



La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste

a cura di MATTEO GARDONIO

La Collezione d'Arte
della Fondazione CRTrieste

a cura di Matteo Gardonio

PROGETTO GRAFICO
Studio Mark, Trieste

FOTOGRAFIE
Paolo Bonassi

È vietata la riproduzione anche parziale
© 2012, Fondazione CRTrieste

Publicazione gratuita.
Gli interessati possono farne richiesta
alla Fondazione CRTrieste

La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste

a cura di MATTEO GARDONIO

Sommario

- 7** **Un patrimonio in costante divenire** | Massimo Paniccia
- 9** **Una nuova pietra miliare** | Giuseppe Pavanello
- 11** **Catalogo delle opere** | Matteo Gardonio
- 425** - Collezione “Arte e Industria” Stock
- 453** - Il *Ciclo del Progresso* dal “Caffè alla Stazione” di Trieste
- 468** **Bibliografia**
- 476** **Indice degli artisti**

Un patrimonio in costante divenire

La pubblicazione di questo Catalogo coincide con il ventesimo anniversario della Fondazione CRTrieste, costituita il 25 luglio del 1992.

A partire dai primi anni del secolo scorso, la Cassa di Risparmio di Trieste ha avviato un lungimirante processo di acquisizione di opere d'arte, non solo per arredare i propri uffici e dipendenze, ma anche nell'ambito di un progetto di sostegno e valorizzazione degli artisti di area locale più rappresentativi. Tale attività, proseguita fino al 1993, ha consentito di raccogliere un *corpus* di oltre 1200 opere.

Alla luce delle finalità statutarie della Fondazione – con particolare riferimento al settore dell'arte, attività e beni culturali – è parso opportuno che fosse la stessa Fondazione CRTrieste a proseguire la valorizzazione di questo importante patrimonio artistico, che rappresenta un significativo punto di riferimento per la storia e la cultura cittadina.

Si è pertanto ritenuto di procedere all'acquisizione delle opere di maggiore significato artistico e storico della Banca al fine di garantirne il radicamento con il territorio triestino e di impedirne la dispersione conseguente alla fusione della Cassa di Risparmio di Trieste nel Gruppo UniCredito Italiano.

A seguito di un'attenta e approfondita analisi delle opere d'arte presenti nella Collezione,

il 14 giugno 2005 la Fondazione ha perfezionato con UniCredito Italiano l'atto di compravendita delle 410 opere ritenute di maggiore valore storico e artistico tra quelle facenti parte del patrimonio dell'ex Cassa di Risparmio di Trieste.

Tale nucleo originario, che già allora costituiva una delle più importanti collezioni d'arte in ambito cittadino, comprende, in gran parte, opere dei maestri più significativi dell'Ottocento e del primo Novecento giuliano.

Non mancano anche alcuni significativi esempi di artisti di diverso ambito territoriale, quali, ad esempio, Michele Cascella, Vincenzo Irolli, Giuseppe Zigaina e Arnaldo Pomodoro.

La Collezione è stata negli anni implementata da pregevoli opere quali *Città futurista* di Tullio Crali, *Nudi al sole*, *Diana cacciatrice* e *Sgabello blu* di Edgardo Sambo - queste ultime due donate dagli eredi dell'artista - *Luna Park* di Luigi Spacal e *L'erotica* di Marcello Mascherini, particolare scultura in pietra conglomerata rosa che oggi impreziosisce la sede della Fondazione.

Mi piace in questa occasione ricordare che nel 2008 la Fondazione ha realizzato un significativo intervento di recupero di un prestigioso patrimonio artistico, la Collezione "Arte e Industria" Stock che è stata acquisita al fine di evitarne lo smembramento a seguito del trasferimento della sede commerciale della Stock da Trieste a Milano.

