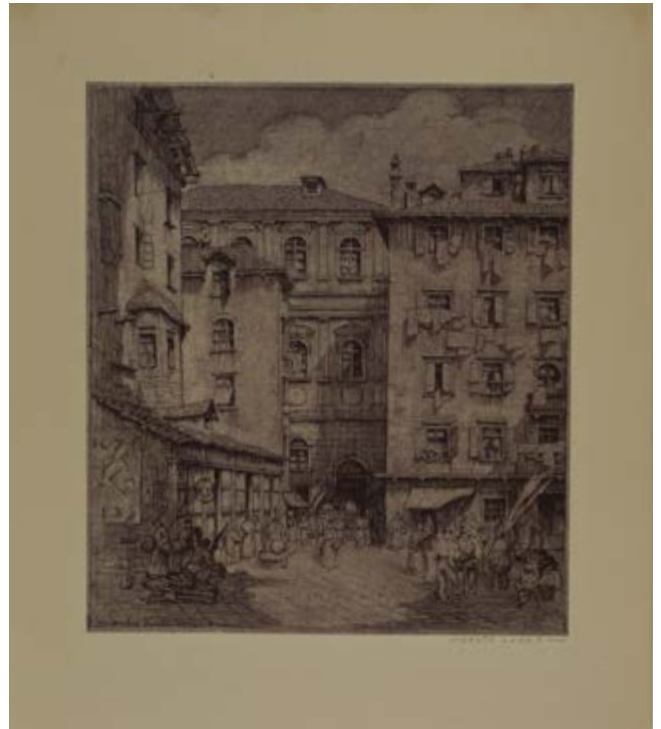
VII. *Tempio israelitico*



IX. *Tor Cucherna*



VIII. *Arco di Riccardo*



X. *Androna Gvzion*



XI. **Piazza Vecchia**

Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare eseguite dal pittore Santo Lucas

Cartella di 10 litografie più frontespizio, ciascuna mm 472x427

Frontespizio

Palazzo Marenzi

Via di Donota

Via del Pane

Via del Volto

Tetti di città vecchia

Tempio israelitico

Arco di Riccardo

Tor Cucherna

Androna Gvsion

Piazza Vecchia

Firmate a matita in basso a destra "Santo Lucas"

Inv. VE165-VE175

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Grassi, fu il rione noto come Riborgo, dal nome della sua via più importante, via di Riborgo che andava da via delle Beccherie a via Malcanton, dove per disposizione imperiale di Giuseppe I nel 1696 era sorto il ghetto ebraico. Questa zona, come si evince dalla prima litografia di Santo Lucas, era fitta di abitazioni che arrivavano a ridosso delle chiese di Santa Maria Maggiore e San Silvestro. Nel 1798 vi era stata inaugurata una sinagoga, eretta in forme cinquecentesche dall'architetto Balzano. Tale edificio (protagonista della seconda litografia di Lucas) ospitava al suo interno la *Schola n.2* (o *Schola grande*, di rito tedesco askenazita) e la *Schola n.3* (o *Schola spagnola*, di rito sefardita). Il tutto tradotto dall'artista triestino con grande perizia disegnativa e una spiccata attenzione a dettagli che oltre a restituire fedelmente la struttura urbana, puntavano anche a ricrearne l'atmosfera attraverso una regia chiaroscurale piuttosto risentita e attentamente studiata.

Tra i materiali dell'archivio Fonda Savio si conservano poi altre redazioni delle stampe litografiche, vere e proprie prove d'artista su fogli più grandi di quelli usati nella cartella. In particolare poi i due esemplari dedicati all'*Androna Gvsion*, (sulla stampa «Corte Gvsion») portano la data 1935, non presente nella litografia della cartella, che è anche la probabile data dell'effettiva pubblicazione.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, pp. 60-61; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 235-236; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 118, 148

Massimo De Grassi

Nato a Trieste, Lucas ebbe una prima formazione con Rossini e Bergagna per trasferirsi poi a Venezia, dove si diplomò all'Accademia di Belle Arti sotto la guida di Ettore Tito e Pietro Canonica. Sarà uno degli artisti triestini presenti nella cerchia della famiglia Fonda Savio, il Civico Museo Revoltella conserva infatti un suo *Autoritratto* donato nel 1972 da Antonio Fonda Savio. Ritrattista, paesaggista e pittore di genere, Lucas è noto presso il grande pubblico proprio per la serie di litografie in oggetto, destinata a illustrare scorci della città vecchia di Trieste che sarà oggetto delle grandi trasformazioni urbanistiche, il cosiddetto «piccone risanatore», volute dal regime fascista negli anni Trenta. Nei fogli di Lucas, scelti «dalla Commissione della Biennale per incarico degli on. Ministeri per la Stampa e la Propaganda, degli Esteri e dell'Educazione Nazionale» ed esposti, per scelta degli stessi ministeri, in «Bulgaria, Rumenia, Turchia, Grecia, Polonia, Estonia, Polonia, Filandia, Norvegia, Svezia, Danimarca, Olanda, Lussemburgo, Svizzera, India». La zona interessata dai maggiori sventramenti, voluti dal Piano regolatore del 1934 firmato da Paolo

287



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Piazza della Borsa

litografia, mm 478x516 (il foglio) 375x406 (l'impronta)

Firmate a matita in basso a destra "Santo Lucas"

Inv. VE176

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia mostra una veduta di Piazza della Borsa centrata sul palazzo omonimo e sulla fontana del Nettuno di Giovanni Battista Mazzoleni, mentre sulla destra chiude la composizione la colonna di Carlo VI. Simile per costruzione chiaroscurale e tratti stilistici alle tavole descritte alla scheda precedente, quella in esame non riproduce un'area interessata dagli sventramenti, per quanto quest'ultima sia molto vicina, e soprattutto si caratterizza per un'ambientazione ottocentesca, con le donne che prelevano l'acqua dalla fontana, le carrozze a cavallo, e le vele del porto che si intravedono sullo sfondo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi

288



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Corte Gvsvion

litografia, mm 458x525 (il foglio) 412x465 (l'impronta)

Firmato e datato in basso a destra "Santo Lucas 1935", firmato sul pass-partout a matita "S. Lucas"

Inv. VE177

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia riproduce il medesimo soggetto riprodotto alla tavola 9 della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*; ma quella in esame porta la data 1935 sull'impronta, non presente invece sulla litografia della cartella e va quindi considerata come una prova preliminare.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Piazza del Rosario

litografia, mm 552x430 (il foglio) 416x362 (l'impronta)

Firmato in basso a sinistra sull'impronta "S. Lucas", firmato sul *pass-partout* in basso a sinistra a matita "Santo Lucas"

Inv. VE178

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia riproduce un soggetto molto simile come impaginazione a quello presentato alla tavola intitolata *Piazza Vecchia* della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*. Oltre a alcune difformità nei decori degli edifici, la composizione in esame si differenzia soprattutto per l'esigua presenza di figure umane, appena due rispetto alle decine presenti nell'opera 'ufficiale', di cui quella in esame va considerata come una prova d'artista, preliminare alla tavola effettivamente licenziata.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Tempio israelitico

litografia, mm 458x364 (il foglio) 495x337 (l'impronta)

Firmato sul *pass-partout* in basso a destra, a matita "Santo Lucas"

Inv. VE179

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia è con tutta evidenza una prova d'artista legata alla pubblicazione della tavola omonima della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*. Le uniche differenze sono nel colore dell'inchiostro usato, nella presenza delle iniziali puntate dell'autore e del titolo sull'impronta e un'ombreggiatura più risentita grazie a diversi passaggi.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi

291



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Arco di Riccardo

litografia, mm 678x472 (il foglio) 356x256 (l'impronta)

Firmato in basso a sinistra sull'impronta "S. Lucas", firmato sul *pass-partout* in basso a sinistra a matita "S. Lucas"

Inv. VE180

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia è con tutta evidenza una prova d'artista legata alla pubblicazione della tavola omonima della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*. Le uniche differenze sono nel colore dell'inchiostro usato e nella tipologia della firma sull'impronta, con il cognome e il nome puntato in questo caso, con le sole iniziali nella prova finale.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi

292



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Corte Gvsvion

litografia, mm 500x612 (il foglio) 350x400 (l'impronta)

Firmato e datato in basso a destra "1935 S. Lucas", firmato sul *pass-partout* a matita "S. Lucas"

Inv. VE181

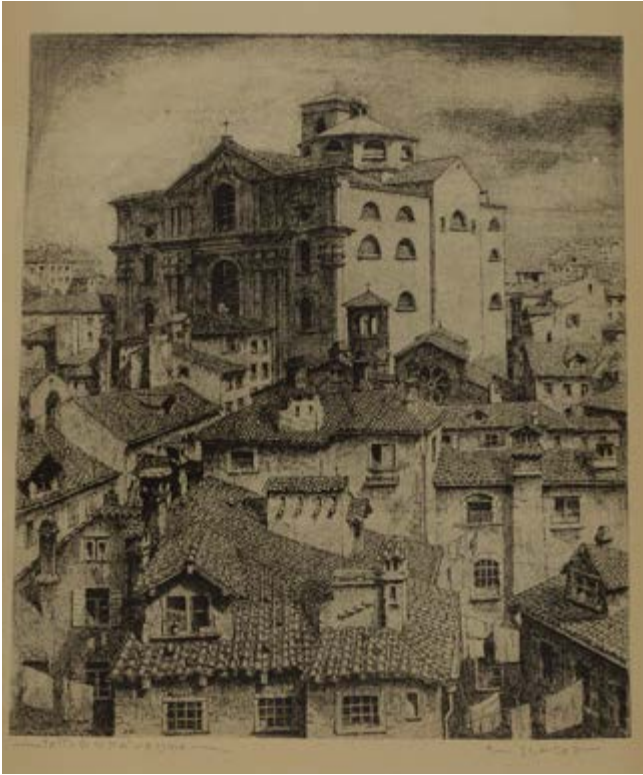
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Molto simile a quella descritta alla scheda 288, prova preliminare della tavola 9 della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*, l'opera in esame è una variante di quest'ultima e presenta un chiaroscuro più risentito.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Tetti di città vecchia

litografia, mm 705x500 (il foglio) 380x330 (l'impronta)

Firmato sul *pass-partout* in basso a destra, a matita "S. Lucas"

Inv. VE183

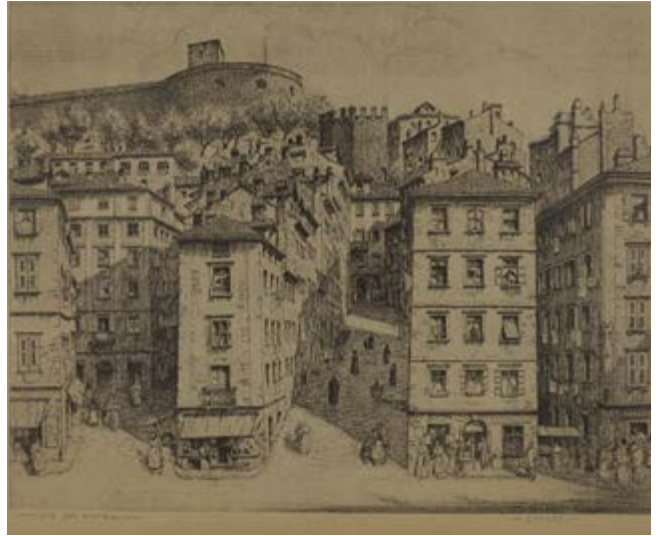
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia è con tutta evidenza una prova d'artista legata alla pubblicazione della tavola omonima della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*. Le uniche differenze sono nel colore dell'inchiostro e un'ombreggiatura più risentita.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Via del Riborgo

litografia, mm 510x730 (il foglio) 360x456 (l'impronta)

Firmato sul *pass-partout* in basso a destra, a matita "S. Lucas"

Inv. VE184

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia è certamente una prova d'artista legata alla pubblicazione della tavola omonima della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*. Le uniche differenze sono nel colore dell'inchiostro usato, nella presenza del titolo sull'impronta e un'ombreggiatura più risentita.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Androna dei Sotterranei

litografia, mm 410x280 (il foglio) 370x250 (l'impronta)

Inv. VE185

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia è con tutta evidenza una prova d'artista, forse legata alla fase preliminare alla pubblicazione della tavola omonima della cartella *Stampe di Trieste. Città vecchia che scompare*, ma che comunque non troverà riscontri nella pubblicazione o in altre forme. In questo caso il grado di elaborazione formale è poco più che embrionale, sono infatti delineati i piani compositivi, con la complessa struttura delle scalette, ma mancano del tutto la presenza umana e il trattamento chiaroscurale.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Via del pozzo di Crosada

Litografia acquerellata, mm 430x290 (il foglio) 360x258 (l'impronta)

firmato in basso a destra "S. Lucas"

Inv. VE186

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La litografia non è direttamente legata alla cartella *Stampe di Trieste*, cui non corrisponde per dimensioni e impostazione, ma rimane comunque attinente alla rappresentazione della città vecchia cui Lucas era particolarmente legato. In questo caso l'acquerellatura sostituisce in parte il viraggio chiaroscurale creato in altre stampe con un insistito tratteggio.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Santo Lucas (Trieste 1898-1982)

Via di Crosada

Litografia acquerellata, mm 502x350 (il foglio) 363x258 (l'impronta)
firmato in basso a destra "S. Lucas"

Inv. VE187

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Molto simile a quella descritta alla scheda precedente, anche per la scelta di rappresentare la stessa via, la litografia non è legata alla cartella *Stampe di Trieste*, ma rimane una immagine della città vecchia. Anche in questo caso l'acquerellatura, attenta e selettiva, sostituisce di fatto il viraggio chiaroscurale.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 236;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



Giannino Marchig (Trieste 1897 – Cologny 1983)

Ritratto di Antonio Fonda Savio

Olio su tela cm 100x80

Firmato e datato in basso a sinistra "Giannino Marchig 1936"

Inv. RI001

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il ritratto, datato 1936, raffigura Antonio nella sua veste 'ufficiale' di dirigente della ditta Veneziani, composto nel suo severo abito grigio, con lo sguardo pensieroso che sembra rifuggire dallo spettatore: una scelta che impoverisce il tessuto pittorico e che allontana il dipinto dalle prove migliori del pittore.

Il dipinto appartiene alla piena maturità di Gianni Marchig, che nel 1929 era stato nominato professore di disegno all'Accademia di Firenze e membro accademico per la sezione di pittura. Gli anni trenta furono per lui un decennio di intensa attività e di conferme professionali, soprattutto nell'ambito della ritrattistica: dal soprintendente alle Belle Arti Antonio Riccoboni, ricevette l'incarico di eseguire i ritratti dei genitori del duca d'Aosta per la residenza del castello di Miramare. L'attività pittorica e quella del restauro procedettero parallelamente nel suo studio sul Lungarno a Firenze, con consensi che raggiunsero l'acme nel 1937 all'Esposizione universale di Parigi, dove vinse la medaglia d'oro per il pannello dell'agricoltura realizzato per il padiglione italiano, e a Berlino, dove fu notevolmente apprezzato un suo ritratto. In quello stesso anno, decise però di abbandonare la pittura e di dedicarsi esclusivamente al restauro.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

“Archeografo Triestino”, s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 2,0;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste,
EUT, 2015, pp. 167-168,

Massimo De Grassi

299



Annibale Maveroni (attivo nella prima metà dell'Ottocento)

Lussin Grande

Matita e carboncino su carta ocre mm 320x554

Inv. VE201

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, piuttosto modesto nel tratto e impreciso, è firmato da Annibale Maveroni, di cui non sono state rintracciate ulteriori notizie, e riproduce la piazza del piccolo centro abitato con la chiesa parrocchiale di Sant'Antonio abate sulla sinistra, il tutto visto dall'imboccatura del porticciolo. La presenza della chiesa offre anche un termine post-quem per la datazione dell'opera, perché intorno al 1774 la costruzione venne riedificata sulle fondamenta precedenti e notevolmente ampliata. Nell'immagine si nota anche il vecchio campanile della chiesa, ricostruito agli inizi del Novecento. Visto il tratto e la posizione della firma, la composizione era probabilmente destinata a una traduzione incisoria, di cui però non si è a conoscenza di un'effettiva realizzazione.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



I. *Frontespizio*



II. *Via Pozzacchera*



III. *Si libera il teatro*



VI. *Androna della Scaletta*



IV. *Impressioni durante i lavori*



VII. *Una statua viene alla luce*



V. *Via di Riborgo prima della demolizione*



VIII. *Mezzogiorno*



IX. *Riposo*



XII. *Autotrasporti*



X. *Sole sul teatro*



XIII. *Visione romantica del teatro*



XI. *XXI aprile*



XIV. *Demolizione delle case di Via Riborgo*



XV. **Demolizione**



XVI.

Ramiro Meng (Trieste 1895 – Passo del Bernina 1966)

Impressioni su gli scavi del Teatro Romano di Trieste

Cartella di 15 xilografie più frontespizio, ciascuna mm 319x411

Frontespizio

Via Pozzacchera

Si libera il teatro

Impressioni durante i lavori

Via di Riborgo prima della demolizione

Androna della Scaletta

Una statua viene alla luce

Mezzogiorno

Riposo

Sole sul teatro

XXI aprile

Autotrasporti

Visione romantica del teatro

Visione del teatro

Demolizione delle case di Via Riborgo

Demolizione

Inv. VS020-VS035

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La raccolta, stampata dalle Arti Grafiche di Pordenone, è stata edita a Venezia nel 1941 a cura della redazione della rivista "Le Tre Venezie", con una presentazione del sovrintendente Bruno Molaioli. Si tratta di una riflessione fatta per immagini, raccolte tra il 1937 e il '39 durante i lavori di scavo nell'area del Teatro romano, seguiti dallo stesso Meng, allora membro della commissione edilizia del Comune e incaricato di seguire i lavori. Come scrive Molaioli nell'allegata cartella di presentazione: «più che una documentazione è una narrazione, questa sua, commossa, immediata, partecipe, del senso di provvisorietà favolosa che traspariva dalle cose d'attorno [...] ritrovo in queste incisioni, proprio nel tono di trasfigurazione le accomuna, quasi il senso fisico di un incubo febbrile che talora sfiorava tutti noi nel mezzo del lavoro». Silvio Benco, nel recensire entusiasticamente l'uscita della cartella, rimarcava il valore quasi visionario di quelle immagini: «le xilografie del Meng non vogliono essere affatto l'illustrazione d'un monumento: sono bensì la storia di uno scavo, piena di momenti intensi di drammaticità e di esaltazione interiore in quanti vi assisterono e vi parteciparono talché l'anima dell'artista, più che alla realtà, è legata alla sensazione impetuosa di una specie di realismo magico, a cui essa anima è fatta trascendere dalle vicende successive allo scavo [...] Il poeta ha sentito la presenza del Nume» (B. [S. Benco], *Il Teatro Romano nelle incisioni di Ramiro Meng*, "Il Piccolo", 15 ottobre 1941). Al di là degli aspetti narrativi, rimane evidente tutta la potenza evocativa di un tratto, quello xilografico, sapientemente usato dall'autore per evocare immagini più che descriverle, secondo una poetica ben consolidata nella produzione pittorica dell'autore, ma qui enormemente potenziata dal medium grafico.

bibliografia

B. [S. Benco], *Il Teatro Romano nelle incisioni di Ramiro Meng*, "Il Piccolo", 15 ottobre 1941; A. Krekic, M. Messina, "L'incantesimo della visione", in *Ramiro Meng pittore (1895-1966). L'incantesimo della visione*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di A. Krekic, M. Messina, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007, pp. 24-25, 77; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 235

Massimo De Grassi

Edizioni della Laguna, 2000, p. 25; P. Delorenzi, *Il professore e l'ereditiera. Gian Rinaldo Carli e Paolina Rubbi in due ritratti di Bartolomeo Nazari*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 7 (2012), pp. 68-71; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 231; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 125

Massimo De Grassi

303



matrimonio tra i due fu celebrato nel 1747 e la dipartita di lei per tubercolosi si colloca appena due anni dopo (il 12 agosto 1749). Fu questa la triste occasione per la quale Carli commissionò l'incisione in oggetto, disegnata da Bartolomeo Nazari e incisa da Pietro Monaco e pensata per fare da antiporta di un libro di Carli destinato a celebrare la moglie scomparsa. Nel 1750, effettivamente, l'intellettuale capodistriano diede in luce per i tipi dello stampatore lucchese Filippo Maria Benedini le *Private disavventure d'una donna di vero spirito o sia Vita della signora Paolina Rubbi contessa Carli-Rubbi*, narrando la travagliata esistenza della giovane moglie. A causa di «certi tratti vivaci di penna» che imputavano della dipartita il medico Giacomo Scovolo, le cui prescrizioni terapeutiche si erano rivelate se non deleterie, almeno inadeguate, l'opera venne speditamente ritirata e portata al macero, con qualche rara eccezione. Un clipeo ospitante gli identici emblemi – il genietto con la face capovolta, il monile reciso di perle, il metro virgiliano – ravvisabili nel dipinto maritale guarnisce il frondoso contorno che abbraccia le sembianze dell'ereditiera tolte dall'originale in pittura di Bartolomeo Nazari, come dichiara l'iscrizione in calce. Sul *pendant* già spendeva qualche parola il biografo Tassi: «Fece li ritratti in piedi del co: Carli e della sua defunta sposa, che furono di molta fatica per la disposizione e per li molti geroglifici allusivi al dolore del suddetto conte per la perdita d'una sì cara e degna moglie» (L. Bossi, *Elogio storico del conte commendatore Gian-Rinaldo Carli*, Venezia, Carlo Palese, 1797, p. 243).

bibliografia

F. Baccanelli, *scheda*, in *Fra' Galgaro e la ritrattistica della realtà nel '700. Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra di Varese a cura di F. Rossi, G. Valagussa, Milano, Electa, 2008, p. 164, n. 5; P. Delorenzi, *Il professore e l'ereditiera. Gian Rinaldo Carli e Paolina Rubbi in due ritratti di Bartolomeo Nazari*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 7 (2012), pp. 68-71; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 231; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 125

Massimo De Grassi

Bartolomeo Nazari (Clusone 1693 – Milano 1758)

Inventore

Pietro Monaco (Belluno 1707 – Venezia 1772)

incisore

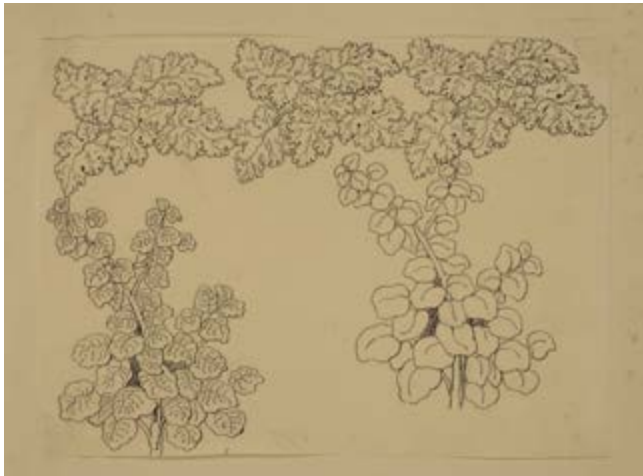
Ritratto di Paola Rubbi

Acquaforte mm 316x235 (il foglio), 305x220 (la matrice)

Inv. RI003

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La cornice ovale fiancheggiata da profili a *rocaille* e da una corona d'alloro inquadra il ritratto di tre quarti tagliato sotto la cintola di Paola Rubbi, moglie di Gian Rinaldo Carli, scrittore, economista, storico, numismatico e uomo politico, nato a Capodistria nel 1720, tra gli intellettuali più influenti del suo tempo. Il



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di foglie e rami

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 200x269
Inv. 1297/5a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio fa parte di un album rilegato di 69 pagine che sul dorso porta la dicitura *Pietro Nobile, schizzi di foglie, alberi e paesaggio* e sul frontespizio *Tavole N° 69 Schizzi a penna e colori di foglie, alberi e paesaggio dell'Arch. Pietro Nobile*. Si tratta di ottanta fogli, distribuiti e incollati su sessantanove pagine senza un apparente criterio e senza tener conto degli evidenti rapporti relazionali interni tra molte delle tavole, che per la maggior parte riproducono, spesso con interpolazioni, paesaggi dell'agro romano. Nel sequenziare le schede si è cercato di tener conto degli aspetti relazionali e delle connessioni tra le varie tavole, mentre il numero d'inventario riportato in calce a ogni scheda fa riferimento all'inventario generale della collezione (1297) e al numero di pagina dove in foglio in esame è incollato. L'esistenza dell'album, la sua piena autografia e una collocazione cronologica ai primi anni dell'Ottocento sono state segnalate da Gino Pavan già nel 1994 (G. Pavan, *Pietro Nobile: gli studi preparatori per il tempio di S. Antonio a Trieste nella collezione Fonda-Savio*, "Archeografo Triestino", s. IV, LIV(CII), 1994, pp. 37-90), quando lo studioso si è occupato dei disegni (G. Pavan, *Pietro Nobile: gli studi preparatori per il tempio di S. Antonio a Trieste nella collezione Fonda-Savio*, "Archeografo Triestino", s. IV, LIV(CII), 1994, pp. 37-90) relativi alla costruzione della chiesa triestina di Sant'Antonio nuovo conservati nella stessa collezione, e ancora qualche anno più tardi, senza però soffermarsi sulla natura e sui soggetti dei fogli e soprattutto senza illustrarli (G. Pavan, *Pietro Nobile architetto. Nuovi documenti e notizie da materiali d'archivio di Trieste e Milano*, "Archeografo Triestino", s. IV, vol. LIX(CVII), II, 1999, pp. 430-431). Brevi accenni ai disegni anche nelle pubblicazioni che si sono occupate della collezione Fonda Savio, dove sono state riprodotte due tavole (L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 140-141).