La Collezione acquistata dalla Fondazione è composta da dodici opere che, alla fine degli anni Sessanta, la Stock – presieduta all'epoca da Alberto Casali, erede del fondatore Lionello Stock – commissionò ad alcuni fra i più famosi pittori figurativi italiani. Nello stile pittorico di ognuno, sulle tele è stato rappresentato il prodotto più conosciuto e amato della distilleria triestina, il “Brandy Stock 84”, prodotto negli stabilimenti di Roiano a partire dal 1927.

Queste opere, già oggetto di una pubblicazione edita nel 2010, sono ora ospitate presso la sede della Fondazione e sono state rese fruibili al pubblico tramite delle apprezzate visite guidate.

La pubblicazione del Catalogo della Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste, edita in occasione del ventesimo anniversario dell'Ente, costituisce un importante tassello nell'ambito dell'attività che la Fondazione intende intraprendere per valorizzare e rendere accessibile il proprio patrimonio artistico a tutti gli appassionati e studiosi del settore.

Massimo Paniccia

Presidente della Fondazione CRTrieste

Una nuova pietra miliare

Catalogare scientificamente un patrimonio d'arte è una delle operazioni culturali più importanti che possiamo fare oggi. Indagare e far conoscere attraverso una pubblicazione è l'iniziativa migliore che un'istituzione possa intraprendere; seguita magari, in un secondo momento, da un'esposizione delle opere più importanti, perché possano essere apprezzate e valutate direttamente anche dal largo pubblico.

È dunque con animo colmo di gratitudine che salutiamo la comparsa del presente volume in cui vengono studiati e resi noti, per la prima volta nella loro globalità, dipinti, sculture, disegni e incisioni della Fondazione CRTrieste. È stato un lavoro complesso, condotto da Matteo Gardonio con passione e perseveranza, e gli siamo riconoscenti per l'impegno che vi ha dedicato.

Rispetto ad altre raccolte artistiche di Fondazioni o Istituti bancari, la nostra collezione presenta un insieme coerente. Sono l'Otto e il Novecento a far da protagonisti, e, in particolare, va sottolineata l'importanza del nucleo del Novecento triestino, che si rivela sempre di più un secolo d'oro per la città di San Giusto, specie nel campo della pittura. Non si può non rilevare, inoltre, il valore di un nucleo organico come quello del *Ciclo del Progresso*, fortunatamente preservatosi, un tassello prezioso pure dal punto di vista iconografico.

Emergono, così, il dialogo fra artisti giuliani e artisti d'altre parti d'Italia, compreso il russo Issupoff; le dinamiche di mercato fra gallerie e mostre; il contributo della critica; e, ancora una volta, Silvio Benco si conferma un personaggio di primo piano.

Siamo grati pertanto a quanti presso la Fondazione hanno voluto e si sono impegnati per una iniziativa tanto lodevole: un'altra pietra miliare, accanto ai volumi della *Collana d'Arte*.

Passiamo, dunque, a sfogliare il volume, e andiamo a scoprire la ricchezza di una collezione, prima pressoché sconosciuta; ora non più.

Giuseppe Pavanello

Catalogo delle opere

GIOVANNI ANTONIO BELLINZONI DA PESARO

(Pesaro, 1415 ca. – 1478)

Tradizionalmente assegnata alla scuola riminese del Quattrocento, nell'inventario della Cassa di Risparmio, l'opera, che presenta tangenze con la poetica di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, si può riferire al pesarese Giovanni Antonio Bellinzoni, qui in un momento giovanile attorno al 1440.

scoperta

La propensione da parte dell'artista di non sovraccaricare le scene ma di lasciare spazio ad ariosi scorci, concentrando l'attenzione sulle piante e la città in lontananza, è una sua tipica condotta, rintracciabile anche nella predella con le *Storie della Vera Croce* a Sassoferrato o nelle *Storie di San Biagio* (Roma, Museo di Palazzo Venezia). Una singolarità nell'opera in questione, come suggerisce Andrea De Marchi, è rappresentata dai pioletti a terra per rinsaldare la Croce. Pur essendo, infatti, elementi ricorrenti di origine bizantina nell'area adriatica, qui si presentano in numero insolitamente ragguardevole.

l'autore

Le dimensioni, notevoli, sembrano appartenere ad un importante palio che nella metà del Quattrocento viveva un fortunato *revival* proprio nell'ambiente adriatico. Decisiva, inoltre, per contestualizzare al meglio la tavola, è la diffusione del *Vesperbild* (Pietà) nel territorio marchigiano: se ne trovano esempi a Urbino, Pioraco e San Ginesio. Questi elementi concorrono, dunque, a restituire l'importante manufatto ad un pittore protagonista del gusto tardo gotico nelle Marche, che si ritrova con un ulteriore tassello inaspettato a Trieste, autentico fiore all'occhiello nella Collezione d'Arte della Fondazione per quanto riguarda le opere antiche.

soggetto

Bibliografia sull'artista

PARIDE BERARDI, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Bologna, 1988; ANDREA DE MARCHI, MARIA GIANNATIEMPO LOPEZ (a cura di), *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca* (catalogo della mostra), Milano, 2002; ANDREA DE MARCHI (a cura di), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, 2002.



La Pietà

Tempera su tavola, cm 74,9 x 114,3
(n. inv. 145)

GEORG KELLER

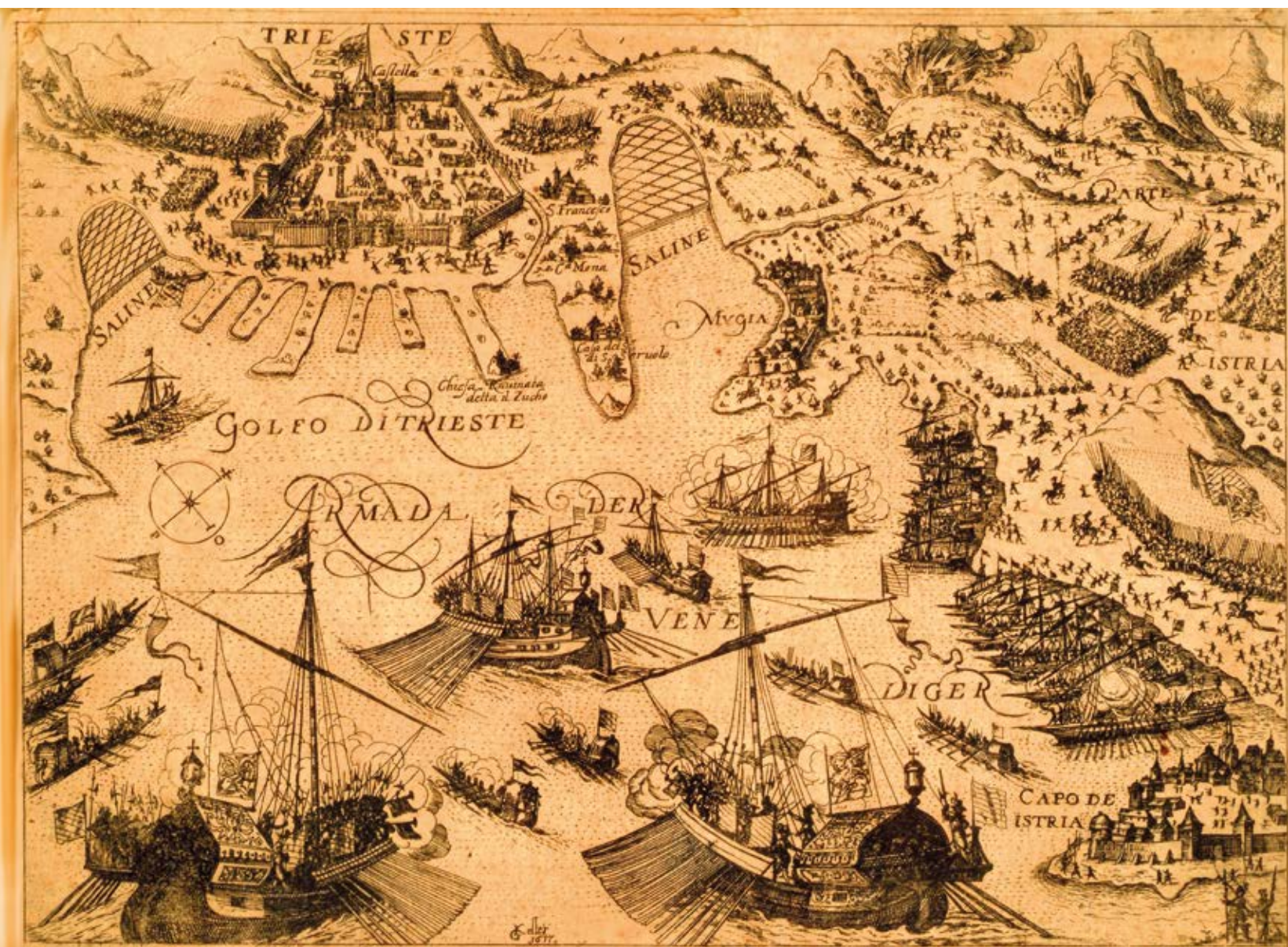
(Francoforte sul Meno, 1568 – 1640)