Nato in Svizzera, Pietro Nobile aveva compiuto la sua formazione di architetto tra Trieste, dove era giunto nel 1785, Roma, dove frequentò l'Accademia di San Luca tra il 1798 e la metà del 1800 e dove studiò, alternando diversi soggiorni a Vienna, fino al febbraio del 1805, (E. Lucchese, "Nobile Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, vol. 78, p. 623 e ss.) quando rientrò a Trieste per proseguire la sua carriera tra il capoluogo giuliano e la capitale Vienna, dove si spegnerà nel 1854. Negli anni romani realizzò le tavole qui in esame, che per la loro varietà e complessità hanno certamente richiesto un tempo di elaborazione piuttosto lungo. Si tratta per la maggior parte di esercitazioni di tipo accademico, strettamente legate al clima culturale neoclassico. Il foglio in esame mostra sei semplici studi di foglie al tratto, realizzati a penna su di una traccia assai sottile di matita: nella parte superiore si riconoscono studi per gruppi di foglie di Brassica maritima, o cavolo selvatico, in quella inferiore lo studio, a due diversi gradi di avanzamento, uno con e l'altro senza la nervatura delle foglie, di un rametto di taglio.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di foglie e rami

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 198x270
Inv. 1297/5b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame presenta semplici studi di foglie al tratto: nella parte superiore si riconoscono due studi per lo stesso rametto di taglio illustrato alla scheda precedente, mentre nella parte inferiore l'autore illustra per due volte, a scala leggermente diversa, lo stesso ramo di arbusto a foglie lanceolate, probabilmente di ligustro. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

306



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di foglie

Penna, inchiostro e acquerello nero su traccia di matita, carta bianca, mm 199x266

Inv. 1297/7a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

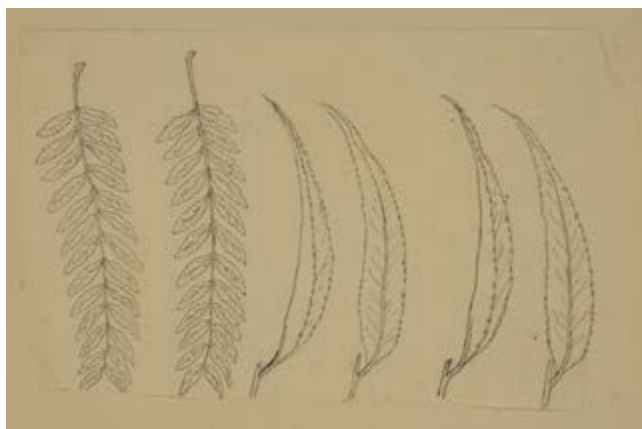
Il foglio presenta studi di foglie al tratto: nella parte superiore si individua da sinistra a destra fogliame di nespolo, seguono due coppie pressoché identiche di foglie di quercia e altrettante foglie di acero, una delle quali vista di scorcio appena rilevata da un minuscolo intervento ad acquerello. Nella parte inferiore altre due coppie di foglie di olmo.
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

307



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di rami e foglie

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 159x269

Inv. 1297/7b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come quelli descritti alle schede precedenti, anche il foglio in esame presenta studi al tratto: a sinistra si riconoscono due studi per lo stesso rametto di ciliegio, a destra due coppie pressoché identiche di foglie di salice piangente.

Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

308



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di tronchi, rami e foglie di quercia

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 427x264
al centro a sinistra "Quercia"

Inv. 1297/21

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul grande foglio sono analizzati foglie, rami e un segmento di un tronco di quercia, come indicato in un'annotazione dello stesso autore. Rispetto ai disegni sin qui analizzati quello in esame si distingue per la presenza di analisi chiaroscurali ottenute attraverso il tratteggio.

Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

309



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di tronchi, rami e foglie di acero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 430x267
Inv. 1297/23

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio sono analizzati foglie, rami e un segmento del tronco di un acero. Le foglie isolate riprendono alla lettera quelle tratteggiate alla scheda 306, con la differenza che quelle in esame sono parzialmente ombreggiate con tratteggi paralleli. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

310



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi del fogliame di un salice

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 255x422

Inv. 1297/45

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio sono analizzati foglie e rami di un salice. Il rametto isolato riprende alla lettera quelli tratteggiati alla scheda 308.

Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

311



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di rami

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 410x262

Inv. 1297/9

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio è analizzata due volte, con tratto insolitamente rapido, la cima di uno stesso albero, probabilmente un acero.

Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

312



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio del fogliame di una quercia

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 194x283

Inv. 1297/19

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio è analizzata la sezione del tronco di una quercia con diversi rami parzialmente ombreggiati attraverso tratteggi paralleli.
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

313



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio della cima di un albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 278x428

Inv. 1297/24

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio è analizzata la cima di un albero, difficilmente identificabile per l'insolita frettolosità nell'analisi dei dettagli, probabilmente dovuta al fatto che l'attenzione di Nobile sembra concentrarsi sull'analisi dei rapporti chiaroscurali.
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

314



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 340x228

Inv. 1297/30

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Sul foglio è analizzato il profilo di un albero, forse identificabile con una quercia. Contrariamente alla gran parte dei disegni dell'album, quello in esame è piuttosto carente nell'analisi dei dettagli, e anche gli studi dell'ombreggiatura appaiono piuttosto frettolosi. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

315



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 412x244

Inv. 1297/31

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come nel caso descritto alla scheda precedente, il foglio analizza il profilo di un albero molto simile, questa volta con un insistito tratto a matita solo in parte ripassato a penna e solo nel fogliame. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

316



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 410x283

Inv. 1297/36

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio analizza il profilo di un albero molto simile a quelli descritti alle schede precedenti, questa volta però con un tratto a penna molto più preciso, analitico e descrittivo.

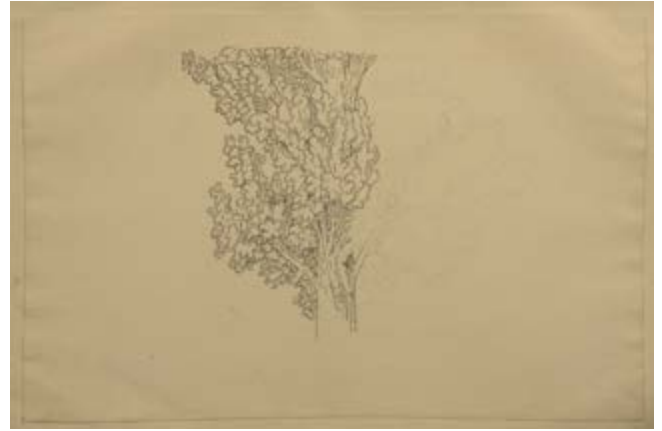
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

317



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio per una sezione del tronco di un albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 281x423

Inv. 1297/40

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio analizza la sezione centrale di un albero, probabilmente una quercia, tratteggiata sommariamente a penna su di una traccia di matita più estesa.

Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

318



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 412x262

Inv. 1297/32

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio analizza il profilo di un grande albero, simile a quelli descritti alle schede precedenti, e come quelli tratteggiato a penna piuttosto velocemente, puntando soprattutto ad evidenziare i rapporti chiaroscurali. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

319



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 411x246

Inv. 1297/33

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per l'analisi stilistica e le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

320



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 278x430

Inv. 1297/44

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra una grande quercia accuratamente descritta a matita e in gran parte ripresa a penna con l'esclusione della sezione centrale della chioma. I tratteggi paralleli in alcune zone vanno interpretati come prime prove per dare tridimensionalità alla composizione, prove di cui l'autore non era probabilmente soddisfatto tanto da lasciare incompiuto il disegno.
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

321



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 275x407

Inv. 1297/41

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra una grande quercia descritta rapidamente a penna su di una traccia di matita molto sommaria e con pochi tratteggi paralleli che cercano di enucleare alcune zone d'ombra.
Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

322



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 267x395

Inv. 1297/34

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra la stessa grande quercia descritta alla scheda precedente, questa volta però delineata con maggiore precisione e una più attenta regia luministica. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

323



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio per la chioma di un albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 283x424

Inv. 1297/43

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra lo studio della chioma di un albero molto simile a quelli descritti nelle schede precedenti. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Matita su carta preparata azzurrina, mm 518x351

Inv. 1297/42

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame rappresenta un vero e proprio unicum all'interno dell'album in quanto è il solo grande foglio realizzato interamente a matita e perfettamente rifinito con grande attenzione ai dati chiaroscurali e un gusto naturalistico più vicino allo spirito Rococò che a quello neoclassico, cui invece sono associabili tutti gli altri fogli. Probabilmente non si tratta di una prova legata alle esercitazioni accademiche ma piuttosto vicina al gusto personale dell'allora giovanissimo architetto. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 277x208

Inv. 1297/17a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'opera è uno dei pochi fogli dell'album realizzato interamente ad acquerello con un gusto naturalistico ancora di matrice Rococò. Come per l'opera descritta alla scheda precedente, anche in questo caso non sembra che possa trattarsi di una prova legata alle esercitazioni accademiche ma piuttosto vicina al gusto personale dell'architetto. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 403x270

Inv. 1297/38

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per l'opera in esame valgono le considerazioni avanzate per le opere analizzate nelle due schede precedenti, anche in questo caso si è di fronte a una raffinata redazione ad acquerello, poco consona alla pratiche accademiche dell'epoca. Per le notizie storico-critiche generali si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi per piante di cavolo

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 189x276

Inv. 1297/11a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio individua al tratto due piante di cavolo, sulla destra un cavolo selvatico, sulla sinistra un cavolo nero di Toscana. Si tratta di studi preparatori per ulteriori tavole presenti nell'album, perfettamente identiche nei profili delle piante ma accuratamente rifinite ad acquerello.

Per le notizie storico-critiche generali si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

328



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di una pianta di cavolo selvatico

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 223x221

Inv. 1297/13a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra una pianta di cavolo selvatico perfettamente rifinita ad acquerello. Il profilo è identico, probabilmente calcato, a quello della pianta descritta alla scheda precedente.

Per le notizie storico-critiche generali si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

329



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di una pianta di cavolo nero

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 230x222

Inv. 1297/15a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra una pianta di cavolo nero di Toscana accuratamente rifinita ad acquerello. Il profilo è probabilmente calcato a quello dell'analogia pianta descritta alla scheda 303.

Per le notizie storico-critiche generali si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

330



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)
Studi di piante di cavolo nero
Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta
bianca, mm 191x275
Inv. 1297/11b
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra due studi per altrettante piante di cavolo nero realizzate a matita e contornate a penna, si tratta di studi poi utilizzati per realizzare due acquerelli molto rifiniti che riprendono molto puntualmente i disegni di questa tavola. Per le notizie storico-critiche generali si rimanda alla scheda 303.

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

331



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)
Studio di una pianta di cavolo nero
Penna, inchiostro nero, acquerello grigio e nero su traccia di matita,
carta preparata azzurrina, mm 250x223
Inv. 1297/13b
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra una pianta di cavolo nero di Toscana accuratamente rifinita ad acquerello, il profilo riprende quello dell'analogia pianta descritta alla scheda precedente. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia
Inedito

Massimo De Grassi

332



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di una pianta di cavolo nero

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 230x225

Inv. 1297/15b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il profilo riprende quello della pianta di cavolo nero descritta alla scheda 330, questa volta però accuratamente rifinita e ombreggiata ad acquerello con gusto ancora settecentesco. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

333



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio per un costone di roccia

acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 196x208

Inv. 1297/17b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra lo studio di un costone di roccia con degli arbusti sulla sommità; probabilmente ripresa dal vero, la scena è rapidamente descritta ad acquerello con un gusto naturalistico ancora tutto settecentesco. Per le notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

334



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di rocce e piante

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 168x228

Inv. 1297/29a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra tre diversi e lineari studi per rocce, erbe e arbusti, profilati a penna su di una rapida traccia di matita e pensati per fungere da primi piani in composizioni più complesse. Molto spesso Nobile utilizza studi di sezioni, anche molto parziali, di paesaggio per poi ricomporle insieme ad altre in composizioni originali. Per altre notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

335



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di rocce e piante

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 160x230

Inv. 1297/29b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come il foglio descritto alla scheda precedente, anche quello in esame mostra tre diversi e lineari studi per rocce, erbe e arbusti, i primi due profilati a penna su di una rapida traccia di matita e il terzo rimasto allo stato di abbozzo. Per altre notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

336



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di onde marine

Acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 282x423

Inv. 1297/69

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il tema scelto per questo foglio è decisamente insolito nel percorso del giovane Pietro Nobile, e mostra due studi della superficie marina appena increspata da onde, costruiti attraverso i sottili trapassi chiaroscurali creati dall'acquerello. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

337



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 192x234

Inv. 1297/25a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra una veduta dei colli tiburtini tracciata velocemente a penna nelle sue linee essenziali. Visto il tratto rapido e a tratti sommario, si può ipotizzare che l'opera sia stata realizzata dal vivo, pensata per essere utilizzata in seguito come un foglio di taccuino per composizioni più articolate. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

338



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei castelli romani

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 155x253

Inv. 1297/25b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio mostra una veduta dei colli romani con il Monte Cavo sullo sfondo, tracciata a penna nelle sue linee essenziali su di una leggerissima traccia di matita. Come per l'opera descritta alla scheda precedente si può ipotizzare che sia stata realizzata dal vivo per essere poi utilizzata come base di partenza per costruire composizioni più articolate. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

339



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio con acquedotto romano

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 175x192

Inv. 1297/26a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

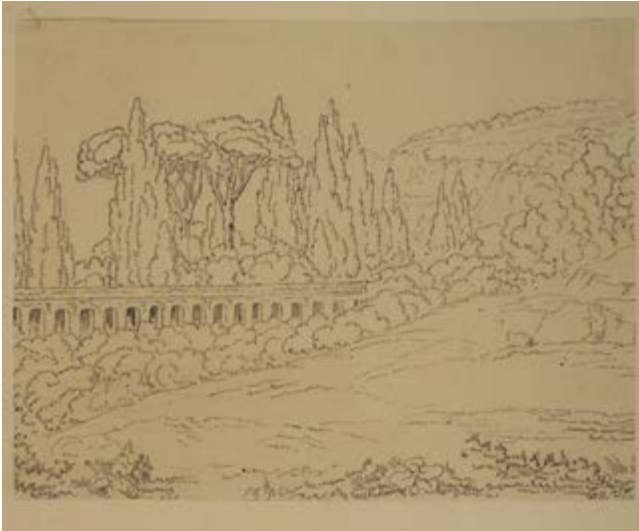
Tracciata nelle sue linee essenziali a penna su di una leggerissima traccia di matita, la scena inquadra probabilmente l'Acquedotto degli Arcioni nei pressi di Rocca di Papa, mentre sullo sfondo campeggia il profilo del Monte Cavo. Come per l'opera descritta alla scheda precedente si può ipotizzare che sia stata realizzata dal vivo per essere poi utilizzata come base di partenza per costruire composizioni più articolate. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

340



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio con acquedotto romano

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 165x214

Inv. 1297/26b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena ripresa coincide con quella descritta alla scheda precedente, anche se con un punto di vista leggermente allargato e senza i profili dei monti sullo sfondo. Per l'analisi stilistica e ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

341



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio lacustre

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 203x180

Inv. 1297/27a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra uno scorcio di paesaggio con le rive di un lago, forse quello di Nemi; come per le scene descritte alle schede precedenti, anche quella in esame è tratteggiata velocemente a penna con una grafia rapida, quasi stenografica, su di una debolissima traccia di matita. Per l'analisi stilistica e ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

342



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dell'acquedotto Claudio al Tavolato

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 171x282

Inv. 1297/27b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, tracciato rapidamente a penna con pochissime tracce preparatorie a matita, riproduce l'agro romano con l'inconfondibile profilo dell'acquedotto Claudio e del Monte Cavo sullo sfondo e con il borgo di Rocca di Papa visibile sulla destra. Come per le opere descritte alle schede precedenti si può ipotizzare che sia stata realizzata dal vivo per essere riutilizzata per costruire composizioni paesaggistiche più articolate, non sempre del tutto aderenti alla realtà. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

343



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Sabini

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 217x202

Inv. 1297/28a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena illustra uno scorcio di paesaggio, forse dei Monti Sabini, dove il centro della composizione è occupato da un ponte a schiena d'asino, probabilmente una rielaborazione di quello di Civita Castellana. Come per le opere descritte alle schede precedenti si può ipotizzare che la scena sia stata realizzata dal vivo, ma in questo caso sia stata anche modificata per raggiungere un diverso equilibrio compositivo, una pratica utilizzata di frequente nelle tavole più elaborate dell'album. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

344



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli laziali

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta bianca, mm 218x200

Inv. 1297/28b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena, tratteggiata rapidamente a penna, mostra un declivio collinare con alcune costruzioni sulla destra, troppo poco per poter identificare con precisione il luogo, certamente collocato tra i colli fuori Roma visitati dal giovane Nobile alla ricerca di scorci da riprodurre. A differenza di molti altri fogli dell'album, quello in esame non è stato poi riutilizzato in composizioni più elaborate. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

345



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con cipressi

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 242x370

Inv. 1297/1

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra uno studio di vegetazione tracciato a penna con grande rapidità, parte di una composizione più vasta appena accennata a matita, che mostra un paesaggio che si apre sulla pianura. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

346



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Sabini

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 222x363

Inv. 1297/62

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra uno scorcio dei Monti Sabini visti dai dintorni di Tivoli. La veduta è scandita su più livelli, in primo piano una cortina di vegetazione delineata con tratto di penna piuttosto risentito per alcuni passaggi chiaroscurali. Al centro una fascia occupata da case sparse e grandi alberi, trattata con un segno grafico più leggero, mentre la parte superiore del foglio è occupata dai profili appena accennate delle montagne. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

347



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di paesaggio con albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 282x425

Inv. 1297/63

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio mostra uno studio di paesaggio incompiuto, appena delineato con un leggero tratto di matita steso con grande rapidità. Dell'intera composizione Nobile sceglie di mettere in rilievo la grande quercia sulla destra, simile a quelle descritte in altri fogli dell'album nonché l'unico brano ripassato a penna. Nessun passaggio di questo brano è stato in seguito riutilizzato in composizioni più elaborate. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

348



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di paesaggio con albero e piante

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 266x400

Inv. 1297/49

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio in esame il giovane architetto costruisce due elementi di un paesaggio, una grande quercia sulla sinistra e un costone di roccia sulla destra, come se fossero elementi di un boccascena teatrale. Gli elementi sono costruiti con un tratto di matita appena accennato poi ripassato a penna con grande attenzione. Si tratta del primo grado di elaborazione di una composizione più articolata studiata in altri disegni sempre più elaborati, ottenuta connettendo elementi studiati in fogli diversi e poi ricomposti assieme con varianti e interpolazioni. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

349



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Colli Albani con quercia

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 223x324

Inv. 1297/4

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione in esame è il frutto del 'montaggio' tra due fogli diversi presenti all'interno dell'album: il 'boccascena' è identico a quello descritto alla scheda precedente, in questo caso ripassato e rilevato con acquerello grigio; mentre al centro l'autore inserisce, solo a matita e forse calcandolo direttamente, lo scorcio di paesaggio descritto nella *Veduta dell'acquedotto Claudio al Tavolato*. Il tema e la pratica, tutt'altro che infrequente nelle esercitazioni accademiche di quegli anni, verrà ulteriormente sviluppato, con varianti, anche nelle tavole descritte nelle schede successive. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

350



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Colli Albani con quercia

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 230x328

Inv. 1297/18

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende alla lettera, tanto da far pensare a un calco diretto, la veduta descritta alla scheda precedente, che in questo caso però è molto più rifinita, i passaggi ad acquerello sono più attenti e graduali e il paesaggio sullo sfondo è accuratamente ripassato a penna con effetti di profondità notevoli, unico neo le macchie di inchiostro bruno che compaiono al centro. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

351



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Colli Albani con quercia

Penna, inchiostro nero e bruno, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 231x330

Inv. 1297/3

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende alla lettera, questa volta in controparte e con minime varianti, la veduta descritta nelle due schede precedenti: il foglio in esame testimonia di una fase ancora iniziale del processo creativo, il 'boccascena' è qui ripassato a penna con inchiostri diversi, bruno e nero, senza acquerellature, mentre la parte centrale con la veduta dei Colli Albani è appena accennata a matita. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

352



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Colli Albani con quercia

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 228x329

Inv. 1297/12

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame mostra lo stadio di elaborazione successivo rispetto a quello descritto nella scheda precedente: il 'boccascena' è ripassato ad acquerello e la parte centrale con la veduta dei Colli Albani è puntualmente descritta a penna. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

353



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 276x405

Inv. 1297/48

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è quasi del tutto occupato da un albero, quasi certamente una quercia, minutamente descritto a penna. In basso a sinistra chiude la composizione un altro arbusto. Come per altre opere conservate nell'album, si tratta della fase iniziale di un percorso creativo, che in questo caso non ha però trovato altri sviluppi, perlomeno tra le tavole dell'album. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

354



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 268x390

Inv. 1297/47

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Molto simile alla composizione descritta nella scheda precedente, quella in esame rivede i rapporti tra l'albero in primo piano e lo sfondo, dando maggior spazio a quest'ultimo. A questa fase seguiranno altri sviluppi, via via messi a fuoco nelle tavole descritte alle schede successive. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

355



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con alberi

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 232x325

Inv. 1297/39

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende alla lettera quella individuata nell'opera descritta nella scheda precedente, ma in questo caso, oltre all'acquerellatura che evidenzia gli alberi in primo piano, al centro trova posto, appena segnata a matita, la stessa composizione descritta alla scheda 354.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

356



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con alberi

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 230x328

Inv. 1297/37

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende alla lettera la veduta descritta alla scheda precedente, in questo caso però molto più rifinita, dove i passaggi ad acquerello sono più attenti e gradualmente e il paesaggio sullo sfondo è accuratamente ripassato a penna, con notevoli effetti di precisione e completezza.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

357



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con alberi

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 231x328

Inv. 1297/14

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende alla lettera, ma in controparte, la veduta descritta alla scheda precedente, rispetto a quest'ultima poi la composizione appare ancora in fase di elaborazione: il tratto a matita, comunque molto insistito, è ancora di gran lunga prevalente. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

358



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con alberi

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio e nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 225x325

Inv. 1297/35

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio costituisce la tappa finale di un processo creativo, è un'opera perfettamente rifinita, con passaggi ad acquerello accurati e gradualmente, mentre il paesaggio sullo sfondo è accuratamente ripassato a penna. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

359



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio lacustre con alberi

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 226x330

Inv. 1297/6

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno mostra un grande albero, forse un olmo, molto rifinito, ripassato a penna e acquerellato; sullo sfondo, appena accennato a matita, si intravede un paesaggio lacustre con due persone sedute sulle rive. Come per altre serie di disegni presenti nell'album, anche questo segna la prima fase di un processo creativo, che sarà seguito da altre tappe descritte nelle schede successive.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

360



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studi di alberi e piante

Penna, inchiostro nero e acquerello rosso su traccia di matita, carta avorio, mm 280x421

Inv. 1297/46

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende in controparte quella descritta alla scheda precedente, con varianti nelle piante all'angolo. In questo caso però si è al primo stadio di elaborazione, limitato all'individuazione del 'boccascena', accuratamente ripassato a penna e con piccoli e insoliti inserti eseguiti con acquerello rosso. Non si intravede invece il paesaggio lacustre, elaborato a partire da quello descritto alla scheda 341, che verrà inserito nelle fasi successive.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

361



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio lacustre con alberi

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 235x331

Inv. 1297/20

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno rappresenta una tappa ulteriore nel percorso creativo che riguarda questa composizione rispetto a quella descritta alla scheda precedente; il 'boccascena' formato dagli alberi e dagli arbusti è perfettamente delineato e acquerellato, e compare il paesaggio lacustre elaborato, con qualche variante, a partire da quello descritto alla scheda 341 e qui appena accennato a matita.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

362



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio lacustre con alberi

Penna, inchiostro nero e bruno, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 230x331

Inv. 1297/22

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, molto rifinito, rappresenta la tappa conclusiva del percorso creativo del giovane Nobile riguardo questa composizione. Tutta la composizione è infatti accuratamente ripassata a penna con rinforzi con inchiostro bruno sulle fronde a destra dell'albero.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

363



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta della campagna di Tivoli con pastori

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 232x317

Inv. 1297/16

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione mostra al centro un grande olmo vicino al quale stanno accoccolati tre pastori, alcune capre e cani; sullo sfondo, accuratamente ripassato a penna, una veduta della campagna nei dintorni di Tivoli, già studiata in altri due fogli dell'album (cfr. schede 339, 340) e un'altra di difficile identificazione (cfr. scheda 344). Diversamente da altre composizioni di questo tipo, non sono noti altri fogli preparatori per l'opera in esame, ma soltanto una redazione molto simile con varianti, ma soprattutto in controparte.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

364



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta della campagna di Tivoli

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 228x332

Inv. 1297/8

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

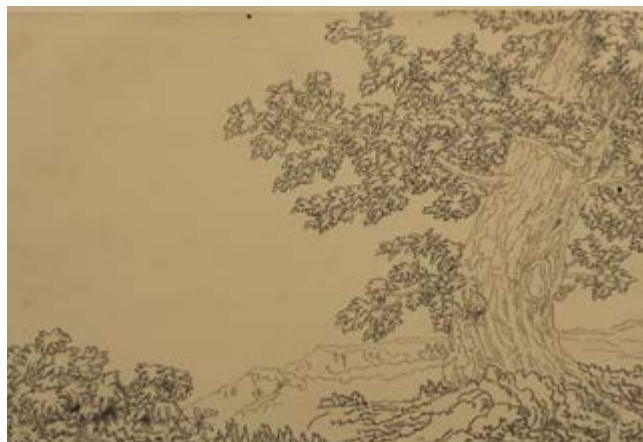
La composizione riprende in controparte quella descritta alla scheda precedente con alcune piccole differenze, sono scomparsi pastori e gregge e il disegno sembra più rilevato grazie all'utilizzo di un tratto a penna più incisivo. Per ulteriori notizie storico-critiche si rimanda alla scheda 303.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

365



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di albero e piante

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 267x411

Inv. 1297/50

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione mostra al lato destro una grande quercia accuratamente tratteggiata a penna che funge da boccascena insieme al più piccolo cespuglio sul lato opposto. Anche in questo caso si tratta della prima tappa di un percorso compositivo che vedrà l'autore 'aggiungere' alla composizione, in secondo piano, un brano di paesaggio studiato e sviluppato a parte in altri fogli dell'album.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

366



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta con quercia

Penna e inchiostro nero su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 234x324

Inv. 1297/10

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La composizione riprende quella sviluppata nel foglio descritto alla scheda precedente, questa volta con l'inserimento di un brano di paesaggio forse dei Monti Sabini, dove il centro della composizione è occupato da un ponte a schiena d'asino, forse 'creato' rielaborando quello medievale di Civita Castellana. La scena era già stata elaborata, ma in controparte, in un altro disegno dell'album e recuperata per l'occasione. L'intero soggetto è accuratamente disegnato a matita, con un tratto insolitamente deciso, e solo in minima parte ripassato a penna.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

367



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta con quercia

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 235x330

Inv. 1297/2

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il brano riprende fin nei minimi dettagli la composizione utilizzata per il disegno descritto alla scheda precedente, ma in controparte, secondo uno schema già più volte utilizzato per le scene presenti nell'album. In questo caso siamo di fronte a una fase intermedia, in cui la composizione è già del tutto delineata, è presente una prima stesura ad acquerello, ma manca ancora il consueto ripasso a penna dei contorni nel paesaggio sullo sfondo.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

368



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli tiburtini con quercia

Penna, inchiostro bruno, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 227x324

Inv. 1297/51

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è una delle prove grafiche più compiute dell'intero album, la conclusione di un percorso creativo piuttosto articolato che vede il giovane architetto mettere progressivamente a fuoco le proprie capacità disegnative. In questo caso la composizione è del tutto identica a quella studiata nei fogli schedati in precedenza, ma ben diverso è il grado di finitura delle singole parti, accuratamente ripassate a penna con tratto deciso e preciso, e sapientemente acquerellate con passaggi tonali decisamente più appropriati rispetto a quelli messi in campo in altre prove del genere.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 141

Massimo De Grassi

369



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio con casolare

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 278x425

Inv. 1297/64

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno rappresenta un'altra tipologia di opere presenti all'interno dell'album, quella dedicata a scene paesaggistiche 'di genere', dove un ruolo importante è svolto dalla presenza umana, per lo più assente nella maggior parte dei fogli. In questo caso l'architetto sceglie di sviluppare un fabbricato rurale, che occupa la diagonale principale, che è parte integrante di un complesso più vasto, come testimonia la presenza di una coppia di statue sui piedritti di un muro di cinta, verosimilmente di un complesso di villa ben più ampio. In primo piano un terzetto di contadini in riposo restituisce la dimensione bucolica della scena, ben rifinita e accuratamente dettagliata.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

370



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Paesaggio con casolare

Penna, inchiostro nero, acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio, mm 282x423

Inv. 1297/66

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il tema trattato nel foglio è analogo a quello presentato nella scheda precedente e rientra tra le scene 'di genere'. In questo caso l'architetto lascia maggior spazio alla vegetazione e alla presenza umana, declinata sia come snodi figurali che come testimonianza del lavoro, in questo caso testimoniato dai tronchi accatastati e in lavorazione.