Tra gli incisori più attivi nel Seicento, il tedesco, nativo di Francoforte, Georg Keller lavorò soprattutto nel settore delle stampe d'occasione, scelta che derivava da un grande interesse da parte del pubblico per battaglie, scoperte e guerre. Specializzato nelle vedute “grandangolari”, a volo d'uccello, realizzò tra il 1615 e il 1617 alcune incisioni legate alle battaglie della Guerra Gradiscana che vedeva la potente flotta veneziana contrapposta agli Asburgo. In questo caso *l'Armada der Venediger* occupa tutto il registro inferiore dell'incisione mentre Trieste, cinta dalle mura difensive, la si scorge in alto a sinistra. Al di là dell'importanza storica che un'incisione come questa detiene oggi, si nota il grande impatto scenografico che Keller sceglie per raccontare il cruento episodio.

contesto

Bibliografia sull'opera

ULRICH THIEME, FELIX BECKER, *Allgemeine Lexicon der bildenden Künstler*, V. XX, Leipzig, 1927, p. 101-102;
LUCIANO LAGO, CLAUDIO ROSSIT, *Theatrum Fori Iulii*, Trieste, 1988, vol. 2, p. 23.



Episodio della Guerra Gradiscana

Incisione in rame, cm 23,8 x 32,6

Firmata e datata in basso al centro "G. Keller 1617"

(n. inv. 146)

IGNOTO PITTORE LOMBARDO CARAVAGGESCO (XVII SECOLO)

La tela presenta una figura femminile intenta a prendere dalla mano del giovane popolano, che sorride verso l'osservatore, una fetta di melone. Gesti, quelli delle mani, che non permettono di capire se la donna viene bloccata o assecondata nel suo volere. In basso una natura morta, silente, descritta con lucentezza, specie nella brocca e nel pane spezzato. Ci si trova dinnanzi ad un artista che suddivide la scena in due registri e con scaltrezza mescola le carte del proprio bagaglio visivo.