Le figure presenti, il giovane meditante in primo piano, la coppia che discute sulla grande roccia, rientrano nelle tipologie consuete per questo tipo di lavoro e risalgono a una cultura visiva ancora molto innervata nella sensibilità settecentesca. Come nel caso precedente, anche questo foglio appare accuratamente rifinito e 'compiuto'.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

371



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di paesaggio rurale

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 334x470

Inv. 1297/65

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio introduce un'ulteriore tipologia di lavori che occupa l'ultima parte dell'album: si tratta di scene di paesaggio, per lo più di fantasia, completate con acquerellature colorate di impianto molto naturalistico. In questo caso il processo di coloritura è ancora largamente incompiuto, e limitato alle alberature. La scena può essere anche letta come una sorta di continuazione di quella descritta alla scheda precedente, in quanto riproduce un fabbricato destinato alla lavorazione del legno. Anche qui compaiono snodi figurali tipici del 'genere' del paesaggio settecentesco, come il viandante con il fagotto o la coppia madre-figlia in abiti non contemporanei.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

372



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Tiburtini con viandanti

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 282x429

Inv. 1297/67

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena narrata è forse da collocare alle pendici dei Monti Tiburtini, ma in ogni caso non così dettagliato da consentire un'identificazione precisa. Rimane evidente nella composizione un'impronta bucolica di sapore ancora tardobarocco. Il foglio, perfettamente rifinito nella parte grafica, è quasi interamente acquerellato, mancano il cielo e soprattutto le figure umane, che nel loro candore diventano quasi presenze ectoplasmatiche. Oltre alle consuete tipologie di matrice settecentesca, spicca come *divertissement* il dettaglio licenzioso in primo piano a destra, che mostra un viandante che defeca nell'acqua.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

373



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Studio di paesaggio

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 334x470

Inv. 1297/68

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è uno dei pochi studi di paesaggio interamente di fantasia presenti nell'album. Interamente acquerellato, il foglio è però piuttosto sommario nella parte grafica, che indulge piuttosto al 'pittoresco', visto come categoria settecentesca e sicuramente non troppo 'connesso' con le esercitazioni accademiche che costituiscono la sezione numericamente portante dell'album.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

374



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta di Tivoli

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 237x368

Inv. 1297/55

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La scena inquadra uno scorcio di paesaggio dei colli romani, probabilmente nei dintorni di Tivoli, dove si riconoscono l'impianto di una villa rinascimentale attorniato da monumentali cipressi e pini marittimi. Per tecnica e qualità di stesura la prova grafica appare largamente incompiuta, manca tutta la parte del secondo piano e dello sfondo, nemmeno accennato da una traccia di matita, e l'acquerellatura è limitata ai passaggi di verde della vegetazione.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

375



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta del lago di Nemi

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 188x340

Inv. 1297/61

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio riprende un foglio dell'album che mostra uno studio di paesaggio con le rive di un lago, forse quello di Nemi; come per le scene descritte alle schede precedenti, anche quella in esame è accuratamente tratteggiata a penna fino al secondo piano, ma manca completamente l'individuazione dello sfondo, come del resto non è stata completata nemmeno l'acquerellatura, rimasta limitata alla vegetazione, specie quella presente nel primissimo piano.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

376



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei dintorni di Tivoli

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 244x355

Inv. 1297/57

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame sembra riprendere, da una diversa angolazione, la parte destra della scena descritta alla scheda 372, che mostra l'impianto di una villa rinascimentale dei colli romani, probabilmente nei dintorni di Tivoli, attorniato dai monumentali cipressi e pini marittimi ben visibili, e accuratamente acquerellati, nel disegno in esame, che pare però un po' carente e corsivo nella definizione del secondo piano e dello sfondo, che paiono appena accennati.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

377



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Lepini

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 239x360

Inv. 1297/59

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame mostra un'ampia apertura di paesaggio molto simile per impostazione scenografica a quelle descritte nelle molte tavole monocromatiche dell'album. In questo caso si distingue nel secondo piano, quasi al centro, quella che potrebbe essere la rocca di Montelupone, con sullo sfondo il profilo dei monti Lepini: il tratto è attento, preciso e analitico soprattutto per quanto riguarda la lettura del primo piano, mentre poco si intende del secondo, se non per l'enucleazione della rocca di cui tuttavia, come per altre parti, non è stata completata l'acquerellatura.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

378



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Lepini

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 229x370

Inv. 1297/58

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio illustra uno scorcio di paesaggio con sullo sfondo un profilo montano, forse riferibile alla catena dei Lepini. Il declivio sulla destra, perfettamente rifinito e accuratamente colorato, funziona da quinta prospettica per aprirsi poi su di un paesaggio che appare però poco dettagliato, sia nei profili che nel colore, in più l'intero secondo piano è anch'esso appena accennato.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

379



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei colli romani

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 238x375

Inv. 1297/60

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per struttura dell'impianto compositivo, il disegno in esame ricorda, in controparte, quella del foglio descritto alla scheda precedente, con una quinta prospettica destinata ad aprire la scena sul paesaggio, struttura ben diversa da quella, generalmente simmetrica, usata da Nobile nei disegni monocromi dell'album. In questo caso il secondo piano appare volutamente poco definito, il che rende difficile identificare con precisione i luoghi rappresentati.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

380



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Lepini

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 242x368

Inv. 1297/56

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nel foglio in esame il primo piano è interamente occupato da una fitta cortina di alberi, molto scura per la pesante acquerellatura, che sembra letteralmente tagliare a metà la composizione. Sullo sfondo si può forse riconoscere uno scorcio dei Monti Lepini, ma l'insolita corsività della descrizione grafica, pur accuratamente acquerellata, rende più difficile un'identificazione sicura.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

381



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei Monti Lepini

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 223x368

Inv. 1297/54

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è tra i più rifiniti e compiuti dell'intero album. L'impianto disegnativo è molto accurato e segue una traccia di matita appena accennata. Anche l'acquerellatura è attenta e puntuale se si eccettua la quinta arborea sulla sinistra, dove l'acqua ha diluito l'inchiostro con il risultato di sbavare le tracce e scurire eccessivamente l'area. Sullo sfondo si scorge il profilo dei Monti Lepini, ma rimane difficoltoso identificare con precisione l'area.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

382



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dell'agro romano

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 234x364

Inv. 1297/53

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio, molto simile nella struttura compositiva a quello appena descritto nella scheda precedente, mostra una veduta dell'agro romano molto dettagliata e ben rifinita ad acquerello. Per quanto piuttosto convenzionale nell'impaginazione, si tratta di uno dei punti qualitativamente più alti dell'intero album.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

383



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dei dintorni di Tivoli

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 223x359

Inv. 1297/52

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio, uno dei pochissimi dell'album a essere stato illustrato, non è focalizzato sulla consueta apertura sul paesaggio ma mostra un'insolita veduta dell'interno di un parco, focalizzata su di un'edicola di foggia cinquecentesca preceduta da una lunga scalinata immersa nel verde. L'ambientazione e gli elementi architettonici presenti fanno pensare che la scena possa essere ambientata nei dintorni di Tivoli, senza tuttavia che ci siano elementi per un'identificazione più precisa.

bibliografia

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 141

Massimo De Grassi

384



Pietro Nobile (Campestro 1776 – Vienna 1854)

Veduta dell'Anfiteatro di Pola

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 580x950

Inv. VE048

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio, molto dettagliato e perfettamente definito, mostra l'Anfiteatro di Pola da un insolito punto di vista, dall'interno verso l'esterno, lasciando una suggestiva visione del magnifico paesaggio circostante inquadrato dalle arcate dell'edificio. La veduta è una delle molte immagini del monumento presenti nella raccolta di Antonio Fonda Savio, che la attribuisce correttamente a Pietro Nobile nelle sue note appuntate sul retro della cornice. Questo tipo di raffigurazioni si inserisce in una ricca tradizione di testimonianze di viaggi pittorici, di documentazioni e di rappresentazioni delle antichità classiche, sono soggetti diffusi e molto comuni nella produzione artistica dell'epoca, che in questo caso però si riferiscono a un più ampio progetto di valorizzazione di cui l'autore era parte in causa; una veduta che va letta anche come strumento di conoscenza e di documentazione. Opera di grande maturità, mostra una notevole distanza tra le prove grafiche dell'album di *schizzi di foliage, alberi e paesaggio*, maturate tra gli ultimi anni del Settecento e l'inizio del secolo successivo. Questo maestoso acquerello è stato verosimilmente realizzato agli inizi del secondo decennio del nuovo secolo, dopo che, dal 1809 Nobile aveva seguito scavi e compiuto rilievi archeologici in Istria e Dalmazia quando «ebbe l'incarico di verificare un progetto per una nuova strada costiera che doveva unire Capodistria a Pola. Egli colse l'occasione per fare un sopralluogo a Pola e, fermatosi là per qualche giorno, fece degli scavi, misurò e disegnò l'Anfiteatro, il Tempio di Augusto e l'Arco dei Sergi allora chiamato Porta Aurea» (S. Dellantonio, *Pietro Nobile Archeologo*, "Archeografo Triestino", s.IV, LIX, 1999/II, p. 343), elaborando nel 1813 anche un «Project relatif aux antiquités architectoniques d'Illyrie» (E. Lucchese, "Nobile Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, vol. 78, p. 623 e ss.), di cui il foglio in esame sembra una sorta di ideale complemento grafico.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 139

Massimo De Grassi

385



Wolfango Peretti Poggi (Bologna 1926-2017)

Veduta di un palazzo veneziano

Acquerelli colorati su carta avorio, mm 350x240

firmato in basso a destra "Golpetto"

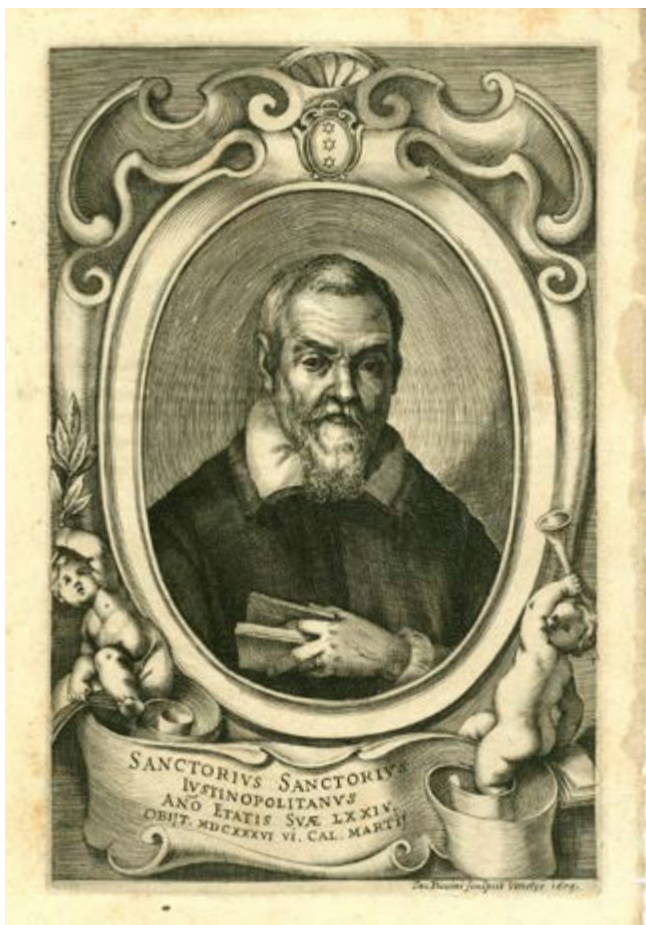
Inv. VE147

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'acquerello mostra un rio veneziano su cui si affaccia un palazzo non identificato. La firma Golpetto è forse da riferire a Wolfango Peretti Poggi, pittore e illustratore bolognese autore di moltissime vedute e scene di genere. Un'ulteriore indicazione arriva dalle scritte sul retro, attribuibili ad Antonio Fonda Savio, che recitano: «Autore Golpetto. Nel 1943 i suoi acquerelli a Venezia si pagavano parecchie migliaia di lire l'uno».

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi



Giacomo Piccini (Padova 1619 – Venezia 1660)

Ritratto di Santorio Santorio

Acquaforte mm 220x160 (il foglio), 192x125 (l'impronta)

Firmato e datato in basso a destra "Jac. Piccini Sculpsit Venetijs 1659"

Inv. RI023

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La bella incisione presenta un ritratto del medico capodistriano Santorio Santorio, ritratto ormai in tarda età come recita l'iscrizione sul cartiglio: «SANCTORIVS SANCTORIVS/ IVSTINOPOLITANVS/ ANO ETATIS SVÆ LXXIV/ OBIIT MDCXXXVI VI. CAL MARTIS».

Si tratta di una delle ultime opere realizzate da Piccini prima della prematura morte, e destinata a illustrare la raccolta postuma degli scritti di Santorio, uscita a Venezia nel 1660. Specialista tra i più ricercati del suo tempo, Piccini operò soprattutto nel campo dell'illustrazione libraria, fonte primaria di guadagno, ma all'età di trent'anni cominciò a dedicarsi alla traduzione dei capolavori eseguiti dagli artisti del Cinque-Seicento. Egli amava «pigliare argomento al suo bulino da buoni autori», come i grandi maestri del Cinquecento veneziano; preferenze che mantiene anche nell'opera in esame, tradotta con una sensibilità chiaroscurale dichiaratamente veneta.

bibliografia

S. Santorio, *Sanctorii Sanctorii Opera omnia quatuor tomis distincta Sanctorii Sanctorii Commentaria in artem medicinalem Galeni. Cum indice quaestionum, & rerum*, Venezia, apud Franciscum Brogiolum, 1660, p. [10];

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 120

Massimo De Grassi

387



I. Il pozzo della colomba



II. *Autunno carsico*



V. *Il grido*



III. *Ostacolo*



IV. *Riflessione*

Dante Pisani (Muggia 1924-2011)

Il pozzo della colomba

Autunno carsico

Ostacolo

Riflessione

Il grido

Serie di 5 serigrafie, mm 458x336

Firmate, datate e numerate in basso "31/50 Pisani 70"

Inv. VA072-VA076

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Formatosi per lo più da autodidatta, Dante Pisani ha allestito numerose mostre personali a livello locale, nazionale e internazionale con significative presenze in Argentina, Austria, Francia, Slovenia, Turchia e Ungheria. La partecipazione alle rassegne collettive è sempre stata di grande rilievo sul piano qualitativo. Nel suo percorso ha affrontato anche nuove modalità espressive quali la cinetica filmica e la sperimentazione delle proiezioni a dissolvenza incrociata. Nel suo impegno di promotore culturale è stato presidente del Sindacato Regionale Pittori, Scultori ed Incisori e membro del Curatorio del Museo Revoltella. Dopo gli inizi caratterizzati da una pittura allusiva in bilico tra Espressionismo e Surrealismo, dalla metà degli anni settanta, Pisani concentrerà sempre più la sua attenzione sulla condizione di alienazione e incomunicabilità che l'uomo contemporaneo patisce in un mondo di gelido artificio. Una tematica che troverà espressione in una personalissima visione di matrice metafisica di cui sembrano già risentire anche le serigrafie in esame, datate 1970 e frutto della contaminazione tra elementi tratti dall'osservazione diretta della realtà e sapienti inserti di tessiture ornamentali.

«Il mondo nuovo, mondo impersonale, tecnologico, alienato, concede persino spazi confortevoli, purché nella rarefatta astrattezza architettonica di quei luoghi sia assente l'uomo. Sono oasi rasserenanti, golfi di tranquillità idilliaca, insenature nelle quali la corrente dell'immaginazione produttiva gira su sé stessa e innalza pareti di textures e trasparenti cristalli per edificare l'inesistente, volumi di luce del tutto estranei agli abituali contenuti del linguaggio pittorico tradizionali

che li genera» (E. Santese, in *Dante Pisani l'artista l'arte l'uomo*, Trieste, Franco Rosso Editore, 2009, p. 37).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 257

Massimo De Grassi

388



Fred Pittino (Dogna 1906 – Udine 1991)

Astici

Litografia a colori, mm 500x700 (il foglio) 405x595 (l'impronta)
Firmato e datato in basso a sinistra "Fred Pittino 74"; In basso a sinistra "17/50"

Inv. VA060

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Gilfredo, meglio noto come Fred, Pittino, è stato uno dei più importanti pittori del Novecento friulano. Dopo essersi avvicinato alla pittura da autodidatta e aver lavorato ed esposto a Udine con i giovani Afro e Mirko Basaldella, Max Piccini e Argillotto Modotto, nel 1930 si era trasferito a Milano, dove si era accostato a "Novecento" mantenendo tuttavia una propria indipendenza stilistica. Tornato in Friuli, nel 1939 aveva iniziato a lavorare come frescante, per assumere poi il ruolo di direttore artistico della Scuola mosaicisti di Spilimbergo, continuando per tutto il dopoguerra a privilegiare la pittura da cavalletto. Le nature morte che dipinge negli anni Settanta e Ottanta, e che spesso traduce in incisioni e litografie, manifestano come in questo caso il gusto del quotidiano, reso con una materia fluida, stesa con tocchi brevi e sapientemente fusi, appena diradati nelle litografie, dove viene scelto di privilegiare gli effetti acquerellati. Questo tipo di produzioni si articola intorno a composizioni di piccoli oggetti, spesso accostati a una parete in una nicchia con una mensola, dove la luce, proveniente dall'alto a sinistra, proietta ombre colorate sulla parete: secondo

un espediente a cui Pittino ricorre spesso in dipinti di questo genere, come *Conchiglia* (1969), *Strumenti e conchiglie* (1973) *Astici* (1975) e *Griglia e bilancia* (1981). Con la maturità, l'artista affina il mestiere e sembra lasciarsi guidare dal piacere del "fare arte", che trova appunto in queste nature morte una disimpegnata occasione di una pittura e di una grafica chiara e sensuale, che spesso si nutre di temi marini, visto che fra gli anni Settanta e Ottanta, Fred Pittino si dedica spesso alla rappresentazione della laguna di Grado, articolandola anche, come in questo caso, nella descrizione nei suoi prodotti ittici. La presenza di un'opera di questo tipo nella collezione di Antonio Fonda Savio, solitamente poco interessato agli artisti contemporanei, si spiega proprio in virtù del soggetto marino, che poteva richiamare la grande passione del collezionista per quei temi.

bibliografia

Inedito

Massimo De Grassi

389



Pittore emiliano attivo nel secondo Seicento

San Matteo e l'angelo

Penna e inchiostro nero su carta avorio, mm 183x147

Inv. VA024

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio, molto macchiato e sporco, lascia intravedere l'incontro tra San Matteo e l'angelo finemente riprodotto a penna con tratto leggero, insistendo soprattutto sugli aspetti chiaroscurali.

Per quanto riguarda la composizione, appare piuttosto evidente l'ispirazione caravaggesca della prima versione di *San Matteo e l'angelo* per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, dove, come osserva Irving Lavin, l'ispirazione del messo celeste guida la mano del rozzo analfabeta che, come Socrate, sa di non sapere. In questo caso poi, l'angelo è un bambino, mentre Matteo è raffigurato come un vecchio magro ed emaciato. Una formula ben lontana da quella presentata nella seconda versione caravaggesca, più severa e allineata ai canoni controriformistici e per questo di gran lunga più apprezzata e citata. Qui, come è nella concezione cattolica, l'uomo collabora con Dio: l'angelo computa con le dita l'inizio del Vangelo riassumendo la stirpe divina di Cristo che discende da Davide; evidenziando il messaggio che risulta così più chiaro e allineato alle proiezioni dettate dal Concilio di Trento del 1546. Per caratteri stilistici della stesura il foglio si può con prudenza associare alla produzione emiliana della prima parte del Seicento, lo stato di conservazione piuttosto precario impedisce tuttavia di avanzare ipotesi attributive più precise.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255

Massimo De Grassi

390



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta di Piazza Marconi a Muggia

Olio su tela cm 52,5x72,5

Inv VE019

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il modesto dipinto, non firmato né datato, illustra con qualche approssimazione la piazza principale di Muggia, Piazza Marconi, dove fa da sfondo il Duomo dedicato ai Santi Giovanni e Paolo, mentre sulla sinistra si vede il Municipio come si presentava prima dei lavori di ristrutturazione del 1852 e del 1934 e prima dell'aggiunta della Torre dell'orologio, avvenuta nel 1888. Le numerose scorrettezze prospettiche e le molte ingenuità fanno pensare all'opera di un dilettante locale attivo nella prima metà dell'Ottocento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 243

Massimo De Grassi

391



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta di Pisino

Olio su tela cm 55x75

Inv VE055

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto rivela una grande somiglianza con la tavola *Veduta di Pisino* eseguita da Anton August Tischbein per l'album litografico *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale Austriaco*, edito nel 1842 dal Lloyd Austriaco di Navigazione. Una tavola da cui l'ignoto autore, che non si firma, si è chiaramente ispirato per quanto riguarda le linee compositive generali e il punto di vista, ma che mostra anche significative varianti in moltissimi dettagli, oltre a presentare una regia luminosa molto diversa, priva di quell'ombra portata che nella litografia di Tischbein esalta il «precipizio ampio e profondo, le cui impervie pareti, tappezzate di fogliame intricato, scendono a picco [...] In una parola, un abisso che attira, che affascina e che non restituirebbe nulla di quanto vi si facesse piombare» (J. Verne, *Mathias Sandorf*, 1885).

Il dipinto è stato dubitativamente riferito a Bernard Fiedler dagli appunti di Antonio Fonda Savio, attribuzione ripresa poi da Laura Paris in sede di schedatura dell'opera (2013; 2014). La conduzione pittorica, pur di buona qualità, non sembra però in alcun modo riconducibile al pittore berlinese, che nei suoi dipinti a olio è sempre più sorvegliato e preciso, oltre a presentare regie luminose più complesse e articolate; per gli stessi motivi la tela non pare nemmeno accostabile a Tischbein, anch'egli molto più attento nella stesura pittorica. L'autore andrà quindi rintracciato tra i molti artisti attivi nella zona intorno alla metà del XIX secolo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 252; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 136

Massimo De Grassi

392



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta di Rovigno dalla parte di Ostro

Penna e inchiostro nero e seppia su carta bianca ingiallita mm 217x345

Inv VE043

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il mediocre disegno, non firmato né datato, mostra la cittadella di Rovigno vista dalla riva di Ostro, l'odierno lungomare. La città è dominata dalla chiesa di Sant'Eufemia e dal suo campanile, all'estrema destra e visibile il complesso conventuale dei francescani mentre sulla sinistra si scorge un'estremità dell'isoletta di Santa Caterina. Gli appunti di Antonio Fonda Savio ne collocano l'esecuzione intorno agli anni venti dell'Ottocento, forse in vista di una traduzione incisoria di cui però non si è a conoscenza.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 248

Massimo De Grassi

393



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta di Capodistria da Semedella

Olio su tela cm 52x75,5

Inv VE022

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto è di ottimo livello, accurato nella realizzazione e attento nella delicata regia luminosa, ma purtroppo non è né firmato né datato. Illustra la cittadella di Capodistria vista dalla spiaggia di Semedella, dove al tramonto alcuni pescatori stanno governando le reti. Il fatto che il centro abitato abbia ancora l'aspetto di una penisola, indica che non era ancora iniziata la bonifica delle saline e delle paludi che la distaccavano dalla terraferma. Come segnala un cartellino probabilmente di mano dello stesso Fonda Savio, la datazione potrebbe essere collocata tra il 1822, «anno della demolizione di Castel Leone di cui si vedono ancora i ruderi, ed il 1826 in cui si iniziò la costruzione della Strada di Semedella, che manca».

L'autore andrà individuato tra i molti artisti di livello che si sono dedicati alla pittura di paesaggio tra Venezia Giulia e Dalmazia nella prima metà dell'Ottocento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 244

Massimo De Grassi

394



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta della Piazza di Capodistria

Olio su tela cm 41x49

Inv VE024

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il modesto dipinto, non firmato né datato, illustra la piazza principale di Capodistria: sullo sfondo si vede il Palazzo Pretorio, a sinistra la Loggia, il Duomo il suo campanile, sulla destra la Foresteria e l'Armeria. Le scorrettezze prospettiche, evidenti soprattutto nel campanile, e alcune ingenuità nel folto gruppo di macchiette, fanno pensare all'opera di un pittore, probabilmente locale, non specialista nelle vedute attivo nella prima metà dell'Ottocento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 244;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 122

Massimo De Grassi

395



Pittore giuliano attivo nel primo Ottocento

Veduta della Piazza di Capodistria

Olio su carta incollata su tela cm 33x51,5

Inv VA025

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto, non firmato né datato, illustra la Piazza principale di Capodistria vista dall'edificio cinquecentesco che ospitava l'armeria e la foresteria; fu riprodotto su "Pagine Istriane" nel 1950 con l'attribuzione a Ippolito Caffi (s.III, I, 4 (Novembre 1950), p. 314). Un'attribuzione, quella a Caffi, che ha accompagnato il dipinto nella sua storia collezionistica e critica (confermata da L. Paris, 2013 e 2014) ma che non sembra trovare riscontri nei confronti stilistici con l'opera autografa del pittore bellunese. Basti pensare alla vistosa scorrettezza prospettica nella restituzione pittorica del campanile, impensabile per un artista che era stato docente di quella materia all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Oltre a questo non corrisponde nemmeno la morfologia delle numerose macchiette, qui piuttosto precise e ben descritte e invece evocative e sintetiche in Caffi. I caratteri del dipinto, comunque troppo generici per formulare attribuzioni alternative, fanno piuttosto pensare all'opera di un pittore non specialista nelle vedute, attivo nell'area nella prima metà dell'Ottocento.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 245;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 122

Massimo De Grassi

396



Pittore giuliano attivo nella prima metà dell'Ottocento

Costumi dalmati

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su traccia di matita, carta ocra, mm 485x255

Inv. CO044

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno mostra una serie di figure tipiche di Istria e Dalmazia, identificabili grazie alle didascalie vergate in basso, dove si legge in sequenza «a. donne di Liburnia b-g Donne e uomini morlacchi [...] l-m Uscocchi». Le illustrazioni, eseguite con perizia, riproducono singole figure presenti in alcune delle tavole poste a corredo dell'opera di Giulio Ferrario *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, pubblicata a Milano tra il 1815 e il 1834, nonché a Firenze tra il 1823 e il 1832 in formato minore; tutti lavori almeno in parte debitori di altre e precedenti illustrazioni dedicate al tema. Le singole figure sono state però campionate e rimontate in una disposizione nuova, segno che il foglio realizzato al tratto e leggermente acquerellato, è forse preparatorio per una traduzione, litografica o incisoria, destinata a un volume illustrato e dedicato agli usi e costumi della Dalmazia, o anche soltanto una semplice esercitazione.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

397



r. *San Michele che sconfigge Satana*



v. *Studio per combattenti; Studio di piede*

Pittore attivo nella prima metà dell'Ottocento

San Michele che sconfigge Satana

Sul verso

Studio per combattenti; Studio di piede

Penna e inchiostro seppia su traccia di matita, carta avorio, mm 502x296

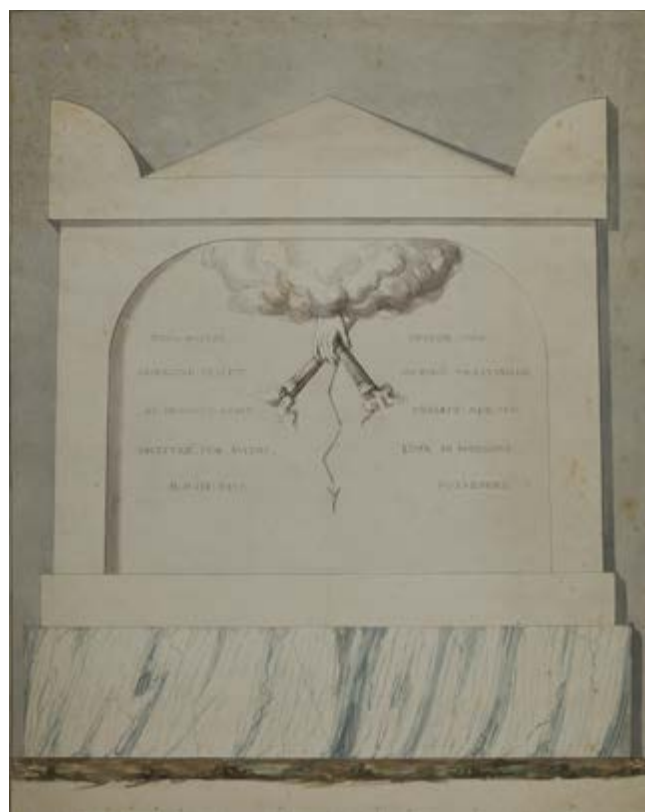
Inv. VA027

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio appare fortemente compromesso da estese macchie marroni che lo trapassano e ne compromettono la lettura. Il recto è interamente occupato dalla riproduzione al tratto del *San Michele che sconfigge Satana* di Raffaello, accuratamente quadrettata e centinata nella parte superiore, non appare di grande qualità e mostra diverse piccole difformità rispetto alla tela originale, tanto da far pensare che l'autore possa essersi servito di una riproduzione. Ancor più modesta la qualità di stesura degli schizzi sul verso, che mostrano l'approssimativo dettaglio di un piede e due sintetiche figure di combattenti ignudi. Non essendoci ulteriori elementi per una possibile identificazione dell'autore l'opera va quindi assegnata a un giovane artista in via di formazione attivo nell'area, probabilmente nella prima metà del XIX secolo.

bibliografia

inedito



Massimo De Grassi

Pittore attivo nella prima metà dell'Ottocento

Progetto per un monumento funerario

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 585x450

Datato al centro a sinistra "MDCCCXXVI"

Inv. VA058

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio pare un'esercitazione accademica sul tema del monumento funerario ad edicola che reca la scritta d'occasione: «CIVES NATURE/MAUSOLEUM DEVIXIT/ ET INDOBVVS SEDIT/ MAGISTER CUM MATRI/ MDCCCXXVI/ DEINDE VIRO/ OTTIMO PERITISSIMO/ DEVIXIT ANN. SVIS/ LXVII IN MOERORE/ POSVERVNT». Il disegno mostra uno studio per una semplice edicola di tipo tradizionale, come dimostra la scala metrica ai piedi della composizione; su una cornice di coronamento su è impostato un timpano che presenta ai lati due frammenti di arco spezzato e rovesciato fortemente stilizzati. Appena sotto, a dividere la lapide, un motivo a nuvola dal quale esce una mano che regge due fiaccole accese e rovesciate, accompagnate da una folgore alquanto semplificata. Oltre alla data segnata sulla lapide non ci sono altri elementi che possano aiutare nell'identificazione dell'autore, probabilmente uno studente d'architettura versato negli aspetti pittorici.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Pittore giuliano attivo alla metà dell'Ottocento

Oste della costa istriana

Olio su tela cm 89x68,3

Inv. CO021

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto rientra tra gli interessi di tipo etnografico di Antonio Fonda Savio e, a giudicare dalle ricorrenze di soggetti di questo tipo nei cataloghi, il genere aveva un notevole successo di pubblico nelle mostre d'arte triestine della metà dell'Ottocento. In questo caso l'ignoto autore, da ricercarsi tra i molti specialisti attivi nel campo alla metà del secolo nell'area triestina, illustra un sorridente oste che ostenta una grande brocca di vino rosso, con sullo sfondo le colline del Carso. I prototipi stilistici di opere come questa, ben presenti nella collezione Fonda Savio, sono le immagini di gusto Biedermeier diffuse a Trieste da pittori come Giuseppe Tominz e soprattutto Giovanni Pagliarini, autore di scene di genere, lucidamente analitiche, di cui le cronache del tempo ricordano il successo, dinamiche che costringevano l'artista a replicare più volte quei soggetti, talvolta con minime varianti o in formato litografico, favorendone la diffusione a tutti i livelli e lasciando ampio spazio a seguaci e imitatori.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 223

Massimo De Grassi



Pittore giuliano attivo alla metà dell'Ottocento

Mandriera servolana con cesto di frutta

Olio su tela cm 73,53,3

Inv. CO016

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto ritrae a mezzo busto una giovane servolana vestita alla "mandriera", con un canestro di frutta su cui appoggia le mani intrecciate. Si trattava di donne lavoratrici che scendevano in città di primo mattino a vendere i loro prodotti, frutta in questo caso, per fare ritorno a casa soltanto una volta finita la merce. Come in altri casi, l'intento non è però quello di documentare l'attività lavorativa, quanto quello di individuare una tipologia di genere e, in senso più ampio, anche etnografica. Non essendo la tela né firmata né datata, l'ignoto autore deve essere ricercato tra gli specialisti attivi nell'area triestina intorno alla metà del secolo.

bibliografia

A. M. Sancin, *Servola*, Trieste, Moderna, 1985, pp. 266-267; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 223; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi

401



Pittore giuliano attivo alla metà dell'Ottocento

Mandriera

Olio su tela cm 67x53

Inv. CO018

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto ritrae una giovane servolana vestita alla "mandriera" che si schernisce nascondendo il volto e sorridendo maliziosamente. In questo caso la dimensione 'lavorativa' passa decisamente in secondo piano per lasciare spazio a un'interpretazione più 'femminile' e civettuola, appannaggio solitamente di figure vestite con altre tipologie di costumi, soprattutto orientali, che talvolta potevano diventare anche scopertamente erotici.

Di buonissima qualità, l'opera, insieme a quella descritta alla scheda successiva ad essa affine per tecnica, struttura pittorica e stile, rientra tra i 'testi' di documentazione etnografica di Antonio Fonda Savio. Non avendo l'ignoto autore, non necessariamente un professionista, né firmato né datato la tela, deve essere ricercato tra gli specialisti di pittura di genere attivi nell'area triestina intorno alla metà del secolo.

bibliografia

A. M. Sancin, *Servola*, Trieste, Moderna, 1985, pp. 266-267; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 223; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi

402



Pittore giuliano attivo alla metà dell'Ottocento

Coppia di villici

Olio su tela cm 53,7x68,5

Inv. CO019

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto, realizzato verosimilmente intorno alla metà del secolo, mostra una scena di corteggiamento ambientata in un cortile di campagna, l'uomo porta sul capo il tipico «caregon», copricapo di pelliccia tipico dei «villici» dei dintorni di Trieste, la cui forma ricorda quella di un seggiolone (in triestino «carega»), mentre la donna è vestita alla "mandriera" ma in modo ricercato, tipico dei giorni di festa. Di buona qualità, l'opera è affine per tecnica, struttura pittorica e stile a quella descritta alla scheda precedente, tanto da poter essere assegnata a uno stesso autore, non ancora identificato.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 223; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 114

Massimo De Grassi



Pittore giuliano attivo alla metà dell'Ottocento

Testa di barcolana

Olio su tela, cm 48,5x35,5

Inv. CO015

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo dipinto, piuttosto rovinato e non particolarmente pregevole, era già stato attribuito ad Antonio Zona da Fonda Savio (Paris 2013), ma del pittore veneto la tela non possiede né la qualità di stesura né l'efficacia comunicativa. La scelta poi di rappresentare la donna di profilo riducendo al minimo i dati descrittivi portano a ipotizzare che l'opera vada piuttosto assegnata a un artista non particolarmente dotato attivo nell'area triestina intorno alla metà del secolo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 221;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 116

Massimo De Grassi



Pittore giuliano attivo nel secondo Ottocento

Fonti di Aurisina

Acquerelli colorati su carta avorio mm 430x635

Inv VE020

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Non si conosce il nome dell'autore del dipinto, che dimostra una buona padronanza dei mezzi prospettici e pittorici, per quanto contestualizzati in una composizione molto convenzionale. Sono illustrate le strutture dell'acquedotto cittadino costruite ad Aurisina a partire dal 1853: in quella data venne infatti approvato il progetto per la costruzione di un acquedotto che sfruttasse le sorgenti di Aurisina (oggi denominati "filtri") e facesse fronte ai bisogni della Ferrovia Meridionale allora ancora in costruzione, del porto e della città di Trieste, la struttura, realizzata in quello stile Gotico quadrato o *Rundbogenstil* ricorrente nella Trieste dei decenni centrali del XIX secolo, entrò in funzione nel 1857 (cfr. E. Faraone, *Problemi amministrativi e finanziari nella costruzione dell'acquedotto di Aurisina (1853-1860)*, "Atti e Memorie della commissione grotte Eugenio Boegan", XLII, 2009, pp. 11-40), il foglio si può quindi datare a poco dopo la fine degli anni cinquanta.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 243

Massimo De Grassi

405



Pittore giuliano attivo nel secondo Ottocento

Veduta di Pirano dal mare

Olio su tela cm 52,5x71

Inv VE032

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Non è noto il nome dell'autore del dipinto, che dimostra una padronanza dei mezzi prospettici e pittorici piuttosto sommaria, per quanto contestualizzati in un punto di vista piuttosto originale, la cittadina di Pirano e l'attigua collina Mogoron sono infatti viste dal mare. Si riconoscono sullo sfondo la cinta muraria, il Duomo di San Giorgio con l'inconfondibile sagoma dell'altissimo campanile, e la chiesa di San Clemente sul promontorio proteso verso il mare noto come "Punta della Madonna". La tipologia del battello a pale ritratto quasi al centro del dipinto lo colloca intorno alla metà dell'Ottocento e non oltre la fine degli anni sessanta, quando quel tipo di imbarcazioni venne progressivamente dismesso per lasciar posto ai piroscafi con propulsione a elica.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246

Massimo De Grassi

406



Pittore giuliano attivo alla fine dell'Ottocento (Trieste 1895-1973)

Ritratto di Italo Svevo da ragazzo

Olio su cartoncino cm 21x13

Inv RI043

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo cartone, malamente ritagliato e privo di ogni ulteriore segno di riconoscimento, mostra l'abbozzo di un ritratto di un giovane, opera di un pittore attivo a Trieste alla fine dell'Ottocento. Le sembianze dell'affigiato hanno qualche punto di contatto con le immagini fotografiche di fine secolo di Ettore Schmitz, non ancora diventato Italo Svevo.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Pittore giuliano attivo nel primo Novecento

Ritratto di Attilio Hortis

Olio su carta avorio cm 20x17

Inv VA033

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il modesto dipinto, certamente opera di un dilettante e non firmato né datato, illustra il volto di Mario Attilio Francesco Carlo Hortis (Trieste, 13 maggio 1850 – Trieste, 23 febbraio 1926) un patriota, storico, politico e bibliotecario italiano. A lungo consigliere comunale, con le prime elezioni a suffragio universale dell'Impero austro-ungarico venne eletto in modo plebiscitario l'8 marzo 1897 e poi nel 1901. Portò a Vienna la voce dei cittadini triestini che si ritenevano oppressi dalla dominazione austro-ungarica e propugnò in un celebre discorso, pronunciato in tedesco nel 1902, la creazione di un'università italiana a Trieste.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255

Massimo De Grassi



Giuseppe Pollencig (Gorizia, 1763-1823)

Veduta della Piazza del Ponte rosso a Trieste; Prospect des Rothenbrickenplatzes in Triest

Acquaforte e bulino mm 275x395

firmato in basso al centro "Disegnato e inc. dal C°.R°. Prof. di Disegno Giuseppe Pollencig"

Inv. VE123

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Al 1805 risale l'opera di Antonio Carpaccio, *Saggio sopra il commercio in generale*, scrittore ed economista capodistriano, stampata presso Gasparo Weiss, in cui sono contenute tre stampe dell'artista goriziano Giuseppe Pollencig: *Veduta della Città e Porto franco di Trieste*; *Veduta della piazza del Ponterosso in Trieste* e *Veduta della piazza Grande* (ora piazza Unità); le incisioni furono commercializzate anche a parte, come testimoniano i due esemplari della seconda e terza presenti nella collezione Fonda Savio. Pollencig, incisore e acquerellista attivo a Gorizia, Pest, Vienna e Trieste, visse tra il 1797 e il 1814 nel capoluogo giuliano (M. Cossar Ranieri, *Giuseppe Pollencig pittore e incisore (1763-1823)*, "Archeografo Triestino", s. IV, XII-XII(LXI-LXII), 1947, pp. 93-123), dove realizzò diverse vedute cittadine poi trasposte in incisioni come quella in esame, cui va associata anche quella descritta alla scheda successiva. Entrambe non costituiscono certo i vertici della produzione di Pollencig, che rimane artista diligente e piacevolmente descrittivo ma certo non dotato di grande inventiva.

bibliografia

F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 356; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 109

Massimo De Grassi

409



Giuseppe Pollencig (Gorizia, 1763-1823)

Veduta della Piazza grande in Trieste; Prospect des grossen Platzes in Triest

Acquaforte e bulino mm 275x395

firmato in basso al centro "Disegnato e inc. dal C°.R°. Prof. di Disegno

Giuseppe Pollencig"

Inv. VE122

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Per un'analisi dell'opera si rimanda alla scheda precedente, dove viene descritto il *pendant*.

bibliografia

F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 371; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 250; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 109

Massimo De Grassi

410



Pietro Pupilli (Verona 1779 - Trieste 1857)

Il Palazzo della Borsa vecchia di Trieste

Olio su tela, cm 69,5x81

Firmato e datato in basso a sinistra "P. Pupilli 1849"

Inv. VE006

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La tela mostra la Piazza della Borsa, con al centro l'edificio eponimo, costruito su progetto del marchigiano Antonio Mollari tra il 17 maggio 1802, data della posa della prima pietra, e l'inaugurazione del 6 settembre 1806. L'autore è lo scenografo veronese Pietro Pupilli, che dopo una formazione milanese con Giovanni Perego e un lungo soggiorno a Brescia, dove aveva lavorato per il teatro cittadino e nel 1815 aveva anche decorato la volta a cassettoni del Duomo Vecchio, si era trasferito a Trieste, succedendo al defunto scenografo Camicetta. Qui lavorerà dal 1818 al 1855 eseguendo scenografie per svariate produzioni teatrali, soprattutto per il Teatro Grande, poi Teatro Comunale e ora Teatro Giuseppe Verdi. Il dipinto è allo stato attuale delle conoscenze l'unica tela dell'artista, che nel 1844 era stato anche coinvolto dal Lloyd Austriaco nell'album collettivo per celebrare la visita del principe ereditario Ferdinando I e della consorte Maria Anna Carolina dal titolo *Ferdinand I und Maria Anna Carolina im Küstenlande im September 1844*. Il dipinto mostra la grande precisione di Pupilli nella resa dell'architettura e tutta la sua capacità di trasformare l'edificio in fondale scenografico, popolando il primo piano con numerose e colorate macchiette come se fosse un palcoscenico.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 59; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 240; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 105

Massimo De Grassi



Giuseppe Rieger (Trieste 1802 – Vienna 1883)

Veduta di Adelsberg

Matita su carta avorio, mm 165x400
Firmato in basso a sinistra "G Rieger"
Inv. VE148
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio, vergato con un sottile tratto di matita, presenta una veduta di Adelsberg, il nome tedesco di Postojna-Postumia. Il disegno infatti verrà utilizzato da Rieger padre per l'apertura di una serie di litografie dedicate all'apertura al pubblico della grotta di Adelsberg (F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 1204; L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 82), tutte pubblicate dall'editore C. Coen intorno al 1860. A rafforzare l'ipotesi che l'opera in esame sia preparatoria per l'incisione appena descritta, possono essere invocati anche gli appunti relativi ai colori disseminati dall'autore sul foglio, segno inequivocabile che questo sia stato pensato come materiale preparatorio per una soluzione più articolata, non è noto se pittorica o incisoria.

bibliografia
inedito

Massimo De Grassi



Alberto Rieger (Trieste 1832 – Vienna 1904)

Miramare

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio, mm 155x243
Inv. VE007
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Se si eccettuano alcune piccole e non significative difformità nei dettagli sullo sfondo e una maggiore apertura sul paesaggio a sinistra della composizione, dove si amplia lo spazio destinato alle rocce in primo piano minutamente descritte, il piccolo acquerello in esame è del tutto simile all'immagine del castello riportata in una litografia firmata dallo stesso Alberto Rieger, figlio di Giuseppe, anch'egli pittore (cfr. F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 192). Com'è noto, il castello fu costruito a partire dal 1856 e si sa che nel 1860, quando l'Arciduca Massimiliano e la moglie Carlotta vi si stabilirono, i lavori non erano del tutto conclusi. Note che impongono un termine post-quem per la realizzazione della veduta. A testimoniare la consuetudine dell'artista con il soggetto concorrono anche due acquerelli custoditi presso i depositi del Museo storico del Castello di Miramare dal titolo *Schloss Miramar* e *Il Castello di Miramar in costruzione*, opere che documentano le fasi di progettazione e costruzione dell'edificio e testimoniano la collaborazione di Alberto Rieger con l'architetto Junker con il quale, già nel 1855, aveva realizzato la cartella *Skizzen aus dem projekte der Wasserleitung für Triest*. Un'ultima animata e ben nota rappresentazione del castello, attribuita ad Alberto Rieger è contenuta nell'olio su tela del 1864 raffigurante la *Partenza di Massimiliano e Carlotta per il Messico* (Paris, 2014, p. 91).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 240; L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 92; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 110

Massimo De Grassi

413



Giuseppe Rieger (Trieste 1802-1882)

Il gioco delle bocce

Olio su tela, cm 40x60,5

Inv. CO014

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il dipinto, realizzato verosimilmente intorno alla metà del secolo, mostra una scena ambientata all'esterno di una locanda di campagna in cui alcuni uomini con sulla testa il tipico «caregon», copricapo di pelliccia tipico dei «villici», la cui forma ricorda quella di un seggiolone (nella vulgata triestina il termine «carega» identifica la sedia) giocano a bocce fuori da una locanda, dove una cameriera in costume tipico serve al tavolo un borghese con cappello a cilindro. Specializzato in traduzioni litografiche, Rieger mostra di saper affrontare generi e argomenti assai diversi con uno stile sempre riconoscibile ma capace di adattarsi alle diverse esigenze di racconto, come testimonia l'importanza di molte delle imprese editoriali cui prese parte, talvolta insieme al padre Alberto, e la provenienza di parte dei loro committenti. In questo caso la capacità narrativa si applica a una scena di genere, che per la convenzionalità dell'impaginazione certamente non è stata ripresa dal vero come invece succedeva per gran parte dei modelli pensati per la realizzazione di dipinti e riproduzioni litografiche; queste ultime per lo più di destinate ad avere ampia tiratura.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 221; L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 91; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 117

Massimo De Grassi

414



Giuseppe Rieger (Trieste 1802-1882)

Il frasco

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta preparata azzurrina, mm 125x182

Firmato in basso a sinistra "G. Rieger"

Inv. CO022

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo acquerello mostra un gruppo di una decina di contadine e pescatori, ritratti all'esterno di una locanda in riva al mare. L'edificio porta un rilievo con un leone marciano e ha una frasca appesa sopra l'uscio secondo un uso ancora ben diffuso per indicare le mescite stagionali. Le finestre del primo piano sono dotate, ai lati, delle cosiddette 'piere sbuse' che probabilmente avevano il compito di sostenere delle sbarre di legno o in ferro per stendere il bucato. Su una coppia di queste è infilato un palo e su quest'ultimo sono stesi dei panni. Nonostante alcune piccole differenze, questo foglio acquerellato è certamente preparatorio per una delle cromolitografie realizzate dal litografo Georg Schoth per il libro di Jakob Löwenthal dal titolo *Der Istrianer Kreis*, pubblicato a Vienna nel 1840 e appartenente alla serie *Das pittoreske Osterreich*, una pubblicazione dedicata a illustrare usi e i costumi al tempo dell'Impero Austroungarico. In questo foglio Rieger dimostra una volta di più di saper affrontare generi e schemi compositivi assai diversi tra loro.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 224; L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 84; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131-132

Massimo De Grassi

415



Giuseppe Rieger (Trieste 1802-1882)

Veduta della Punta della Salute di Pirano

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio ingiallita, mm 240x345

Firmato in basso a sinistra "G. Rieger"

Inv. VE033

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il rapido schizzo mostra una veduta di Pirano ripresa dal mare, sovrastata dalla cinta muraria e dominata dal duomo di San Giorgio, tradotti con precisione e grande efficacia pittorica. Il disegno è con tutta evidenza uno studio preparatorio per un'opera più complessa, molto probabilmente da mettere in relazione al dipinto intitolato *Veduta di Pirano dal mare*, esposto nel 1844 alla quinta esposizione della Società Triestina di Belle Arti ma non altrimenti noto (*Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti*, Trieste, Tipografia Weiss, 1844).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 247; L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 84; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131-132

Massimo De Grassi

416



Giuseppe Rieger (Trieste 1802-1882)

Ritratto di fanciulla

Matita e biacca su carta ocrea, mm 275x205

Datato in basso a sinistra "Trieste 1853", siglato in basso a sinistra "R."

Inv. RI042

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La tecnica esecutiva, un sottile tratto a matita e dei minuscoli rialzi a biacca, e il monogramma R ben visibile alla base del corsetto dell'effigiata lasciano pochi dubbi nell'assegnare a Giuseppe Rieger il disegno in esame, per quanto si tratti dell'unico ritratto sinora noto all'interno della sua produzione. Ulteriori addentellati stilistici e figurativi si possono riscontrare nelle figure femminili presenti nell'acquerello *Il frasco* (scheda 414), soprattutto nella figura femminile più a destra, la cui acconciatura e i tratti somatici sono perfettamente sovrapponibili a quelli della figura in esame.

bibliografia

L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, p. 84; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131-132

Massimo De Grassi



Antonio Rosé (Trieste 1848-1918)

Veduta dei Castelli di Duino

Olio su tela cm 20,5x35

Siglato e datato in basso a sinistra "A. Rose 79"

Inv. VE021

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Figlio di Giovanni Luigi Rosé (1806-1884), anche lui paesaggista e soprattutto autore di nature morte di gusto seicentesco e quadri di genere, Antonio Rosé, o Rose, ha al suo attivo una ricca produzione di nature morte; fino al 1906 conservò la cittadinanza francese, poi richiese e ottenne quella austriaca. Fu socio attivo del Circolo Artistico Triestino ed espose con frequenza nella città giuliana.