la scena

Come messo in evidenza nella mostra *Il genio degli anonimi: maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli* del 2005, sono molte le personalità, anche di area nordica, che guardano a Caravaggio declinandone a loro modo lo stile. Per questa tela un possibile riferimento può essere fatto con il Maestro dei Giocatori e il Maestro della Flagellazione di Cesena, specie per certi passaggi chiaroscurali e certa disposizione di figure-oggetti. Non convincono, tuttavia, le trattazioni epidermiche, qui maggiormente indirizzate verso il mondo guercinesco. Proprio su questa duplice lama, il problematico dipinto si muove; da un lato il pittore tradisce una conoscenza del mondo emiliano, mentre dall'altro pare implacabilmente lombardo nella natura morta in primo piano. Ci si dovrà indirizzare, dunque, verso qualche esponente di quell'area prima del Ceruti o di un Antonio Cifrondi (1656-1730).

stile pittorico



Coppia di popolani con natura morta

Olio su tela, cm 114,7 x 95

(n. inv. 148)

JAN JANSZON

(Johanness Janssonius)

(Arnhem, 1588 – Amsterdam, 1664)

L'incisione è tratta da un'edizione seicentesca del *Mercator's Atlas* edito da Jan De Hondt e Jan Janszoon, che acquistarono le lastre del Mercatore alla quale aggiunsero alcune carte, tra le quali questa, evidentemente acquistata perché raffigura il Golfo di Trieste e la vicina Istria.

Per meglio capire chi sia stato l'incisore Janszoon, si ricorda che nel 1612 sposò Elisabeth de Hondt, la figlia di Jan De Hondt, importante cartografo e incisore fiammingo. Pubblicò le sue prime mappe di Francia e Italia nel 1616. Nel 1623 Janssonius possedeva una libreria a Francoforte e in seguito, grazie ai propri successi imprenditoriali, anche a Danzica, Stoccolma, Copenaghen, Berlino, Königsberg, Ginevra e Lione. Elisabeth morì nel 1627 e Johannes si risposò con Elisabeth Carlier nel 1629. Nel 1630 formò una compagnia con il cognato Hendrick Hondius il Giovane e insieme pubblicarono atlanti sotto il nome di *Mercator / Hondius / Janssonius*.

biografia

Bibliografia sull'opera

EDWARD HEAWOOD, *The Map of the World on Mercator's Projection by Jodocus Hondius, Amsterdam 1608: ... A Memoir*, London, 1927; Johannes Keuning, *The History of an Atlas: Mercator-Hondius*, in "Imago Mundi", 1947, n. 4, pp. 37-62; *Mercator-Hondius-Janssonius Atlas or a Geographick Description of the World, Amsterdam 1636*, Amsterdam, 19682 vols; LUCIANO LAGO, CLAUDIO ROSSIT, *Theatrum Fori Iulii*, Trieste, 1988, vol. II, pp. 38-42.



Istria olim Lapidia

Incisione su rame, cm 38,7 x 50,6

Firmata in basso al centro "Amstelodami Sumptibus Ioannis Ianssonii"

Corredata da due pagine descrittive

(n. inv. 147)