L'opera mostra i due castelli costruiti nel corso dei secoli a Duino su due promontori scoscesi a picco sul mare, Castel Vecchio e Castel Nuovo. Il nucleo fortificato del primo, da secoli in rovina, risale all'undicesimo secolo, ma le prime citazioni storiche del vecchio maniero risalgono a Plinio il Vecchio. Il secondo invece, di proprietà dei Principi della Torre e Tasso, è stato costruito nel 1300 sulle rovine di un avamposto romano e più volte rimaneggiato fino alla forma attuale. L'autore si concentra sulla distanza visiva tra i due complessi, resa con un tratto impeccabile e degno di un miniaturista, puntando sulla dimensione altamente spettacolare dell'ambiente che li circonda, visto che entrambi gli edifici si ergono sugli altissimi scogli. L'impostazione del dipinto, molto accurato nella stesura, a tratti quasi lenticolare, non è però originale, ricalca infatti alla lettera la struttura della celebre incisione di Anton August Tischbein pubblicata nelle *Lettere di Famiglia*. Opera illustrata con incisioni in acciaio che si pubblica dalla sezione Letterario-Artistico del *Lloyd Austriaco* (Annata I, Trieste 1853) e in seguito più volte riprodotta anche come litografia, a colori e no. Unica piccola ma molto significativa variante rispetto al prototipo, la presenza ben evidenziata sullo sfondo dell'inconfondibile profilo del Castello di Miramare, che nel 1853 ancora non esisteva e nel 1879 era invece stato ormai completato.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*,

"Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 244;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 111

Massimo De Grassi



I. *Testa di guerriero*



II. Angelo musicante

Luigi Sabatelli (?) (Firenze 1772 – Milano 1850)

Testa di guerriero

Sul verso

Angelo musicante

Penna, inchiostro nero su traccia di matita, carta avorio, mm 247x189

Sul verso in alto a destra "Sabatelli"

Inv. VA025

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è disegnato sui due lati, sul principale la testa di un guerriero con corazza ed elmo di foggia rinascimentale, sul verso un piccolo angelo musicante appena schizzato a penna con rapidissimi tratti. L'attribuzione a Luigi Sabatelli, visto che la firma sul verso del foglio non è certamente autografa, risale forse a un'indicazione di mercato o spetta allo stesso Fonda Savio, di certo i confronti con le prove grafiche sicuramente autografe dell'artista fiorentino sembrano almeno in parte comprovare la paternità del disegno triestino, soprattutto se limitati a confronti con schizzi e lavori preparatori. In ogni caso, se l'autografia potesse essere confermata, la datazione non potrebbe superare i primi anni dell'Ottocento visto il carattere ancora pienamente settecentesco dei soggetti, soprattutto l'angelo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 256

Massimo De Grassi



Giovanni Antonio Sasso (notizie dal 1801 al 1816)

Incisore

Jean-Baptiste François Bosio (Monaco 1764 – Paris 1827)

Inventore

Ritratto di Antonio Canova

Bulino e granito mm 280x220 (il foglio), 216x152 (l'impronta)

In basso a destra "Bosio dis.", a sinistra "Sasso inc."

Inv RI011

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione mostra un ritratto di Antonio Canova seduto mentre è intento a modellare un busto colossale; il nome dello scultore è accompagnato dalla dicitura «Marchese di Istria». La particolare onorificenza gli era stata assegnata da papa Pio VII dopo il ritorno dello scultore a Roma la sera del 3 gennaio 1816, in segno di ringraziamento per aver recuperato le opere d'arte pontificie e del territorio italiano portate in Francia durante le spoliazioni napoleoniche. Oltre al titolo di «marchese d'Istria» il pontefice lo ascrisse nel libro d'Oro del Campidoglio e come stemma del marchesato, Canova scelse la lira e la serpe (simboli rispettivamente di Orfeo ed Euridice) «in memoria delle mie prime Statue... dalle quali... devo riconoscere il principio della mia esistenza civile», come si legge in una lettera indirizzata a Falier. L'incisione è quindi certamente posteriore a quella data. Non è noto chi avesse commissionato l'immagine, che certamente non era

stata richiesta dallo scultore o dal suo stretto *entourage*, è infatti evidente l'incongruenza di raffigurare lo scultore giovane quando nel 1816 era ormai in età avanzata.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 229

Massimo De Grassi

420



Franz Scherowitz

Abbildung des Idrianer Schweinfanges N.° 1 Der Eintrieb

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su carta bianca, mm 430x585

Firmato e datato in basso a destra "Franz Scherowitz. Idria den 16.

Aug: 1806"

Inv. VA055

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il brano, diviso in due parti, mostra quello che all'epoca doveva essere un'usanza di Idrija, il titolo «Illustrazione della trappola per maiali di Idria» fa evidentemente riferimento a un'usanza della località della Carniola, che prevedeva la cattura di maiali all'interno di un cortile, che per quanto semplificato sembra essere quello del castello di Gewerknegg a Idria, oggi sede del museo municipale. Il disegno, presente tra i materiali della collezione, rientra tra gli interessi di tipo etnografico di Antonio Fonda Savio, che aveva raccolto soprattutto costumi tipici dell'area giuliana e istriana o testimonianze relative a usanze tipiche, come nel caso dell'opera in esame, raccolti evidentemente con spirito più etnografico che prettamente artistico. La firma Franz Scherowitz è relativa a un autore di cui non si conoscono altre opere e nemmeno i dati biografici, non si tratta in ogni caso di un artista professionista, come dimostrano le scorrettezze prospettive e il trattamento molto approssimativo delle figure.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

421



Franz Scherowitz

Abbildung des Idrianer Schweinfanges N.° 2 Der Fang

Penna, inchiostro nero e acquerelli colorati su carta bianca, mm 430x585

Firmato e datato in basso a destra "Franz Scherowitz. Idria den 20^{ten} Augusti 1806"

Inv. VA056

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La tavola rappresenta un secondo momento dell'«Illustrazione della trappola per maiali di Idria» realizzata da Franz Scherowitz, quando i maiali, ormai racchiusi nel cortile del castello di Gewerknegg, vengono a poco a poco catturati dai presenti. Per ulteriori considerazioni sull'opera si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi



Bernardo Schiavuzzi

Vista da Casa Fonda a Santa Lucia di Pirano

Acquerelli colorati su carta bianca mm 100x135

Firmato in basso a destra "B. Schiavuzzi/ Camporin 1941"

inv. VE039

Smats, via Lazzaretto vecchio 6-8

Secondo gli appunti di Antonio Fonda Savio vergati sul retro del dipinto, il minuto acquerello mostra la «vista da casa Fonda a Santa Lucia di Pirano». La famiglia Fonda, originaria di Pirano, doveva effettivamente possedere una casa in località Santa Lucia, odierna Lucija, da cui il misconosciuto Bernardo Schiavuzzi, omonimo del celebre scienziato piranese, ha eseguito questo acquerello, piuttosto modesto e approssimativo nella stesura. La propaggine di terra visibile sullo sfondo è chiaramente Portorose, mentre sulla sinistra è visibile l'area allora occupata dalle saline.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 247;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 135

Massimo De Grassi



Scultore attivo agli inizi del Novecento

Studio per l'ampolla dantesca

matita su carta avana, mm 574x306

Inv. VA028

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio, molto rovinato e con diversi strappi, è senza dubbio uno schizzo per un'ampolla monumentale, senz'altro da mettere in relazione con il concorso fra artisti, bandito nel febbraio 1908 dal Circolo Artistico Triestino che aveva formato un Comitato per l'ampolla di Dante, incaricato della raccolta dell'argento per realizzare un'ampolla argentea per contenere l'olio che alimentava la lampada votiva, fatta realizzare nel 1907 dalla Società Dantesca di Firenze, per illuminare perennemente la tomba di Dante, da collocare in occasione delle Feste Dantesche da essa organizzate a Ravenna il 13-14 settembre 1908. Promotore dell'iniziativa da parte triestina era stato Riccardo Zampieri, direttore del giornale triestino "L'Indipendente", che aveva proposto a Trieste di unirsi

all'omaggio affidando al Circolo Artistico gli aspetti organizzativi (sull'argomento: F. Nodari, *Il mito di Dante da Trieste a Ravenna: focus su alcuni disegni preparatori relativi al concorso di primo grado per l'Ampolla dantesca donata dalle province irredente*, "Qualestoria", 2, dicembre 2022, pp. 219-232).

Tra i ventinove progetti presentati, quattro soltanto furono i bozzetti ammessi al concorso di secondo grado: *Anello simbolico* di Giovanni Mayer, in cui l'ampolla poggia su un giro di colonnette attorniate da atletiche figure di sostegno, sostituiti nel concorso di secondo grado da cinque melanconiche e aggraziate figure di donne attorno a un'ara ornata da corone d'alloro, il progetto che poi risulterà vincitore; a questo si associavano i più tradizionali *Trieste sempre* di Giovanni Marin e Piero Lucano, che vinse il secondo premio; *Cellini* di Romeo Rathmann e *Poema* di Giuseppe Lumbert.

Una qualche attinenza compositiva si può riscontrare con il bozzetto presentato da Rathmann, del quale il disegno può sembrare una sorta di studio preliminare. Non ci sono però ulteriori elementi che possano garantire una precisa identificazione dell'autore; in attesa di possibili elementi che possano corroborare l'ipotesi, l'opera va quindi assegnata a un artista attivo nell'area giuliana nei primi anni del Novecento.

bibliografia inedito

Massimo De Grassi



August Selb (München 1812-1859)

Contadina istriana

Matita, biacca e acquerelli colorati su carta ocre mm 280x195

Inv. CO006

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'accurato disegno mostra una contadina istriana intenta a tagliare il grano con un falchetto: rispetto ad altre opere di questo tipo (cfr. scheda 425) realizzate prevalentemente al tratto, quella in esame mostra un approfondito studio del chiaroscuro con prove di colore e rialzi a biacca, segno di uno stato di elaborazione più avanzato.

Secondo la testimonianza di Carlo Wostry, August Selb, disegnatore e litografo monacense, risiedette a Trieste tra il 1830 e il 1840. Nel 1842, assieme ad Anton August Tischbein, anch'esso ben presente nella collezione Fonda Savio, intraprese un viaggio in Istria durante il quale realizzò le illustrazioni per l'album *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco* edito dal Lloyd Austriaco di Navigazione (B. Schiavuzzi, A. Tischbein ed A. Selb pittori viaggiano in Istria nel 1842, "Pagine Istriane", IX, 1911, pp. 32-33), prima pubblicazione di pregio della Tipografia sorta in quello stesso anno. L'album raccoglie una serie di vedute e di costumi di Trieste, dei suoi dintorni e dell'Istria. Le quarantaquattro litografie sono precedute da un testo in italiano di Pietro Kandler affiancato dalla traduzione in tedesco di Jacob Löwenthal. Per quanto il foglio in esame non abbia corrispondenza nella selezione litografica dell'album, è stato supposto un suo legame con la fase preparatoria dello stesso.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 220;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 129

Massimo De Grassi

425



August Selb (München 1812-1859)

Moglie di un agricoltore di Dignano

Matita su carta ocre mm 280x195

In basso a sinistra "A Selb 1844" e "Antonia Benussi Dignano", in basso a destra "Marklugt"

Inv. CO007

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, accuratamente rifinito a matita ma senza annotazioni chiaroscurali, è stato identificato come brano preparatorio per l'analoga litografia, intitolata «Moglie di un agricoltore di Dignano» presente, ovviamente in controparte, nell'album *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco* edito dal Lloyd Austriaco di Navigazione nel 1842 (cfr. F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, n. 39; R. Starec, *Coprire per mostrare. L'abbigliamento nella tradizione istriana (XVII-XIX secolo)*, Trieste, Italo Svevo, 2002, pp. 112, 159-160). Se l'identificazione è certamente corretta, rimane il problema della firma e della data apposte in basso a sinistra, che certificano l'esecuzione dell'opera in un momento successivo alla lavorazione del citato volume.

Più che un disegno preparatorio, si tratterebbe piuttosto di un *d'apres*, eseguito dallo stesso autore, forse come omaggio per la modella, se a lei si può riferire il nome tracciato vicino alla firma, ma più probabilmente destinato alla commercializzazione avviata in margine alla fortuna editoriale dell'album.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 220;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 105, 129

Massimo De Grassi

426



Joseph Selleny (Meidling 1824-Inzersdorf 1875)

Veduta dell'Arena di Pola

Acquerelli colorati su carta bianca mm 190x255

Inv. VE045

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il piccolo foglio, accuratamente rifinito, è stato identificato come brano preparatorio per l'analoga litografia, intitolata *Das Amphitheater zu Pola* inserita nel *Wiener Künstler album* del 1857 e anch'essa presente nelle raccolte di Antonio Fonda Savio. Joseph Selleny è stato un pittore, disegnatore e litografo austriaco, studiò all'Accademia di Belle Arti di Vienna e nel 1854 vinse una borsa di studio che gli permise di trascorrere un biennio tra Roma e Napoli. Divenne uno dei protetti dell'Arciduca Ferdinando, fratello minore dell'Imperatore Franz Joseph, nonché ammiraglio dal 1854 al 1864 della I.R. Marina Austriaca. Questa frequentazione gli valse nel marzo 1857 la nomina ad artista ufficiale della *Novara*, fregata con cui intraprese (tra l'aprile 1857 e l'agosto 1859) un viaggio intorno al mondo durante il quale eseguì circa 2000 tra schizzi, acquerelli, studi e abbozzi, poi impiegati come modelli per litografie o pubblicati in riviste e libri dell'epoca e in

parte conservati a Vienna nel Museo di Storia Militare, al Museo del Belvedere e presso l'Albertina. Conclusa l'avventura sulla *Novara*, continuò a lavorare a Vienna. L'opera in esame è stata probabilmente realizzata intorno alla metà del secolo.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 248; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 138

Massimo De Grassi

riccamente ornati e inframezzati dallo stemma con l'aquila bicipite sormontante l'alabarda.

bibliografia

F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994, p. 652; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 238; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 104, 116

Massimo De Grassi

427



Albrecht Carl Seutter (Augsburg 1722-1762)

Prospetto vero del Porto e della città di Trieste

Acquaforate e bulino in coloritura mm 515x609

In alto a sinistra "Prospetto vero del Porto e della Città di Trieste esibito da Alberto Carlo Seutter/ Geografo di sua Maesta Cesarea in Augusta". in alto a destra "Wahre, eigentliche U. perspectivische Vorstellung der STADT und des SEEHAFENS TRIESTE/ herausgegeben von ALBRECHT CARL SEUTTERN, KAISERL. GEOGR. in AUGSPURG", in basso al centro "Anjero in Verlag bey Tobias Conrad Lotter, Geogr. in Augsburg"

Inv. VE002

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il grande foglio illustra a volo d'uccello la città e il porto di Trieste, il foglio sarà inserito nell'atlante di Tobias Conrad Lotter edito ad Amburgo nel 1760. Della città, ancora cinta da mura, si possono distinguere alcuni edifici civili e religiosi, riprodotti fantasiosamente e riconoscibili anche grazie all'ausilio di una dettagliata legenda in italiano e in tedesco presente in due cartigli

428



Tullio Silvestri (Venezia 1880 – Trieste 1963)

Cantori all'aria aperta

Monotipo su carta avorio, mm 415x330

In basso "Cantoni all'aria aperta" "Tullio Silvestri"

Inv. VA035

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Formatosi nella natia Venezia, Silvestri non completò gli studi, ma i modelli della pittura lagunare tardo-ottocentesca, con i suoi risvolti simbolisti, sarebbero restati costanti nella sua opera, caratterizzata da un segno sciolto e rapido, spesso in presa diretta e tradotto con una spontaneità che trova spazio

soprattutto nei tanti monotipi da lui realizzati. Nel secondo e terzo decennio del secolo visse a Trieste, frequentando il vivace ambiente culturale cittadino, a contatto con Gino Parin, Vito Timmel, Piero Lucano, Carlo Wostry, oltre a poeti e scrittori come Svevo, Saba, Stuparich e lo stesso James Joyce, all'epoca presente in città e diventato amico dell'artista. A questo torno d'anni dovrebbe risalire anche l'opera in esame, che stilisticamente potrebbe collocarsi negli anni immediatamente precedenti al primo conflitto mondiale, come la *Processione* del Civico Museo Revoltella o il *Ritratto di James Joyce* (P. Fasolato, *Tullio Silvestri*, Trieste, Lint, 1991, pp. 83, 142-143).

La presenza di un'opera di Silvestri nella raccolta di Fonda Savio è legata alla consuetudine del pittore con la cerchia di artisti e intellettuali di Italo Svevo: «Egli apriva con la sua larghezza di uomo di mondo la conversazione e la conchiudeva col suo bonario sorriso particolare. [...] Svevo sapeva conquistare persino Saba: ed era, specie in quegli anni, non facile impresa. [...] Per recarci insieme al caffè andavo qualche sera, in quei primi tempi, a prendere Giotti in via San Sebastiano... Ci veniva Luigi Aversano, il bersagliere napoletano innamorato di Trieste, che dipingeva e scriveva versi. Anche il pittore impressionista Tullio Silvestri faceva qualche comparsa... [...] Fra i giovani sempre con noi, Roberto Bazlen: 'Bobi'» in G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1948, pp. 7-14.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 72;
L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 255;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 149

Massimo De Grassi



Mattias Stimmer (Schaffhausen 1539 - Strasbourg 1584)

Ritratto di Matteo Flacio

Xilografia mm 150x95

Inv. RI006

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione, di ottima fattura, mostra il ritratto visto di tre quarti girato verso destra del filologo, teologo e riformatore Matteo Flacio, nativo di Albona e per questo parte della rassegna di illustri uomini istriani di Antonio Fonda Savio. Il foglio riporta le iscrizioni «Mattheus Flacius Illyricus/ Theologus», e in calce: «Ein Slav geboren von Albon/ Viel striet in sachn Religion/ Zwider Interim und willen Frey/ Erbsund gfelt mir was wesentlich sey/ Starb im Jar. 1575». La pagina proviene dal volume di Nikolaus Reusner, *Contrafacturbuch: ware und Lebendige Bildnussen etlicher weitberümbten unnd Hochgelehrten Männer in Teutschland: so beide die Religion auch gute Künste und Sprachen mit Lehren und schreiben...*, edito da Jobin, a Strasburgo, nel 1587. L'incisore e disegnatore Mattias Stimmer, autore di gran parte delle incisioni del volume, era a capo di una fiorente bottega a Sciaffusa e poi a Strasburgo: oltre a dipinti, produsse disegni per vetrate e xilografie, che rivelano un forte influsso dell'arte di Hans Holbein il giovane, unito a un'originale rielaborazione che ha beneficiato anche dell'arte italiana e della grafica di Albrecht Dürer.

bibliografia

N Reusner, *Contrafacturbuch: ware und Lebendige Bildnussen etlicher weitberümbten unnd Hochgelehrten Männer in Teutschland: so beide die Religion auch gute Künste und Sprachen mit Lehren und schreiben...*, Strasbourg, Jobin, 1587, tav. 83, p. 185; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 231

Massimo De Grassi

430



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Donna di Dignano

Matita, biacca e acquerelli colorati su carta ocrea mm 204x164

A destra "Dignano ragazza in lutto"

Inv. CO008

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'accurato disegno mostra una contadina istriana vestita a lutto che prega appoggiata a uno scranno: l'accurato disegno a matita è in parte ripassato con acquerelli colorati e minuti rialzi a biacca, evidentemente pensati per una traduzione litografica a colori. È stato infatti supposto che il foglio in esame sia legato alla fase preparatoria dell'album *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, edito dal Lloyd Austriaco di Navigazione, che l'autore aveva condiviso con August Selb, disegnatore e litografo monacense (B.

Schiavuzzi, A. *Tischbein ed A. Selb pittori viaggiano in Istria nel 1842*, "Pagine Istriane", IX, 1911, pp. 32-39). Anton August Tischbein si era stabilito a Trieste alla fine degli anni trenta e fino alla prematura morte nel 1855 sarà assai apprezzato, soprattutto come vedutista, ma anche come ritrattista, dalla borghesia locale, come testimoniato dalla presenza di sue opere nelle principali collezioni cittadine. La stessa raccolta Fonda Savio annovera molte sue opere, legate soprattutto alla rappresentazione dell'Istria.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 220-221; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi

431



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Tempio di Giove e Augusto

penna, inchiostro seppia e biacca su traccia di matita, carta ocra mm 75x100

Inv. VE050a

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame è uno dei sei disegni conservati presso la raccolta di Antonio Fonda Savio a essere preparatori per la grande litografia a colori di Anton August Tischbein, che mostra un insieme di vedute di Pola. Quattro di essi, tra cui questo, sono montati assieme nella cornice inventariata come Ve050. La composizione finale rispecchia fin nei minimi dettagli quella preparatoria, con l'eccezione della maggior enfasi data alle due figure umane in primo piano, qui appena accennate a matita. Come si vedrà negli altri casi, anche per questo piccolo foglio le dimensioni combaciano perfettamente con la trasposizione litografica. L'opera per cui l'artista è maggiormente noto al pubblico locale è l'album litografico *Memorie di un viaggio pittorico nel Litorale Austriaco* edito nel 1842 come resoconto grafico di un viaggio intrapreso assieme ad August Selb. Quella campagna deve essere stata un'occasione fondamentale per creare un repertorio di immagini cui attingere anche negli anni successivi. È quindi possibile che i soggetti utilizzati per la raccolta di vedute di Pola della collezione Fonda Savio, siano stati individuati durante quel viaggio e poi rimaneggiati o riproposti nella litografia edita da Linassi, di cui però non sono noti gli estremi cronologici, anche se è difficile immaginare che la realizzazione sia avvenuta prima del 1842. In questo brano, come negli altri della serie, prevale una vena spiccatamente 'pittorica', molto meno analitica dei disegni di Tischbein legati al cantiere dell'album citato in precedenza, segno di un'indubbia maturazione stilistica.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi

432



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Arco dei Sergi

penna, inchiostro seppia e biacca su traccia di matita, carta ocra mm 75x100

Inv. VE050b

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come quello descritto alla scheda precedente, anche il foglio in esame è uno dei sei disegni per la grande litografia a colori di Anton August Tischbein conservati presso la raccolta di Antonio Fonda Savio, quattro dei quali montati assieme in una sola cornice (inv. VE050). Come negli altri casi le dimensioni e la composizione combaciano con la trasposizione litografica. Per altre considerazioni storico-critiche si rimanda alla scheda precedente.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Porta Gemina

penna, inchiostro seppia, acquerello grigio e biacca su traccia di matita, carta ocra mm 82x100

Inv. VE050c

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Come quelli descritti alle schede precedenti, anche il foglio in esame è uno dei quattro montati assieme in una cornice (inv. VE050), assieme ad altri due della collezione preparatori per la celebre litografia a colori di Anton August Tischbein con i monumenti di Pola. Per altre considerazioni storico-critiche si rimanda alle considerazioni avanzate nelle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Il Tempio di Augusto a Pola

penna, inchiostro seppia e biacca su traccia di matita, carta ocra mm 80x100

Inv. VE050d

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame è uno dei sei disegni preparatori noti della grande litografia a colori di Anton August Tischbein, che mostra un insieme di vedute di Pola, conservati presso la raccolta di Antonio Fonda Savio. Quattro di essi, tra cui questo, sono montati assieme nella cornice inventariata come Ve050. Come negli altri casi, anche per questo piccolo foglio le dimensioni combaciano con la trasposizione litografica. Per ulteriori considerazioni si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi

435



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Pola vista dal mare

inchiostro seppia e acquerello grigio su traccia di matita, carta avorio
mm 83x160

Inv. VE050bis

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame è uno dei sei disegni conservati presso la raccolta di Antonio Fonda Savio a essere preparatori per la grande litografia a colori di Anton August Tischbein, che mostra un insieme di vedute di Pola e comprende i suoi celebri monumenti antichi. Come negli altri casi, anche per questo piccolo foglio le dimensioni combaciano perfettamente con la trasposizione litografica e la composizione finale rispecchia fin nei minimi dettagli quella preparatoria. Molto più che negli altri della serie, in questo brano, realizzato interamente a pennello, prevale la vena 'pittorica' e romantica di Tischbein, che con tratto da miniatore delinea la città vista dal mare, evidenziando soprattutto le emergenze monumentali, prima tra tutte l'Arena. Per le altre considerazioni storico-critiche si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi

436



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

L'Arena di Pola

Penna, inchiostro e acquerello seppia su traccia di matita, carta avorio
mm 85x122

Inv. VE049

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio in esame è il disegno preparatorio per il brano centrale della grande litografia a colori di Anton August Tischbein, che mostra un insieme di vedute di Pola e comprende i suoi celebri monumenti antichi. Contrariamente agli altri casi, per questo foglio le dimensioni non combaciano con la trasposizione litografica, la cui composizione risulta leggermente allargata ai lati con l'inserimento di nuovi dettagli, come l'inserito bucolico in basso a sinistra, e una più nitida messa a fuoco dello sfondo poco sopra. In questo brano Tischbein sceglie una tecnica meno pittorica e più 'costruttiva', con una maggiore attenzione ai dettagli e meno agli effetti chiaroscurali. Per le altre considerazioni storico-critiche si rimanda alle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 251; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 129

Massimo De Grassi

437



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Veduta di Albona

Matita e biacca su carta ocra mm 285x440

In basso a destra "Der platz wird ganz gepflastert. Das Haus wird abgetragen und [?] damit die Auffahrt gemacht, auch ein niedriger Vorsprung einer Pyramide/ errichtet, darauf die Loggia auf dem Vorplatz. Platz von Albona"

Inv. VE061

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'accurato disegno a matita è stato in parte rialzato da minuti rialzi a biacca, che in molti altri casi erano stati utilizzati dall'autore per studi preparatori pensati per traduzioni litografiche. È quindi possibile che il foglio in esame possa essere legato alla preparazione dell'album *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, edito dal Lloyd Austriaco di Navigazione, che l'autore aveva condiviso con August Selb, disegnatore e litografo monacense (B. Schiavuzzi, *A. Tischbein ed A. Selb pittori viaggiano in Istria nel 1842*, "Pagine Istriane", IX, 1911, pp. 32-39). L'immagine non verrà però tradotta in una litografia destinata all'album. È uno dei numerosi casi di vedute realizzate da Tischbein con grande valore documentario, opere cioè grazie alle quali è possibile immaginare e ricostruire l'aspetto che molte località avevano alla metà del secolo. Lo scorcio della piazza principale di Albona (Labin), riporta infatti un'annotazione in tedesco dove si annota che «La piazza viene ripavimentata [...] una casa sarà distrutta e con il materiale sarà realizzata una rampa d'accesso», evidentemente un cenno alle modifiche architettoniche allora in corso e un elemento in più per sostenere un rapporto con le *Memorie di un viaggio pittorico*.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 252; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 147

Massimo De Grassi

438



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

Il Portale della Cattedrale di Parenzo

Penna, inchiostro nero, acquerelli colorati e biacca su traccia di matita, carta preparata azzurrina mm 300x420

Inv. VE042

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno riproduce una parte del quadripartito e la facciata della basilica Eufrasiana di Parenzo; correttamente attribuita ad Anton August Tischbein, la tavola fu probabilmente realizzata in occasione del celebre viaggio artistico da cui nacque l'album *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, la prima pubblicazione, datata 1842, della tipografia del Lloyd Austriaco. Per quanto non inserita nella raccolta, dove verrà privilegiata una più insolita visione dall'interno del quadripartito, l'immagine in esame potrebbe essere parte integrante del grande lavoro preparatorio svolto da Tischbein e Selb, poi utilizzato anche in seguito; corrispondono la tecnica e la stesura accurata e pittorica insieme, compresa la capacità di inquadrare con efficacia le peculiarità dell'edificio. Come scriveva Pietro Kandler: «Fra le chiese che nella provincia stanno ancora a testimonio dell'antica disciplina ecclesiastica, e della generosa pietà dei fedeli, primo luogo spetta alla basilica di Parenzo [...] Il duomo di Parenzo nel sesto secolo fu alzato su rovine di antico tempio dedicato alle bugiarde divinità del paganesimo, ed ebbe ad essere o restaurato od in parte rifatto coi vecchi materiali due secoli dopo. L'atrio si attaccava per tutta la larghezza alla facciata della chiesa, in foggia pressoché quadrata, con portici all'ingiro ciascheduno di tre arcate, sorretti da colonne di preziosi marmi» (P. Kandler, *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1842).

bibliografia

"Pagine Istriane", s. III, I(1950), 4, p. 242; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 248-249; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 130, 137

Massimo De Grassi

439



Anton August Tischbein (Rostok 1805 – Trieste 1855)

L'Arco di Riccardo a Trieste

acquerello grigio su traccia di matita, carta ocrea mm 118x157

Inv. VE063

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il disegno, molto accurato, riproduce l'Arco di Riccardo a Trieste insieme alle immediate adiacenze, prima che gli interventi novecenteschi lo 'isolassero' dal contesto abitativo. Attribuito giustamente ad Anton August Tischbein già da Antonio Fonda Savio, il piccolo foglio sembra essere un primo studio per una composizione più articolata, oppure, viste le dimensioni molto ridotte, per una litografia composta da più illustrazioni come quella descritta alle schede precedenti.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 254; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 131, 147

Massimo De Grassi

440



Filippo Trojani (attivo a Roma 1830-1864)

Tempio di Roma e di Augusto a Pola

acquaforte mm 360x495 (il foglio) 260x260 (l'impronta)

in basso a sinistra "F. Trojani inc.", a destra "in Roma 1832"

Inv. VE089

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione costituiva la tavola IX del volume *Views of Athens, Pola, etc.*, stampato a Roma tra il 1832 e il 1838., e porta la dedica al «Rmo Sig.r Can.co D. Giuseppe Canali/ Segretario del Vicariato e Sostituto del S. Concistoro/ in segno di attaccamento e di riconoscenza Filippo Trojani/ D.D.D.».

Il soggetto è trattato con molta attenzione soprattutto nella parte architettonica, mentre più corsive sono le numerose macchiette, a metà tra retaggi settecenteschi e gusto romantico per la rovina.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 131

Massimo De Grassi

441



Filippo Trojani (attivo a Roma 1830-1864)

Veduta posteriore dei due Tempj di Pola

acquaforte mm 360x495 (il foglio) 270x260 (l'impronta)

in basso a sinistra "F. Trojani inc.", a destra "in Roma 1833"

Inv. VE090

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione costituiva la tavola XV del volume *Views of Athens, Pola, etc.*, stampato a Roma tra il 1832 e il 1838., e porta la dedica al «A Sua Eccellenza/ Il Sig.r T.te Colonnello Francesco Saverio Conte Malatesta/ Ciamberlano di S. A. Ro. Il Gran Duca di Toscana/ Cav.re dell'Ordine di S. Gregorio/ in segno di stima e rispetto Filippo Trojani D.D.D.».

Rispetto alle altre tavole di Trojani conservate nella collezione Fonda Savio, quella in esame indulge molto di più sugli aspetti pittoreschi e ha un viraggio chiaroscurale decisamente maggiore.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 131

Massimo De Grassi

442



Filippo Trojani (attivo a Roma 1830-1864)

Interno dell'Anfiteatro di Pola

acquaforte mm 360x495 (il foglio) 230x255 (l'impronta)

in basso a sinistra "F. Trojani inc.", a destra "in Roma 1834"

Inv. VE091

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione costituiva la tavola XVII del volume *Views of Athens, Pola, etc.*, stampato a Roma negli anni trenta, e porta la dedica al «A Sua Eccellenza Rma Monsignor Francesco Pentini/ Protonotaro Apostolico Luogotenente dell'A. C./ e Presidente del secondo Turno della Congregazione Civile/ in segno di stima e rispetto Filippo Trojani D.D.D.».

In questo caso Trojani sceglie un punto di vista molto particolare, scegliendo di descrivere l'Arena di Pola dal suo interno, come aveva fatto Pietro Nobile in un grande acquerello della collezione Fonda Savio (cfr. scheda 384).

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 131

Massimo De Grassi

443



Filippo Trojani (attivo a Roma 1830-1864)

Arco di Sergio a Pola

acquaforte mm 360x495 (il foglio) 285x260 (l'impronta)

in basso a sinistra "F. Trojani inc.", a destra "in Roma 1832"

Inv. VE092

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione costituiva la tavola XXI del volume *Views of Athens, Pola, etc.*, stampato a Roma negli anni trenta, e porta la dedica al «A Sua Eccellenza/ Il Sig. Giuseppe Marchese Origo/ Colonnello Direttore e Commandante [sic.] il Corpo de' Vigili Pontefici/ in segno di stima e rispetto Filippo Trojani D.D.D.». Trojani sceglie di privilegiare l'aspetto bucolico, inserendo un gran numero di macchiette in abiti tipici.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 131

Massimo De Grassi

444



Filippo Trojani (attivo a Roma 1830-1864)

Anfiteatro di Pola

acquaforte mm 360x500 (il foglio) 290x262 (l'impronta)

in basso a sinistra "F. Trojani inc.", a destra "in Roma 1834"

Inv. VE093

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

L'incisione costituiva la tavola XXIII del volume *Views of Athens, Pola, etc.*, stampato a Roma negli anni trenta, e porta la dedica al «Al Sig.r. Professore Odoardo Gerhard/ Archeologo del Real museo di Berlino/ Segretario dell'Istituto di corrispondenza archeologica in Roma/ Filippo Trojani in attestato di riconoscenza e di rispetto D.D.D.».

Anche in questo caso Trojani sceglie di privilegiare l'aspetto 'ambientale' della scena, relegando il monumento, e quindi il soggetto principale, in secondo piano.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 234; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 131

Massimo De Grassi

445



Giulio Enrico Trois (Venezia 1882-1940)

Veduta del monte Faloria

Acquerelli colorati su traccia di matita mm 360x495

in basso a destra "E. G. Trois."

Inv. VE149

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il delicato acquerello mostra una veduta del monte Faloria colta dai dintorni di Cortina d'Ampezzo; per ragioni stilistiche l'opera è databile intorno ai primi anni trenta. Pittore ai margini della grande scena veneziana dei primi decenni del Novecento, Trois partecipa saltuariamente alle esposizioni mostrando nelle sue opere stesure sempre più diligenti e gradevoli.

bibliografia

inedito

Massimo De Grassi

446



Giovanni Battista Turconi

La Madonna del porto di Trieste

Litografia acquerellata mm 385x542

In alto al centro "La Madonna del Porto di Trieste", in basso a sinistra "Benedetto Carpaccio dip." al centro "Giacomo Tonegutti restaurò", a destra "G.B. Turoni dis.", più sotto al centro "Giacomo Tonegutti/ offre, dedica" a destra "Lit. V, Stranski"

Inv. SR003

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La modesta litografia, che pare acquerellata a mano, illustra il dipinto di Benedetto Carpaccio della Cattedrale di San Giusto di Trieste con la Madonna con il Bambino e i santi Giusto e Sergio. Come recita la dedica al centro, l'opera è stata eseguita in occasione del restauro del dipinto eseguito da Giacomo Tonegutti su commissione del Comune di Trieste. Spetta verosimilmente allo stesso pittore-restauratore l'acquerellatura dell'opera.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 233

Massimo De Grassi



Remigius van Haanen (Oosterhout 1812 – Ausse 1894)

Veduta del Palazzo Pretorio di Capodistria

Acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 403x293

In basso a destra "[...] Capodistria/ 1889/ R H"

Inv. VE026

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Veduta della parte sinistra del Palazzo Pretorio di Capodistria eseguita dall'olandese Remigius Van Haanen, pittore viaggiatore che nel 1837 si era stabilito a Vienna dove aveva assunto il nome di Remy van Haan, specializzandosi in vedute cittadine e paesaggi, presentate in più occasioni anche alle periodiche esposizioni internazionali che si tenevano a Trieste. In uno di questi viaggi l'artista poteva aver visitato Capodistria e disegnato dal vero Palazzo Pretorio, costruito sul lato meridionale della piazza a partire dal 1447 ed è detto anche Palazzo del Podestà; durante la dominazione austriaca il sindaco risiedeva invece presso il limitrofo palazzo dell'Armeria. L'edificio presenta una facciata merlata a due piani terminante alle estremità con due torri, impreziosita da una ricca decorazione scultorea. Il tutto è accuratamente descritto nel foglio di Van Haanen, che riproduce con piglio da miniaturista ogni dettaglio del palazzo e dei gruppi di persone ai piedi della scalinata.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 245; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 120, 123

Massimo De Grassi



Carl von Kratzer (Wien 1827-1903)

Pirano vista da Strugnano

Inchiostro nero e acquerelli colorati su traccia di matita, carta avorio mm 300x460

Firmato e datato in basso a sinistra "Bei Pirano/ C. v. Kratzer/ 1895"

Inv. VE034

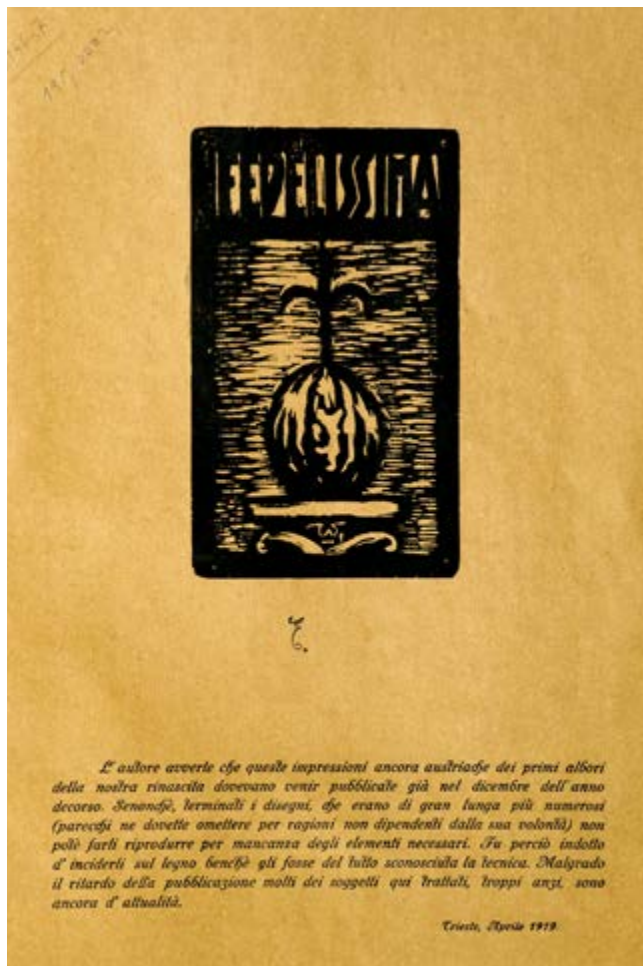
Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Il foglio è firmato e datato dal pittore viennese Carl von Kratzer, che lo ha realizzato negli ultimi anni della sua carriera, spesa tra Vienna, Parigi e numerosi viaggi in tutta Europa. Oltre alla generica indicazione contenuta nelle annotazioni del pittore, il soggetto rappresentato è stato identificato come una veduta di Pirano colta da Strugnano da Antonio Fonda Savio; più precisamente si può pensare che per eseguire il disegno il von Kratzer si sia posizionato sulle alture di Pacug. Solitamente attentissimo ai dettagli e alle regie luminose, in questo caso il viennese si sofferma soprattutto sul secondo aspetto, rimandando la cura dei particolari a una traduzione pittorica del soggetto, che non risulta essere mai stata eseguita.

bibliografia

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 246; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 164

Massimo De Grassi



PATRIOTISMO DELLE „MULE“ ED ALTRE...



ALMENO DO' STI QUIA SE POL PARLAR,
CON QUEI ALTRI BISOGNAVA INTENDERSE
A MOTI.

Strozzini



'remengo!

Strozzini



'remengo!



I nobili di casa d'Orto.



I nobili scappati d'Napoli a Firenze, in coda, attendendo
il loro rito il ponticello.

COMITATO DI „PURIFICAZIONE“



SCORIE AUSTRIACHE

Comitato per il monumento a Tegethoff



Con qualche lieve modificazione si potrebbe dedicarlo alla gloriosa marina italiana.



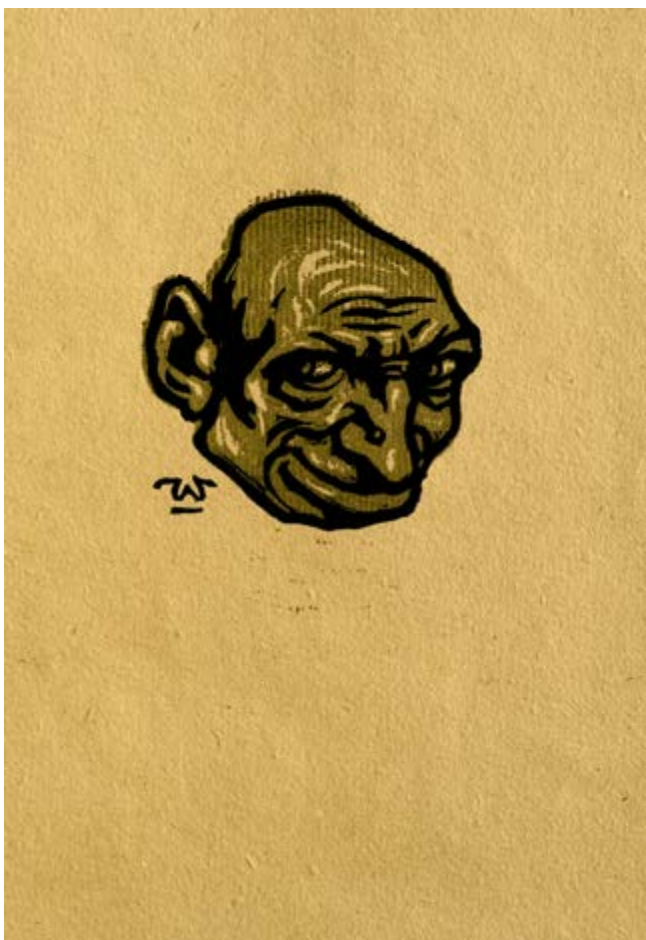
ERTO ECCELLENZA, TRIESTE È STATA SEMPRE LA ROCCA DELL'ITALIANITÀ...



Così si erano caratterizzate queste signore per la morte di „Chico“.



„En affaire and in affaire“



Carlo Wostry (Trieste 1865-1943)

I martiri della Redenzione. Trieste austriaca sotto l'Italia

cartella di 12 xilografie, mm 458x336 (la copertina)

siglate sulle impronte "W"

Inv. VS048-VS059

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

La cartella, pubblicata da Wostry nel 1919 presso l'editore Cappelli, comprende dodici tavole completate dal frontespizio, impresso con matrice xilografia e completato da altri due fogli che completano la cartella, uno con lo stemma di Trieste accompagnato dalla scritta «Fedelissima» e un testo riepilogativo, l'altro con una testa di un vecchio sogghignante. Su dodici fogli con cornici e didascalie prestampate, sono applicate altrettante xilografie colorate impresse a parte. L'esemplare in esame dell'Album era conservato nella collezione di Antonio Fonda Savio, ed era appartenuto a Italo Svevo, come testimonia il monogramma apposto a penna nel penultimo foglio. Come recita il sottotitolo, si trattava di «esercitazioni silografiche di Wostry», permeate da una vena che fin dal titolo si presenta come una graffiante satira sui modi con cui una parte non piccola della città, quella filo-austriaca, avrebbe vissuto il cambiamento politico, sottolineando con cruda ironia tanti diffusi atteggiamenti della mentalità triestina dell'epoca, primo tra tutti la propensione a un pragmatico disincanto, che prevedeva una buona dose di opportunismo. Ben interpretate dalle immagini e da didascalie come «certo Eccellenza, Trieste è stata

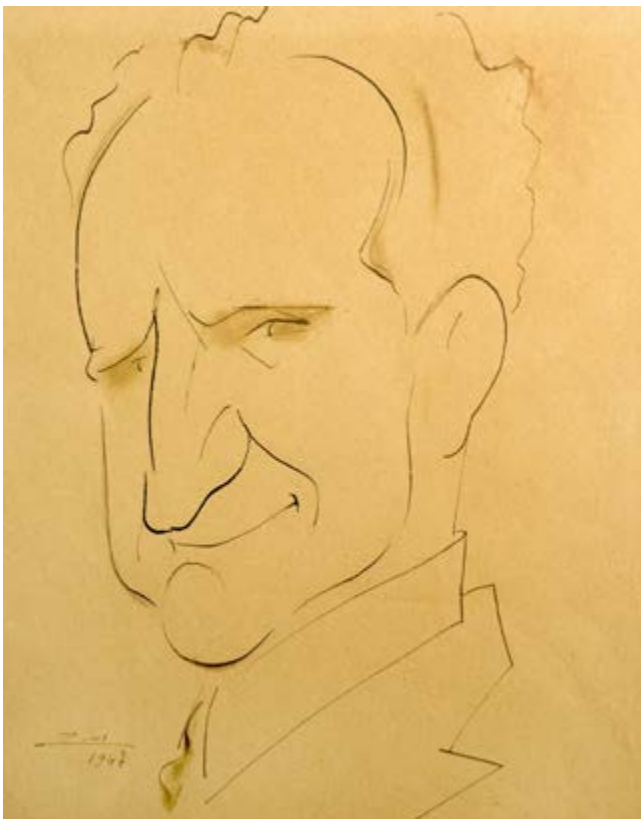
sempre la rocca dell'italianità» o «I milionari triestini rifugiatisi a Vienna, in coda, attendendo il treno che li porti a Trieste», o ancora «Patriottismo delle "mule" ed altre... almeno co' sti qua se pol parlar, con quei altri bisognava intendersi a moti». Come scriveva lo stesso Wostry nella cartella: «L'autore avverte che queste impressioni ancora austriache dei primi albori della nostra rinascita dovevano venir pubblicate già nel dicembre dell'anno decorso. Senonché, terminati i disegni, che erano di gran lunga più numerosi (parecchi ne dovette omettere per ragioni non dipendenti dalla sua volontà) non poté farli riprodurre per mancanza degli elementi necessari. Fu perciò indotto d'inciderli sul legno benché gli fosse del tutto sconosciuta la tecnica. Malgrado il ritardo della pubblicazione molti dei soggetti qui trattati, troppi anzi, sono ancora d'attualità. Trieste, Aprile 1919».

Il tema della Redenzione cittadina era del resto molto caro a Wostry e ricorrerà più volte nella sua produzione artistica; come egli stesso ricorda chiosando le sue memorie inerenti il circolo artistico triestino, nel 1916, all'indomani dell'intervento dell'Italia in guerra, fu invitato da un amico orafo ad eseguire una «medaglia della Redenzione», il cui modello fu nascosto all'interno della scultura *Pentesilea*, all'epoca ancora in lavorazione, temendo una perquisizione austriaca che puntualmente si verificò, ma con esito negativo (C. Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Udine, La Panarie, 1934, p. 200; W. Abrami, L. Resciniti, *Carlo Wostry: da San Giusto a San Francisco*, Trieste, Comune di Trieste, 2000, p. 179).

bibliografia

C. Wostry, *I martiri della Redenzione. Trieste austriaca sotto l'Italia*, Trieste-Bologna, Cappelli, 1919; L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 73; L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 254; L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, p. 91; L. Paris, "Carlo Wostry e la Redenzione di Trieste", in *Nell'inferno del fronte. Scrittori e artisti in guerra*, catalogo della mostra, Trieste, 16 dicembre 2015 - 5 febbraio 2016, Trieste, Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale, 2015, pp. 37-38

Massimo De Grassi



L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, p. 232;
L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste, EUT, 2015, pp. 167-168,

Massimo De Grassi

Giuseppe Zanini, in arte Nino Za (Milano 1906 – Roma 1996)

Caricatura-ritratto di Antonio Fonda Savio

Penna, inchiostro nero e acquerello grigio su carta ocra mm 225x185

In basso a sinistra "ZA 1947"

Ri044

Inv.

Smats Via Lazzaretto Vecchio 6-8

Nino Za è lo pseudonimo di Giuseppe Zanini, illustratore, caricaturista oltre che mercante d'arte. In questo foglio l'artista disegna con rapidi tratti la fisionomia di Antonio Fonda Savio e ce lo presenta pienamente sicuro di sé, come doveva necessariamente apparire negli anni trascorsi a capo del Corpo di Liberazione Nazionale di Trieste. Zanini aveva esordito come caricaturista nel 1927 sul palcoscenico del cinema-teatro Buenos-Aires di Genova. Nel 1930 si trasferì a Udine e fra il 1945 e il 1948 furono pubblicate, su P.U.F., giornale umoristico del Partito Umoristico Friulano alcune sue caricature raffiguranti personaggi di spicco del Friuli. Nel 1952, a Udine, in via Mercato vecchio, aprì la "Piccola Galleria", la cui attività espositiva si spostava, durante la stagione estiva, a Cortina d'Ampezzo. Trasferitosi a Roma, nel 1955 aprì in via del Babuino la "Galleria Zanini". Negli anni sessanta e settanta collaborò con numerose riviste proponendo non solo caricature di cantanti e personaggi dello spettacolo, ma anche alcuni suoi racconti.

bibliografia

L. Paris, scheda, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, p. 68;

20/6/55

All' Ill. mo Signor
prof. Rodolfo Ambrosino
 Rettore Magnifico
Università degli Studi
Trieste

A seguito dei colloqui con Lei avuti per la realizzazione della mia "Minerva" da riprodurre in travertino ed avendomi Lei concesso la possibilità di esporre questa mia opera, che io ritengo fra le mie cose migliori, alla prossima Quadriennale di Roma e lusingato anche di poter lasciare all'Università di Trieste cosa che degnamente mi rappresenta; Le propongo di ridurre il costo del lavoro alla sola copertura delle spese effettive e cioè da L. 4.500.000.= a L. 2.500.000.=

L'opera verrà eseguita in travertino e sarà alta m. 4.10 come risultante dalle prove eseguite sul posto.-