**JOAN
BLAEU** (d'après)

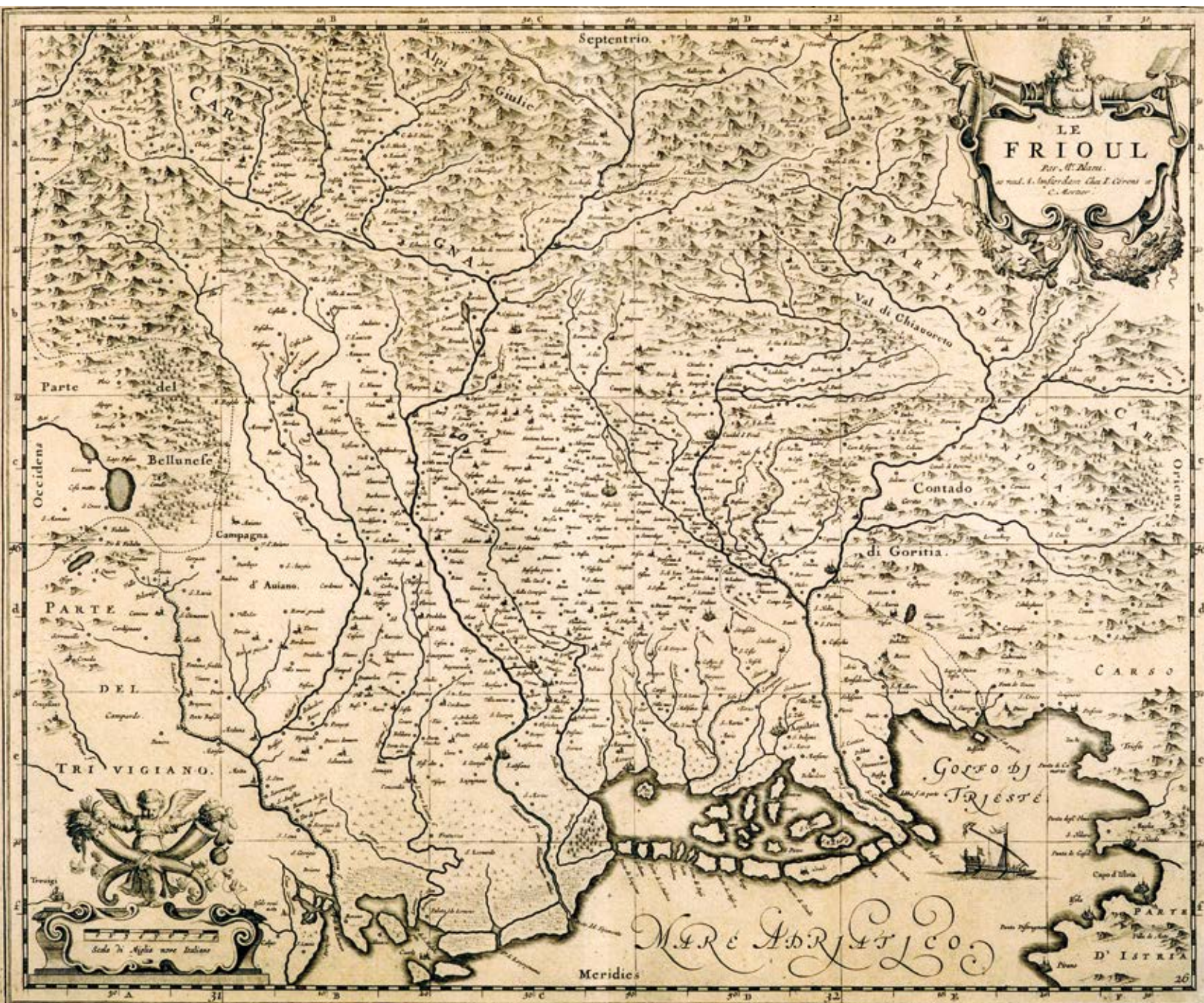
(Alkmaar, 1596 – Amsterdam, 1673)

La stampa è derivazione settecentesca della cartina raffigurante il Friuli del cartografo ufficiale della Compagnia Olandese delle Indie Orientali, Joan Blaeu, tratta dall'edizione francese del *J. Blaeus Grooten Atlas, oft Werelt-Beschryving, in welcke 't Aerdryck, de Zee, en Hemel, wort vertoont en beschreven. Amsterdam, J. Blaeu, 1664*. Altre edizioni furono pubblicate in seguito, sulla scia della fama arrisa al valente cartografo, in diverse lingue: francese, fiammingo, tedesco. L'incisione è inquadrata da una semplice cornice a doppio rigo e le graduazioni seguono il perimetro della carta. Nell'angolo superiore destro, il titolo è scritto all'interno di un cartiglio riccamente decorato, mentre nell'angolo inferiore sinistro, la Scala di Miglia nove Italiane è rappresentata graficamente.

la fortuna

Bibliografia sull'opera

LUCIANO LAGO, CLAUDIO ROSSIT, *Theatrum Fori Iulii*, Trieste, 1988, vol. 2, pp. 38-42.