In attesa di un Suo riscontro Le porgo i miei più distinti saluti.-

M. Mascherini

Bibliografia

- N. Reusner, *Contrafacturbuch: ware und Lebendige Bildnussen etlicher weißberümbten und Hochgelehrten Männer in Teutschland: so beide die Religion auch gute Künste und Sprachen mit Lehren und schreiben...*, Strassburg, Jobin, 1587
- G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum, Coloniae Agrippinae, Petrum à Brachel*, 1618
- T. Heywood, *A true description of His Majesties Royall and most stately ship called the Sovereign of the Seas*, London, I. Okes, 1638
- S. Santorio, *Sanctorii Sanctorii Opera omnia quatuor tomis distincta Sanctorii Sanctorii Commentaria in artem medicinalem Galeni. Cum indice quaestionum, & rerum*, Venezia, apud Franciscum Brogiolum, 1660
- P. Freher, *Theatrum Virorum eruditione clarorum...*, Nürnberg, Johann Hoffmann, 1688
- M. Merian, *Topographia Italiae*, Frankfurt, Matthaeus Merian's heirs, 1688
- A. Félibien, *Entretiens sur les vie set les ouvrages des plus excellents peintres...*, IV, 1685, ed. London, David Mortier, 1705
- J. B. Fischer von Erlach: *Entwurf einer historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völcker, umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtnüsz-Müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abriszen, vor Augen zu stellen [...]*, Wien, Andres Buch, 1721
- T. Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale, con nuove osservazioni, e correzioni degli antichi e moderni viaggiatori. Volume XX parte I. Continuazione dell'Italia o sia descrizione degli altri stati del Dominio Veneto, cioè del Dogado, Trivigiano, Friuli, Istria, Dalmazia e Levante Veneto*, Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1753
- Les ruines des plus beaux monuments de la Grece: ouvrage divisé en deux parties, où l'on considere, dans la premiere, ces monuments du côté de l'histoire: et dans la seconde, du côté de l'architecture*, Paris, Chez H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1758
- J. B. Descamps, *La vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits*, III, Paris, Jumbert, 1760
- P. Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes du cabinet du Comte de Vence*, Paris, chez Prault, 1760
- Museum Florentinum. Serie Di Ritratti Degli Eccellenti Pittori Dipinti Di Propria Mano Che Esistono Nell'Imperial Galleria Di Firenze Colle Vite In Compendio De' Medesimi Descritte Da Francesco Moücke*, IV, Firenze, Nella Stamperia Moückiana, 1762
- J. M. Schröckh, *Abbildungen und Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten*, Leipzig, Hilscher, 1764
- D. d'Argenville, *Voyage Pittoresque des environs de Paris*, Paris, chez de l'ainé libraire Quai des Augustins, 1765
- F. Fanzago, *Orazione del signor Abate Francesco Fanzago Padovano delle Iodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' rr. pp. Serviti in Padova li 31. di marzo l'anno 1770, con varie note illustrata, e con un breve Compendio della vita del medesimo*, Padova, nella Stamperia Conzatti, 1770
- G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, II, Siena, presso Vincenzo Pazzini, 1771
- L. Bossi, *Elogio storico del conte commendatore Gian-Rinaldo Carli*, Venezia, Carlo Palese, 1797
- L. F. Cassas, *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie rédigé d'après l'itineraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé sous la direction de Née*, Paris, de l'Imprimerie de Pierre Didot, 1802
- G. A. Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.*, I, Roma, Mordacchini, 1806
- G. Gori, Gandellini, *Notizie degli intagliatori...*, X, Siena, Porri, 1812
- G. Ferrario, *Il costume antico e moderno ovvero storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, Milano, Celli e Ricci, 1815-1834
- Terza esposizione triestina di Belle Arti*, "L'Osservatore Triestino", 12 novembre 1831
- Ch. Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIXe siècle: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin lithographie et composition musicale. Orné de vignettes gravées par M. Deschamps*, Paris, Vergene, 1831
- F. Mordani, *Vite di Ravegnani illustrate scritte da Filippo Mordani*, II ed., Ravenna, Per la stampe de' Roveri, 1837
- Almanacco letterario, scientifico, giudiziario, commerciale, artistico, teatrale...*, Roma, Tipografia de' Classici, 1841
- P. Kandler, *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1842
- G. K. Nagler, ad vocem Payne John, in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, XI, München, Schwarzenberg & Schumann, 1841, pp. 35-36
- Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere ed arti; de' commercianti; degli artisti*, Roma, Tipografia delle Scienze, 1843
- Catalogo delle opere esposte dalla Società triestina di Belle Arti*, Trieste, Tipografia Weiss, 1844
- Il Saggiatore. Giornale romano di Storia, letteratura, Belle Arti...*, diretto e compilato da A. Gennarelli e P. Marzio, Roma, Tipografia della Minerva, 1844
- F. Zanotto, *La storia veneta espressa in centocinquanta tavole inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri sulla scorta delle cronache e delle storie più reputate secondo i vari costumi del tempo incisa da Antonio Viviani, socio dell'arte I. R. Accademia Veneta e dell'Ateneo di Bassano ecc., ed illustrate da scrittore Valente socio di varie Accademie...*, Venezia, Antonio Viviani, 1852
- Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, P. Jannet, Libraire, Successeur de Silvestre, 1855
- [G. Caprin], *Esposizione Agricola-Industriale e di Belle Arti triestina*, "Libertà e lavoro", 25 ottobre 1871
- Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes: contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nation.... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par J.-Ch. Brunet*, II, Paris, Jumbert, 1874
- E. De Busscher, *Emmanuel De Ghendt*, in *Biographie Nationale de Belgique*, Bruxelles, Bruylant-Christophe Imprimeurs-Éditeurs, 1876, V, col. 95-99
- E. de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881
- M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, London, Bell and Son, 1889

- S. Lee, ad vocem *Payne John*, in *Dictionary of National Biography*, 44, London, Smith, Elder, & Co., 1895, p. 110
- C. Dogson, *Hans Sebald Beham and a New Catalogue of his Works*, "Burlington Magazine", I, 2 april 1903, pp. 181-194
- S. Colvin, *Early Engraving & Engravers in England (1545-1695). A Critical and Historical Essay*, London, British Museum, 1905
- E. Ovidi, *La calcografia romana e l'arte dell'incisione in Italia*, Roma, Sco. Ed. Dante Alighieri, 1905
- A. von Wurzbach, *Niederländische Künstler-Lexikon*, Wien-Leipzig, Halm & Goldmann, 1910
- B. Schiavuzzi, *A. Tischbein ed A. Selb pittori viaggiano in Istria nel 1842*, "Pagine Istriane", IX, 1911, pp. 31-42
- A. Bucci, *Finis Austriae*, Milano-Roma, Alfieri & Lacroix, 1918
- R. Giolli, *Finis Austriae*, "Pagine d'arte", 6, VII, giugno 1919, pp. 48-52
- L. Burchard, ad vocem, in *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1920, XIII, pp. 519-520
- F. Noack, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1921, XIV, p. p. 273
- B. Croatto, *Sicilia. Dieci acqueforti originali*, Trieste, Casa Editrice Parnaso, 1924
- Valli Antonio, ad vocem, *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1926, XXXIV, pp. 82-83
- Lemire Noël, ad vocem, in *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1929, XXIII, p. 27
- G. Callender, *The portrait of Peter Pett and the Sovereign of the Seas*, Newport, Isle of Wight, Yelf Brothers, 1930
- S. Benco, *La mostra postuma di Giuseppe Barison*, "Il Piccolo", 24 maggio 1931
- Payne John, ad vocem, in *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1932, XXVI, p. 326
- C. Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Udine, La Panarie, 1934
- L'inaugurazione del busto di Fabio Filzi nell'Aula Magna "Principe Umberto" il 29 dicembre 1934 - XIII*, Trieste, Tipografia del P. N. F., 1935
- L. Servolini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1935, XXIX, p. 76
- XX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1936
- G. De Finetti, *Tormenti e conquiste di un pittore friulano*, "La Panarie", XIII (1937), pp. 229-236
- Il pittore Ambrosi espone a Berlino*, "Corriere Padano", 9 ottobre 1937
- Artisti veronesi. Opere di Ambrosi*, "L'Arena del lunedì", 11 ottobre 1937
- U. Apollonio, *Ritratti di Ugo Carà*, "Domus", 146, febbraio 1940, s.n.
- 7. Triennale di Milano, 1940. Guida*, Milano, SAME, 1940
- B. [S. Benco], *Il Teatro Romano nelle incisioni di Ramiro Meng*, "Il Piccolo", 15 ottobre 1941
- XXIII Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Carlo Ferrari, 1942
- R. *La mostra di Anita Pittoni*, "Domus", XX, maggio 1942, pp. 204-206
- Riccardo Bastianutto, Ugo Carà, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni, Luigi Spacal*, catalogo della mostra di Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente 7-22 febbraio 1942, Milano, s.e., 1942
- Il primo bassorilievo della nuova Università*, "Il Piccolo", 2 marzo 1943
- Luigi Rossini. Le città del Lazio: Tivoli, Albano, Castel Gandolfo, Palestrina, Tuscolo, Cori, Ferentino (1826)*, a cura di V. Pacifici, Tivoli, s.e., 1943
- A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato pittori...*, Milano, Patuzzi Editore, 1945
- Nove artisti. Anzil Bergagna Daneo Romeo De Cillia Devetta Fantoni Mascherini Righi Turrin alla Galleria Al Corso*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria al Corso, 25 ottobre - 8 novembre 1945, Trieste, s.e., 1945
- M. Cossar, *Giuseppe Pollencig pittore e incisore (1763-1823)*, "Archeografo Triestino", s. IV, XII-XII(LXI-LXII), 1947, pp. 93-123
- R. Marini, *Ruggero Rovani con Bolaffio e Marussig*, "La Voce Libera", 5 novembre 1947
- R. Marini, *Una Mostra eccezionale - l'Arte di Ruggero Rovani*, "L'Ora socialista", 5 novembre 1947
- G., *Marussig, Bolaffio e Rovani alla Galleria S. Giusto*, "Il Lavoratore", 7 novembre 1947
- Mostra d'arte moderna*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Attems 7 agosto-19 settembre 1948, Gorizia, Paternolli, 1948
- G. Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1948
- F. Saponi, *Scultura italiana moderna*, Roma, Libreria dello Stato, 1949
- R. Fagnoni, U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, "Tecnica italiana", n.s., V, 1950, pp. 443-444
- La nostra vecchia di Trieste: vedute di Amalia Glanzmann*, introduzione di Silvio Benco, Udine, Del Bianco, 1951
- A. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, III, Cambridge, University Press, 1952
- Mostra d'arte figurativa degli artisti triestini*, catalogo della mostra di Trieste, Padiglione delle Nazioni della Fiera di Trieste, dicembre 1952, Trieste, Smolars, 1952
- XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra*, Venezia, Alfieri, 1952
- R. Ambrosino, in *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurati il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 1953
- C. Barbieri, *Pittura contemporanea nella rassegna di Trieste*, "Il Mattino", 16 dicembre 1953
- S. Branzi, *Un corso di critica e una mostra nazionale. A Trieste di discute d'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 8 dicembre 1953
- L. Carluccio, *Una iniziativa senza precedenti. Pittori all'Università di Trieste*, "Gazzetta del Popolo", 6 dicembre 1953
- G. C. Ghiglione, *Interessante esperimento all'Università di San Giusto. Pittori e critici a Trieste*, "Il Secolo XIX", 7 dicembre 1953
- G. C. Ghiglione, *Polemiche su un premio*, "Il Secolo XIX", 15 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *L'Esposizione Nazionale e il Corso di Critica della pittura italiana contemporanea*, "Il punto nelle lettere e nelle arti", 1953, pp. 53-54
- D. Gioseffi, *Iniziative culturali a Trieste*, "Il Punto", 1953
- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Un primo esame dell'"ala destra": i tradizionalisti*, "Giornale di Trieste", 22 dicembre 1953

- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. Il gruppo "di centro"*, "Giornale di Trieste", 25 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *La mostra nazionale di Pittura all'Università. I maestri dell'arte astratta*, "Giornale di Trieste", 31 dicembre 1953
- D. Gioseffi, *I pittori triestini*, "Umana", II, 1953, 12, p. 24
- A. Gruber Benco, *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, "Umana", II, 1953, 12, p. 5
- B. Maier, *Melecchi*, "Umana", II, 1953, 12, pp. 29-30
- A. Manzano, *La mostra all'Università di Trieste. In settantacinque pagine scelte l'antologia della pittura italiana*, "Messaggero Veneto", 12 dicembre 1953
- R. Marini, *Federico Righi*, "Umana", II, 1953, 8-9, p. 23
- Nutida italienks konst. utställningen organiserad av La biennale di Venezia pa uppdrag av de italienka utrikes*, catalogo della mostra di Stockolm, Liljevalchs konsthall 6 marzo - 12 aprile 1953, Stockolm, Liljevalchs konsthall, 1953
- C. A. Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953
- D. Soli, *Cronache d'arte. La manifestazione nazionale organizzata dall'Università di Trieste*, "La Porta Orientale", novembre-dicembre 1953, p. 484
- L. Tranquilli, *Trieste apre le porte ai pittori di tutta Italia*, "Il Popolo Nuovo", 6 dicembre 1953
- C. Volpe, *A Trieste una mostra di pittura contemporanea*, "Il Nuovo Corriere", 9 dicembre 1953
- I. Mostra nazionale artisti giuliani e dalmati*, catalogo della mostra di Venezia, Ala napoleonica, 20 settembre-15 ottobre 1953, Venezia, Tip. Garzia, 1953
- 10 biennale d'arte triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 26 settembre - 31 ottobre 1953, Padova, Ufficio stampa della Biennale d'arte triveneta, 1953
- Un busto di Svevo opera di Ruggero Rovani*, "Il Piccolo della Sera", 15 dicembre 1954
- Un busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 16 dicembre 1954
- Il busto di Svevo all'Università degli studi*, "Il Piccolo", 17 dicembre 1954
- Il busto di Svevo oggi alla vecchia Università*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954
- La consegna all'Università di un busto di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 18 dicembre 1954
- Il busto di Italo Svevo all'Università degli Studi*, "Messaggero Veneto", 19 dicembre 1954
- Busto di Italo Svevo nella Facoltà di lettere e filosofia*, "Il Piccolo", 19 dicembre 1954
- Scoperto ieri il busto di Svevo nella solenne seduta della Facoltà di Lettere*, "Il Corriere di Trieste", 19 dicembre 1954
- F. Campiotti, *Afro Basaldella: Ricordo d'infanzia*, "Domenica del Corriere", 6 febbraio 1954
- D. Gioseffi, *Quasi una scoperta la personale di Gianni Russian*, "Il Giornale di Trieste", 18 marzo 1954
- G. Marchiori, *Santomaso. Pitture e disegni 1952-1954*, Venezia, Alfieri, [1954]
- Mostra natalizia*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte, dicembre 1954, Trieste, s.e., 1954
- Mostra personale del pittore Edgardo Sambo*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala Comunale d'Arte, 29 dicembre 1953 - 11 gennaio 1954
- A. R., *Notizie dal mondo*, "Sele Arte", XIII, luglio-agosto 1954, p. 17
- F. Tenze, *Cinque pittori triestini*, Firenze, Vallecchi, 1954
- Viviani*, Venezia, Edizioni del cavallino, 1954
- R. Carrieri, *Una Quadriennale chilometrica*, "Epoca", VI, 1955, 49, p. 48
- Con questa «Minerva» ...*, "La Nuova Gazzetta", 21 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "La Provincia", 28 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "Il Giornale di Vicenza", 29 dicembre 1955
- Con questa «Minerva» ...*, "La Gazzetta di Mantova", 30 dicembre 1955
- Y. De Begnac, *Il «Problema» Mascherini*, "Il Messaggero Veneto", 30 dicembre 1955
- A. Del Massa, *La Settima Quadriennale d'Arte inaugurata stamane*, "Il Secolo", 22 novembre 1955
- R. Fregola, *Si è aperta a Roma la VII Quadriennale*, "La Voce Adriatica", 1 dicembre 1955
- Minerva in pietra*, "Il Nuovo Cittadino", 29 dicembre 1955
- A. Pica, *Mascherini, Messina e Pepe. Tre scultori a Palazzo Reale*, "La Patria", 24 dicembre 1955
- N. Ponente, *La Quadriennale*, "Commentari", VI, IV ottobre-dicembre 1955, p. 319
- Alla Quadriennale romana*, "Il Quotidiano Sardo", 23 dicembre 1955
- VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 novembre 1955 - 28 gennaio 1956, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1955
- Questa «Minerva» ...*, "Il Tirreno", 20 dicembre 1955
- C. L. Ragghianti, col suo *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza, 1955
- P. C. Santini, *Ancora sugli scultori presenti alla VII Quadriennale*, "Il Nuovo Corriere", 11 dicembre 1955
- L. Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich Editore, 1955
- 11a mostra biennale d'arte triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione, 1-31 ottobre 1955, Padova, Ufficio stampa B.A.T., 1955
- G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, "Gazette des beaux-arts", VI, 45-46, 1955, pp. 323-329
- G. R. Ansaldi, *La Settima Quadriennale*, "Iniziativa", III, 1956, 1, p. 29
- R. Civello, *Sulla pittura di Fiorenzo Tomea*, Siena, Ausonia, 1956
- Y. De Begnac, *Alla VII Quadriennale di Roma. Il vero tradotto in arte da pure espressioni regionali*, "L'Isola", 4 gennaio 1956
- G. Etna, *Navigazione attraverso la VII Quadriennale d'arte. La scultura non vuole capricci*, "Il Giornale del Mezzogiorno", 9 febbraio 1956
- L. Ferrara, *Arte Italiana Contemporanea alla VII Quadriennale*, "Nuova Antologia", XCI, 1956, 1861, p. 94
- G[ioseffi], *Gli artisti triestini nelle sale dell'Usis*, "Il Piccolo" 16 ottobre 1956
- M. Innocenti, *La scultura alla Quadriennale*, "Il Taccuino delle Arti", VII, 1956, 7, p. 3
- R. Longhi, *Presentazione*, in *Breddo*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria il Fiore, novembre 1956, Firenze Galleria il Fiore, 1956
- U. Martegani, *Visita alla settima Quadriennale di Roma. Si chiama*

- Martini e Fazzini la scultura italiana d'oggi*, "Il Giornale di Brescia", 15 gennaio 1956
- Mostra dei Premiati alla XXVIII Biennale*, catalogo della mostra di Messina, Filarmonica A. Laudamo 2-15 dicembre 1956, a cura di A. Carnuff Ritchie, Messina, s.e., 1956
- C. Stella, *La VII Quadriennale d'Arte. Forse più luce, certo maggiore ricerca nelle opere di oltre mille espositori*, "Tempi Nostri", 22 gennaio 1956
- L'udinese Afro premio Biennale*, "Messaggero Veneto", 16 giugno 1956
- XII Biennale d'Arte Triveneta*, catalogo della mostra di Padova, Sala della Ragione, ottobre 1957, Padova, S.A.G.A., 1957
- Diez años de pintura italiana: exposición circulante en Sur América organizada por la Bienal de Venecia, por encargo del Ministerio de asuntos exteriores y del Ministerio de educación, 1957*, catalogo della mostra itinerante, Venecia, Arti grafiche Sorteni, 1957
- A. Carnuff Ritchie, *La tencion emocional en Afro*, "Revista de Arte", 8, 1957, p. 29
- Diez anos de pintura italiana, 1945-1955: exposição itinerante na America do Sud e na Peninsula Iberica*, catalogo della mostra itinerante, Lisboa, Istituto italiano di cultura in Portogallo, 1958
- D. Gioseffi, *Rosignano*, "Il Piccolo", 18 gennaio 1958
- G. Marchiori, *Luigi Spacal*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1958
- R. Salvini, *Presentazione*, in *Mostra retrospettiva di Gianni Vagnetti*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 21-22
- L. Venturi, *Pittori italiani d'oggi*, Roma, De Luca, 1958
- Gio. [D. Gioseffi], *Dino Predonzani sulla cresta dell'onda*, "Il Piccolo di Trieste", 8 novembre 1959
- Nicolas Poussin*, catalogo della mostra di Parigi, Musée National du Louvre, a cura di A. Blunt, Paris, Édition des Musées Nationaux, 1960
- M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: the paintings*, New Haven, Yale University Press, 1961
- XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 1962
- R. Salvini, *Marcello Mascherini*, in *XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra a cura di U. Apollonio, Venezia 1962, pp. 58-60
- A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Leonida M. Patuzzi Editore, Milano, 1962
- G. Wildenstein, *Catalogue des graveurs de Poussin par Andresen*, "Gazette des beaux-arts", VI, 46, 1962, pp. 199-200
- D. De Tuoni, *Lo scultore Ruggero Rovani – Un ritrattista di Svevo*, "La Fiera Letteraria", 14 luglio 1963
- La statua di Roma è entrata all'ateneo*, "Il Piccolo", 27 gennaio 1963
- Arte fantastica*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 16 luglio – 23 agosto 1964, Trieste, Azienda autonoma di soggiorno turismo, 1964
- Incisioni e litografie di Giuseppe Viviani*, catalogo della mostra di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa 26 settembre-12 ottobre 1964, a cura di G. Trentin, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 1964
- Marcello Mascherini*, catalogo della mostra di Duino, Castello Della Torre e Tasso, giugno-settembre 1964, a cura di S. Crise, G. Montenero, Trieste, Tipografia Moderna, 1964
- G. Montenero, *Trent'anni di scultura nell'antologica di Mascherini*, "Il Piccolo", 8 luglio 1964
- U. Saba, *Prose*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1964
- C. Sofianopulo, *Nell'omaggio di un anziano artista la più bella esaltazione per Mascherini*, "Il Piccolo della Sera", 31 luglio 1964
- Alla IV Biennale di Carrara. Assegnato il premio per un'opera sacra*, "La Domenica", 12 settembre 1965
- Allo scultore Mascherini il Premio della Biennale di Carrara*, "Il Giornale del Mattino", 10 agosto 1965
- P. Pierotti, *Marcello Mascherini*, in *IV Biennale Internazionale di Scultura Città di Carrara*, catalogo della mostra di Carrara, Istituto Professionale Marittimo, 11 luglio – 12 settembre 1965, Carrara, Sanguinetti, 1965, s. n., n. 137
- Presente l'«Estate» di Mascherini a una mostra inaugurale nel Messico*, "Il Piccolo", 18 maggio 1966
- Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima, 3 settembre – 16 ottobre 1966, Trieste, Smolars, 1966
- A. Bassin, *Lojze Spacal*, Maribor, Založba obzorja, 1967
- Documentazione della Seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra*, Trieste, Smolars, 1967
- H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, a cura di M. Calvesi e A. Monferini, trad. di G. Guglielmi, Bologna, Alfa Editoriale, 1967
- 58ª Biennale Nazionale d'Arte di Verona*, catalogo della mostra di Verona, Palazzo della Gran Guardia, settembre – ottobre 1967, Verona, Società Belle Arti, 1967
- H. Weber, *Œvre Litographique Le Corbusier*, Zurich, Centre Le Corbusier, 1967
- J. Hédou, *Noël Le Mire et son oeuvre gravé. Suivi du catalogue de l'oeuvre gravé de Louis Le Mire*, [Paris 1875], Amsterdam, Hissink, 1968
- Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 18 gennaio – 18 febbraio 1968, a cura di Giulio Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, [1968]
- Luigi Spacal opera grafica 1937-1967*, catalogo della mostra di Vicenza, Palazzo Chiericati 28 marzo – 24 aprile 1968, a cura di G. Barioli, Vicenza, Comune di Vicenza, 1968
- G. Marchiori, *Saffaro solo*, pieghevole della mostra di Trieste, Galleria Comunale d'arte, aprile 1968, Trieste, Smolars, 1968
- M. Mascherini, *Risponde Marcello Mascherini. L'artista nel contesto urbano*, "Le Arti", XVIII, 12, 1968, p. 48
- R. Pallucchini, *Il cammino di Spacal*, in *Luigi Spacal opera grafica 1936-1967*, a cura di G. Montenero, Milano, Vanni Scheiwiller, 1968, pp. 4-5
- Prima biennale degli artisti della regione Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 4 novembre – 31 dicembre 1968, Trieste, Tipografia moderna, 1968
- Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni giugno-luglio 1968, Roma, De Luca, 1968
- M. Bambič, *Spacal, Mušič, Mascherini na skupinski v Torbandena*, "Primorski dnevnik", 14 marzo 1969
- A. Gatto, *Mascherini*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1969

- Mostra d'arte degli artisti della regione*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi, dicembre 1969 – gennaio 1970, Trieste, Sindacato regionale artisti pittori scultori incisori. Circolo della cultura e delle arti, 1969
- Spacal, Music, Mascherini*, pieghevole dalla mostra di Trieste, Galleria Torbandena 14 marzo – 4 aprile 1969
- I^a Triennale Internazionale della xilografia contemporanea*, catalogo della mostra di Carpi, Castello dei Pio giugno-novembre 1969, a cura di E. Tavoni, E. Guidi, Carpi, Città di Carpi, 1969
- Catalogo della Galleria d'arte moderna del Civico museo Revoltella*, a cura di F. Firmiani, S. Moles, Trieste, Ente Provinciale per il Turismo, 1970
- S. Redgrave, *A Dictionary of artists of the english school...*, Amsterdam, Kingsmead Repr., 1970
- XXIII Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte*, catalogo della mostra di Suzzara, Scuola Ferrante Aporti 6-23 settembre 1970, Suzzara, Grafiche Bottazzi, 1970
- L. Lambertini, *De logica sublimitate*, catalogo della mostra di Trieste, Galleria Torbandena maggio 1971, Trieste, 1971
- I maestri dell'incisione: pulmann dell'arte*, catalogo della mostra di Milano, ottobre-dicembre 1972, Milano, Mazzotta, 1972
- X Quadriennale nazionale d'arte. 2 situazione dell'arte non figurativa*, Catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1972 – maggio 1973, Roma, De Luca, 1972
- A. Parronchi, *Mino Maccari*, Focette, Galleria d'arte moderna Falsetti, 1974
- J. Thuillier, *L'Opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli, 1974
- G. Bologna, *Musei del Risorgimento e di Storia contemporanea*, Milano, Electa, 1975
- L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Milano, Edizioni d'Arte Sant'Ambrogio, 1975
- D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Milano, Rizzoli, 1975
- G. L. Marini, ad vocem *Rossini Luigi* in *Dizionario enciclopedico Bolaffi...*, X, Torino, Bolaffi, 1975, pp. 41-42
- Mascherini Perizi Basaldella. 120 giorni di scultura a Trieste*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, maggio – settembre 1975, Trieste, Amministrazione Provinciale, 1975
- A. Nocentini, *Mario Moschi scultore*, Firenze, Associazione "pro lastra", 1975
- Santomaso catalogue raisonné 1931-1974*, Venezia, Alfieri, 1975
- Carlo Carrà, Opera grafica (1922-1964)*, a cura di M. Carrà, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976
- L. Cavazzi Palladini, *Disegni e incisioni di G. F. Gmelin nel Gabinetto Comunale delle Stampe*, "Bollettino dei musei comunali di Roma", XXIII, 1976, 1-4, p. 52, nn. 23-24
- C. Brandi, *Afro*, Roma, Editalia, 1977
- Afro (1912-1976)*, catalogo delle mostre di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 10 febbraio – 9 aprile, Passariano, Villa Manin 1 luglio -15 novembre 1978, Roma, De Luca, 1978
- E. Quargnal, *Afro, un'avventura lirica*, in *Afro 1912-1976*, "quaderno 1", Udine, Edizioni della Galleria d'Arte Moderna, 1978
- Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra di Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto 1979, a cura di S. Moles, Trieste, La Editoriale Libreria, 1979
- R. Da Nova, *Arturo Fittke*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste, 1979
- Aldo Schmid*, catalogo della mostra di Trento, Palazzo delle Albere maggio-giugno 1980, a cura di T. Toniato, Trento, Temi, 1980
- G. Dorflès, *Miela Reina. Dal 1960 al 1965*, in *Miela Reina*, a cura di C. De Incontrera, Milano, Electa, 1980, pp. 27-36
- Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1981
- Nicolaes Berchem, Dutch flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Asterdam, M. Hertzberger, 1981
- Nicolaes Berchem incisore e inventore, 1620-1683. Stampe dalla collezione Remondini*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Museo Civico, a cura di G. Dillon, Bassano del Grappa, Vicenzi, 1981
- R. Da Nova, *Federico Righi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 142-143
- R. Da Nova, *Nino Perizi*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 – febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, pp. 148-149
- R. Da Nova, *Romeo Daneo*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra di Trieste, Stazione Marittima dicembre 1981 - febbraio 1982, Pordenone, GEAP, 1981, p. 134-136
- S. Rutteri, *Trieste. Storia ed arte tra vie e piazze*, Trieste, LINT, 1981
- Edgardo Sambo*, catalogo della mostra di Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982, Trieste, Tipografia Moderna, 1982
- W. Hofmann, *Luther und die folgen für die Kunst*, München, Prestel, 1983
- Alpe Adria. Umetnost med obema vojnama*, catalogo della mostra itinerante di Ljubljana, Moderna Galerija, Graz, Landesmuseum Joanneum, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Klagenfurt, Rupertinum-Moderne Galerie und Graphische Sammlung, Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie, Trieste, Civico Museo Revoltella, Venezia, Museo Correr, Rijeka, Moderna Galerija 1984-1985, a cura di Majda Jerman, Ljubljana, Stamparija Tone Tomsic, 1984
- E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 1984
- Dino Predonzani*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 14 gennaio – 12 febbraio 1984, Trieste, Comune di Trieste, 1984
- A. Giacomini, in *Seconda mostra degli artisti della regione Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Gradisca, Sala Civica 15 luglio - 30 settembre 1972, Trieste, Tipografia Moderna, 1984, p. 114
- E. Godoli, *Trieste*, Roma, Laterza, 1984
- I giganti del bulino: 140 acqueforti di Morandi, Bartolini, Viviani*, catalogo della mostra di Sasso Marconi, La casa dell'arte, Bologna, Grafis, 1985
- A. M. Sancin, *Servola*, Trieste, Moderna, 1985
- Romolo Bertini*, Trieste, Tipografia Atena, 1986
- G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900. Generazione primo decennio*, Bologna, Bora, 1986
- "Otto pittori italiani" 1952-1954 Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova*, catalogo della mostra di Milano,

- Padiglione d'Arte Contemporanea 14 maggio - 7 luglio, a cura di L. Somaini, Roma-Milano, De Luca-Mondadori, 1986
- I. Pelikan, *Francesco Maria Carnea di Steffaneo, Ein Edelmann aus Friaul im Dienste des Kaisers Franz II*, Wien, Universität Wien, 1986
- Spacal. L'opera grafica 1935-1986. Catalogo generale*, a cura di C. Cechel, L. Spacal, Treviso, Canova, 1986
- Afro fino al 1952*, catalogo della mostra di Spoleto, palazzo Rosari Spada 27 giugno - 6 settembre 1987, a cura di B. Mantura e P. Rosazza Ferraris, Roma-Milano, De Luca-Mondadori, 1987
- E. Crispolti, *La pittura di Afro alla fine degli anni Quaranta e lungo i Cinquanta*, in Dino, Mirko, *Afro Basaldella*, catalogo della mostra di Udine, Castello di Udine e Galleria d'Arte Moderna 20 giugno - 31 ottobre 1987, a cura di E. Crispolti, Milano, Mazzotta, 1987
- E. Crispolti, *Il lavoro di Zavagno*, in E. Crispolti, G. Pauletto, *Nane Zavagno*, Pordenone, Edizioni d'Arte Concordia, 1987, pp. 9-15
- Alpe Adria. Jenseits des Realismus. Figuration Abstraktion Informel*, catalogo della mostra itinerante di Graz, Landesmuseum Joanneum 29 giugno - 17 agosto 1988, Klagenfurt, Kärtner Landesgalerie 7 settembre - 2 ottobre 1988, Salzburg, Museum Carolino Augusteum 27 ottobre - 27 novembre 1988, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum 15 dicembre 1988 - 20 gennaio 1989, Venezia, Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro febbraio - marzo 1989, Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea aprile - maggio 1989, Trieste, Civico Museo Revoltella giugno - luglio 1989, Zagreb, Galerije Grada ottobre - novembre 1989, Ljubljana, Moderna Galerija ottobre - novembre 1989, Szombathely, Képtár novembre - dicembre 1989, Győr, Xantus János Múzeum gennaio febbraio 1990, a cura di W. Fenz, C. Steinle, Graz, Grazer Druckerei, 1988
- Art from New Zealand, Strathdee, Tre artisti e tre critici, Amstici per Pirella Götsche, Munari, Spacal, Baj*, catalogo della mostra di Trieste, Studio d'arte Nadia Bassanese ottobre 1988 - giugno 1989, Trieste, s.e., 1988
- M. Fagiolo dell'Arco, *Alberto Ziveri*, Milano, Fabbri, 1988
- Galleria L. Spacal. Katalog stalne Spacalove Razstave v Gradu Štanjel*
- Castello di Stanjel. Catalogo della mostra permanente do Spacal nel castello di Štanjel*, Trieste, Stella, 1988
- Mino Maccari, Torino, Edizioni d'arte Sant'Agostino, 1988
- Afro: l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, catalogo della mostra di Verona, Galleria dello Scudo 7 ottobre - 19 novembre 1989, a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta, 1989
- B. Bandini, *Luigi Rossini architetto ed incisore ravennate tra illusionismo e vero*, "Romagna arte e storia", 9, 1989, 26, pp. 41-48
- F. D'Amico, *Afro "percorso verso una forma"*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bergamini, ottobre-novembre 1989, Milano, Galleria Bergamini, 1989
- Fiorenzo Tomea, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti 8 dicembre 1989 - 4 febbraio, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Venezia, Corbo e Fiore, 1989
- G. Cortenova, *Santomaso. Il paesaggio della visione*, catalogo della mostra di Locarno, Pinacoteca comunale, 25 novembre 1990 - 10 febbraio 1991, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 1990
- M. Fagiolo dell'Arco, V. Rivosecchi, *Donghi. Vita e opere*, Torino, Allemandi, 1990
- N. Pirazzoli, *Luigi Rossini: 1790-1857. Roma antica restaurata*, Ravenna, Essegi, 1990
- P. Fasolato, *Tullio Silvestri*, Trieste, Lint, 1991
- Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà: acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, catalogo della mostra di Udine, 31 maggio-14 luglio 1991, a cura di F. De Santi, Udine, Casamassima, 1991
- L. Caramel, *La pittura come realtà del sentimento, in Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre - 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992
- Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo Reale 24 settembre - 8 novembre 1992, a cura di L. Caramel, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1992
- L. Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994
- Carlo Carrà (1881-1966), catalogo della mostra di Roma, 15 dicembre 1994- 28 febbraio 1995, a cura di A. Monferini, Milano, Mazzotta, 1994
- F. De Farolfi, *Catalogo delle stampe triestine dal XVI al XIX secolo*, Trieste, Parnaso, 1994
- G. Pavan, *Pietro Nobile: gli studi preparatori per il tempio di S. Antonio a Trieste nella collezione Fonda-Savio*, "Archeografo Triestino", s. IV, LIV(CII), 1994, pp. 37-90
- S. Tozzi, *Wilhelm Friedrich Gmelin, in Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, a cura di P. Chiarini, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Artemide, 1994, pp. 253-272
- F. G. Meijer, *Brakenburg (Brackenburgh) Richard*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 13, München-Leipzig, G. K. Saur, 1996, p. 566
- A. Panzetta, *Timo Bortolotti Scultore (1884-1954)*, Montevarchi, Comune di Montevarchi, 1996
- Nino Perizi opere 1935-1993*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 29 giugno - 22 settembre 1996, a cura di M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone, Edizioni della laguna, 1996
- T. Toniato, *L'artista, la pietra, l'immagine*, in *Silva Bernt 1910-1995 sculture e disegni*, Venezia, Filippi Editore, 1996, s.n
- Afro. Catalogo Generale Ragionato dai documenti dell'Archivio Afro*, Roma, Dataars, 1997
- G. Carbi, *Il patrimonio artistico, in L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 263-267
- G. Cervani, *Pasquale Revoltella, il 'fondatore'*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 55-64
- C. Sirigatti, *I due bassorilievi di Moschi*, in *L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1974*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997, pp. 270-272
- L'Università di Trieste. Settant'anni di storia 1924-1994*, Trieste, Editoriale Libreria, 1997
- A. M. Vinci, *Storia dell'Università di Trieste. Mito, progetti, realtà*, Trieste, Lint, 1997
- R. Balzer, *Peepshows: a visual history*, New York, Abrams, 1998
- A. Griffiths, *The print in Stuart Britain: 1603-1689*, catalogo della mostra di Londra, British Museum, London, British Museum Press, 1998

- A. Panzetta, *Marcello Mascherini scultore (1906-1983). Catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, Allemandi, 1998
- S. Vatta, *Le gallerie galleggianti. Cernigoj decoratore, in Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste, Lint, 1998, pp. 83-87
- Anita Pittoni *straccetti d'arte Stoffe di arredamento e moda di eccezione*, catalogo della mostra di Trieste Palazzo Costanzi 20 marzo-16 maggio 1999, a cura di M. Cammarata, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999
- M. C. Bandera. *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999
- E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 6, Paris, Gründ, 1999
- A. T. Cataldi, *Edgardo Sambo*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 1999
- S. Dellantonio, *Pietro Nobile Archeologo, "Archeografo Triestino"*, s. IV, LIX, 1999/II, pp. 321-246
- Muri ai pittori Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999 - 3 gennaio 2000, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni Milano, Mazzotta, 1999
- B. Nassivera, *Louis-François Cassas, Il "Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et Dalmatie"*, "Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria", XCIX(XLVII), 1999, pp. 169-206
- G. Pavan, *Pietro Nobile architetto. Nuovi documenti e notizie da materiali d'archivio di Trieste e Milano*, "Archeografo Triestino", s. IV, vol. LIX(CVII), II, 1999, pp. 411-431
- L. Gosparini, *Vincenzo Giacomini (1760-1829) incisore. Catalogo delle opere*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLVIII (1999-2000), pp. 451-520
- D. Apolloni, *Pietro Monaco e la "Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra"*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2000
- C. Collina, *L'attività incisoria di Luigi Rossini*, in *L'arti per via: percorsi nella catalogazione delle opere grafiche* a cura di G. Benassati, Bologna, Editrice Compositori, 2000, pp. 87-96
- F. Costantinides, *Riunione Adriatica di Sicurtà: la Quadreria*, Trieste, RAS, 2000
- E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin, friendship and the love of painting*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000
- M. De Grassi, *Committenti di Pietro Magni a Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 20, 2000, pp. 166-180
- E. Dolci, *Marcello Mascherini, in X Biennale Internazionale Città di Carrara. Il Primato della Scultura. Il Novecento a Carrara e dintorni*, catalogo della mostra di Carrara, sedi varie 29 luglio -29 settembre 2000, a cura di A. V. Laghi, Montespertoli, Maschietto & Musolino, 2000, p. 198
- Lojze Spacal. Retrospektiva*, catalogo della mostra di Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 25 aprile - 4 giugno 2000, a cura di I. Kranjc, Ljubljana, Moderna Galerija Ljubljana, 2000
- D. Pesenti Compagnoni, in *Vedute del "mondo novo". Vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo nazionale del cinema di Torino*, a cura di D. Pesenti Compagnoni, Torino-Londra, Allemandi, 2000, pp. 17-22
- A. Romagnolo. *Leone Minassian*. Milano, Electa, 2000
- A. Bressan, F. Merluzzi, *Dino Predonzani, in Opere dalla collezione regionale - Un ricordo per due maestri: Anzil e Spacal*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo del Consiglio Regionale febbraio-dicembre 2001, Trieste, Consiglio Regionale, 2001, p. 98
- H. Busmann, *Sovereign of the seas. Die Skulpturen des britischen Königsschiffes von 1637*, Hamburg, Convent, 2002
- S. Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Laterza, 2002
- A. Panzetta, *Nane Zavagno opere 1950-2002 cinquant'anni di attività artistica*, catalogo della mostra di Passariano, villa Manin, estate 2002, Torino, Allemandi, 2002
- F. Salvador, *Giovanni Mayer - Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Eclettismo*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXII (CXI) 2002, pp. 1-169
- R. Starec, *Coprire per mostrare. L'abbigliamento nella tradizione istriana (XVII-XIX secolo)*, Trieste, Italo Svevo, 2002
- Ugo Carà: arte architettura, design 1926-1963*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella 2004, a cura di M. Masau Dan, L. Michelli, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2003
- D. Maraini, *A Trieste con Svevo*, Milano, Bompiani, 2003
- F. Marri. *Tranquillo Marangoni. Riflessioni attorno ad un maestro della xilografia*, "Il Territorio. Semestrale di storia, memoria, cultura, fotografia, ambiente", 19, gennaio 2003, pp. 55-59
- E. Pontiggia, *Anselmo Bucci 1887-1955*, Milano, Silvana Editoriale, 2003
- Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003, Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 2003
- G. Appella, "Vita, opere, fortuna critica", in *Marcello Mascherini. Opere dal 1925 al 1975*, catalogo della mostra di Matera, Chiesa rupestri 10 luglio - 10 ottobre 2004, a cura di G. Appella, Roma, Edizioni della Cometa, 2004, pp. 123-227
- Arte e psicoanalisi nella Trieste del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Museo Revoltella, 2004
- G. Bucco, "Artisti, architetti, artigiani: esempi di collaborazione regionale", in *La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 140-155
- Carlo Carrà. I miei ricordi: l'opera grafica 1922-1964*, catalogo della mostra di Milano, 25 marzo-29 maggio 2004, a cura di E. Pontiggia, Milano, Medusa, 2004
- R. Fabiani, "I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento", in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004-gennaio 2005, Trieste, Comune di Trieste, 2004, pp. 262-269
- Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003*, a cura di Antonello Negri, Suzzara, Comune di Suzzara, 2004
- M. Mucci, "Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato", in *La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, piscina comunale

- Bruno Bianchi, a cura di S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste, Comune di Trieste, 2004, p. 118-139
- A. Barbuto, *scheda in Galleria Nazionale d'Arte Moderna Le collezioni Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano, Electa, 2005, p. 328
- Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, catalogo della mostra di Matera, a cura di Paolo Venturoli, Roma, Donzelli, 2005
- R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino, Allemandi, 2005
- M. De Sabbata, "Sul «far grande» in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia", in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra di Pordenone, spazio espositivo di Corso Garibaldi 10 dicembre 2005 – 26 febbraio 2006, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 37-61
- M. De Sabbata, *Università, in Trieste 1918-1954. Guida all'architettura*, Trieste, Mgs Press, 2005, pp. 227-234
- C. Sirigatti, *Mario Moschi: l'occhio, la memoria, la mano, la sincerità*, Signa, Masso delle Fate, 2005
- B. Strathdee, *Cafè wars*, Wellington, Tara publishing, 2005
- P. Biesboer, "Nicolaes Pietersz Berchem, master painter of Harleem", in *Nicolaes Berchem: in the light of Italy*, catalogo della mostra di Haarlem, Frans Hals Museum; Zurigo, Schwerin, Gent, Ludion Publisher, 2006, pp. 11-35
- Catalogo generale ragionato dai documenti dell'Archivio Afro. Afro disegni dal 1932 al 1947*, a cura di M. Graziani, I, Roma-Reggio Emilia, Edizioni DATAARS-Edizioni La Scaletta, 2006
- M. Gardonio, *Giuseppe Barison*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2006
- M. B. Giorio, B. Sturmar, *Il Busto di Italo Svevo dell'Università degli Studi di Trieste*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 25, 2006, pp. 175-186
- Guido e Sandro Somaré. Distanza e prossimità*, catalogo della mostra, a cura di N. Pallini, Milano, Mazzotta, 2006
- Idealismi in frammenti – Idealismi e frammenti*, catalogo della mostra di Sežana, Kosovelov dom 17 marzo – 18 aprile 2006, Sežana, Kosovelov dom Sežana, 2006
- S. Petri, A. Pettener, *Marcello Mascherini. Un artista per me*, Trieste, Lint, 2006
- F. Tedeschi, "La memoria come «soggetto» pittorico Afro e le poetiche dell'arte americana negli anni cinquanta", in *Afro & Italia – America Incontri e confronti*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, Udine, Chiesa di San Francesco, Pordenone, Palazzo Ricchieri, Villa Galvani 25 novembre 2006 – 18 marzo 2007, Milano, Mazzotta, 2006, pp. 67-78
- Vita artistica*, in *La vita artistica di Antonio Basoli*, a cura di F. Farneti, V. Riccardi Scassellati Sforzolini, Atrgelato, Minerva Edizioni, 2006
- G. de Wallens, ad vocem *Ghendt (De Ghendt)*, *Emmanuel Jean-Népomucène de*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 52, München-Leipzig, K. G. Saur, 2006, pp. 494-495
- M. De Grassi, *Aldo Famà gli imprevisti dell'astratto*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli Atti, Facoltà di Economia 13 ottobre 2006-26 gennaio 2007
- M. De Grassi, *Macchine visuali o emozioni algoritmiche?*, in *Matjaž Hmeljak proposta 51*, pieghevole della mostra di Trieste, sala degli atti della Facoltà di Economia, 15 marzo – 20 luglio 2007
- M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (...) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2007
- M. De Grassi, "Trieste, tu difendi la pittura", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Lettere e Filosofia, 28 giugno – 20 ottobre 2007
- N. Jornod, J. P. Jornod, *Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret)*, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, I, Paris, Skira, 2007
- M. Messina, "L'incantesimo della visione", in *Ramiro Meng pittore (1895-1966). L'incantesimo della visione*, catalogo della mostra di Trieste, a cura di A. Krekic, M. Messina, Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007, pp. 21-33
- P. Michel *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007
- E. Pezzetta, "La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti", in *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti ex Pescheria Centrale, 28 luglio – 14 ottobre 2007, Milano, Electa, 2007, pp. 178-193
- E. Santese, "Giuseppe Negrisin", in *Giuseppe Negrisin 1930-1987*, catalogo della mostra di Muggia, Museo d'arte moderna "Ugo Carà" 7 dicembre 2007 – 12 gennaio 2008, a cura di B. Negrisin Cociani, Trieste, Stella Grafica Edizioni, 2007, pp. 15-22
- A. Stolzenburg, ad vocem *Gmelin Wilhelm Friedrich*, in *Saur, Allgemeines Künstler-Lexikon...*, vol. 56, München-Leipzig, G. K. Saur, 2007, p. 274
- Afro. Dagli anni della "Galleria della Cometa" al dopoguerra*, catalogo della mostra di G. Appella, Roma, Galleria F. Russo 1-29 marzo 2008, Roma, De Luca, 2008
- Aldo Schmid catalogo ragionato*, a cura di G. Corradini Schmid, R. Turrina, Trento, Temi, 2008
- F. Baccanelli, scheda, in *Fra' Galgario e la ritrattistica della realtà nel '700. Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra di Varese a cura di F. Rossi, G. Valagussa, Milano, Electa, 2008, p. 164
- R. Fabiani, "Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento", in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 34-45
- M. Mascherini, *Lettere (1930-1982)*, a cura di M. De Sabbata, Torino, Allemandi, 2008
- E. Mogorovich, *Trasformazioni*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2008
- E. Prete, E. Poletto, "Bibliografia", in *Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra di Venezia, Fondazione Giorgio Cini 12 aprile-13 luglio 2008, Venezia 2008, pp. 298-306
- R. Pupo, "Quel 1953", in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 17-23
- N. Zanni, "Una proposta alla città: intendere il «contemporaneo»", in *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008, pp. 46-57
- 1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo

- della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno-30 ottobre 2008, a cura di R. Fabiani, M. Masau Dan, N. Zanni, Trieste, Museo Revoltella, 2008
- G. Appella, *Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa. 1932 – 2002*, Roma, De Luca editori d'arte, 2009
- G. Dal Canton, *Santomaso all'Università di Padova*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 523-528
- M. De Grassi, *Giuseppe Santomaso e Trieste*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 33, 2009, pp. 535-548
- M. De Grassi, *I segreti del bosco*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 19 dicembre 2008 – 31 marzo 2009
- M. De Grassi, *Il visibile necessario*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 26 giugno – 30 settembre 2009
- R. Fabiani, "Esposizione nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea. Genesi e motivi di un evento", in *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte Edizioni, 2009, pp. 112-125
- E. Faraone, *Problemi amministrativi e finanziari nella costruzione dell'acquedotto di Aurisina (1853-1860)*, "Atti e Memorie della commissione grotte Eugenio Boegan", XLII, 2009, pp. 11-40
- S. Gregorat, "Leonor Fini e Carlo Levi", in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 256-257
- Heidi Weber 50 Jahre Botschafterin für Le Corbusier*, 1958-2008, Heidi Weber Museum, Center Le Corbusier Zurich, 2009
- T. Hinterholz, scheda in *Graphik als Spiegel der Malerei: Meisterwerke der Reproduktionsgraphik, 1500-1830*, catalogo della mostra di Lussemburgo, Musée National d'histoire et d'art Luxembourg, a cura di S. Brakensiek e M. Polfer, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 138-139
- Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra di Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio – 27 settembre 2009, a cura di
- M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009
- C. H. Martelli, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, Hammerle, 2009
- E. Prelli, *Gianni Russian, 1922-1962*, "Quaderni Giuliani di Storia", XXX, 1, gennaio-luglio, 2009, pp. 161-185
- E. Prelli, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXIX (CXVII), 2009, pp. 605-628
- Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra, Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio, a cura di G. Bon, E. Plesnicar, E. Vidoz, Trieste, Comunicarte, 2009
- E. Santese, in *Dante Pisani l'artista l'arte l'uomo*, Trieste, Franco Rosso Editore, 2009
- I Basaldella, Dino Mirko Afro*, catalogo della mostra di Passariano, Villa Manin 27 marzo - 29 agosto 2010, a cura di G. Appella, F. D'Amico, M. Goldin, Treviso, Linea d'ombra Libri, 2010
- S. Bertorelle, "L'Archivio Storico dell'Università di Trieste", in V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010, pp. 145-154
- D. Camurri, *Storia di un libro illustrato: il Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas par Joseph Lavallé (Paris, Vilain, 1802)*, "Rara Volumina: rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato", ½, 2010, pp. 27-39
- E. Crispolti, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Udine, Casamassima, 2010
- D. D'Anza, *Vittorio Bolaffio*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2010
- G. C. De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 – Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010
- M. De Grassi, *Frammenti*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 2 febbraio – 29 maggio 2010
- V. Ferneti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste, EUT, 2010
- V. Meyer, "Das "Cabinet gravé" des Chevalier Louis-Antoine le Vaillant de Damery", in *Druckgraphik, zwischen Reproduktion und Invention*, a cura di M. A. Castor,
- J. Kettner, C. Melzer, C. Schnitzer, Berlin, - München, Deutscher Kunstverlage, 2010, p. 331
- Università degli Studi. Guida rapida alla pinacoteca*, a cura di N. Zanni, Trieste, EUT, 2010
- M. Vidulli Torlo, *Trieste i luoghi e la storia*, Trieste, Bruno Fachin Editore, 2010
- M. De Grassi, *Arte e committenza pubblica: il caso di Arsia*, "Quaderni Giuliani di Storia", XXXII, 2011, 1, pp. 139-151
- M. De Grassi, *Rodolfo Pallucchini e Trieste: occasioni mancate*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35, 2011, pp. 117-128
- L. Paris, schede, *Libri e immagini di Casa Svevo nelle collezioni di Antonio Fonda Savio*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste, Università di Trieste, 2011, pp. 54-64
- Lucio Saffaro. I luoghi segreti dell'essere e del tempo*, catalogo della mostra di Riccione, Galleria d'arte moderna e contemporanea 5 novembre 2011 – 31 gennaio 2012, a cura di G. Vismara, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011
- G. Jercog, "Vestigia", pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 11 novembre 2010 – 31 marzo 2011
- G. Jercog, *Danza evanescente*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 24 giugno - 12 novembre 2011
- P. Spirito, *Trieste. Risputano i libri perduti di Italo Svevo*, "Il Piccolo", 2 ottobre 2011
- G. Balbi, *Fiber Art*, Trieste Editreg editore, 2012
- A. Craievich, "Un pittore borghese", in A. Craievich, D. D'Anza, G. Pavanello, *Giuseppe Bernardino Bison*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012, pp. 21-37
- M. De Grassi, *Ninfee*, pieghevole della mostra di Trieste, Sala degli atti della facoltà di Economia, 18 ottobre 2012 - 31 marzo 2013
- P. Delorenzi, *Il professore e l'ereditiera. Gian Rinaldo Carli e Paolina Rubbi in due ritratti di Bartolomeo Nazari*, "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", s. III, 7 (2012), pp. 68-71
- Matteo Gardonio, *La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2012
- L. Paris, *Alcune vedute delle Antichità di Pola di Anton August Tischbein*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 31(2012), pp. 303-321

Pietro Grassi, *Pescatore di luce*, catalogo della mostra di Trieste, Palazzo Costanzi 6-28 ottobre 2012, a cura di A. Krekic, Trieste 2012

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

E. Lucchese, "Nobile Pietro", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, vol. 78, pp. 623-625

L. Paris, *La sezione iconografica del Lascito Antonio Fonda Savio nel Sistema museale dell'Ateneo triestino*, "Archeografo Triestino", s. IV, LXXIII(CXXI), 2013, pp. 195-263

D. Succi, *La serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi Maestri Veneti*, Castelfranco Veneto, Cecchetto Prior Alto Antiquar, 2013

L. Paris, *Un disegno di Vittorio Bolaffio nel Lascito Antonio Fonda Savio dell'Università di Trieste*, "Metodi e Ricerche", n.s., XXXII, 2 (luglio-dicembre 2013), pp. 81-93

L. Paris, *Immagini di un'epoca. L'opera di Giuseppe e Alberto Rieger nella Trieste ottocentesca*, "MDCCC 1800", 3, 2014, pp. 77-97

L. Paris, *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio, Trieste*, EUT, 2015

C. Crosera, *Dipinti di Giovanni Kandler per la cattedrale di San Giusto e per la sagrestia della chiesa di Sant'Antonio Nuovo a Trieste: scoperte e restauri*, "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 37(2017), pp. 201-235

F. Nodari, *Il suo segno era un'idea, era una rivelazione. Disegni di Giuseppe Lorenzo Gatteri al Museo Revoltella*, Trieste, Museo Revoltella, 2019, pp. 83-125

C. Bombardini, "Giuseppe Tartini: Fundamental Questions", in *Giuseppe Tartini and the Musical Culture of the Enlightenment*, 1, Berlin, Peter Lang, 2022, pp. 121-142

F. Nodari, *Il mito di Dante da Trieste a Ravenna: focus su alcuni disegni preparatori relativi al concorso di primo grado per l'Ampolla dantesca donata dalle province irredente*, "Qualestoria", 2, dicembre 2022, pp. 219-232

senza data

F. Porfiri, *Vincenzo Colucci*, Roma, Edizioni Porfiri per gli artisti e scrittori del Babuino, s.d.