Le Frioul

Incisione, cm 41 x 49,1

(n. inv. 139)

AUTORE IGNOTO
(FINE XVII – INIZI XVIII SECOLO)

Il dipinto è, ad evidenza, una derivazione da schemi raffaelleschi, messi in voga, tra gli altri, da Giulio Romano e Perin del Vaga: in primo piano, la Vergine con il Bambino e, alle loro spalle, San Giuseppe visibile nella penombra. L'utilizzo del bolo d'Armenia – che emerge al di sotto della superficie pittorica, com'è tipico delle tele seicentesche e dei primi del Settecento – induce ad prospettare una cronologia del dipinto a quest'epoca.

analisi





Sacra Famiglia

Olio su tela, cm 21,2 x 17,4
(n. inv. 382)

GIUSEPPE BERNARDINO **BISON**

(Palmanova, 1762 – Milano, 1844)

Il pittore di Palmanova visse a Trieste i suoi momenti migliori, sia lavorativi che affettivi. Vi si trasferì nei primissimi dell'Ottocento e vi rimase sino al 1831. Fu un artista vulcanico e, in un certo senso, erede di Tiepolo per fecondità inventiva, com'è visibile sia nei fogli dell'album Scaramangà come negli affreschi della Borsa Vecchia. Presso il Museo Sartorio è possibile vedere una serie di tempere del pittore palmarino e in particolare le capricciose sovrapposte create con effetti di *trompe l'oeil* gustosi e di resa sgargiante.

lo stile

La tempera conservata presso la Collezione d'Arte della Fondazione viene, dunque, ad accrescere il *corpus* del pittore e l'episodio, un probabile corteo regale interrotto nel suo incedere dal saluto dei pitocchi sulla destra è, come spesso accade per Bison, pretesto per aprire ad un inaspettato paesaggio dove architetture, rovine e natura si intersecano, come si mescolano neoclassicismo inteso alla Piranesi, tiepolismo e pre-romanticismo. Una tempera come questa sarà poi alla base del gusto di un bisoniano come Lorenzo Scarabellotto, triestino emigrato a Rio de Janeiro.

l'opera

Bibliografia sull'artista

GIUSEPPE ROSSI, *Giuseppe Bison*, in "Cosmorama Pittorico", 21-25 maggio 1845, vol. XI; ANTONIO MORASSI, *Il pittore Giuseppe Bernardino Bison e il suo soggiorno a Trieste*, in "Archeografo Triestino", 1930-31, s. III, vol. XVI, pp. 215-226; CAROLINA PIPERATA, *Giuseppe Bernardino Bison (1762 – 1844)*, Padova, 1940; FABRIZIO MAGANI, GIUSEPPE PAVANELLO, *I disegni di Giuseppe Bernardino Bison dell'Album Scaramangà di Trieste*, Trieste, 1996.



Paesaggio con figure

Tempera su cartone, cm 45,7 x 60,1
(n. inv. 32)

ANTOINE-DENIS CHAUDET

(Parigi, 1763 – 1810)

Non mancano esempi della fortuna in terra italiana dell'erma di Napoleone Bonaparte dello scultore Chaudet il quale, quando soggiornò a Roma (1784-1789), subì il fascino di Antonio Canova a tal punto che, rientrato in patria, fu considerato da subito il più neoclassico degli scultori francesi. Divenne il prediletto di Napoleone e per lui scolpì numerosi ritratti e statue sia a carattere allegorico sia celebrativo.

il successo

I suoi busti-ritratto dell'imperatore ebbero una circolazione enorme, tanto che la manifattura di Sèvres ne realizzò una produzione in serie. Va segnalato, infine, che un'erma con le fattezze di Napoleone coronato d'alloro, derivata sempre da Chaudet, fa mostra di sé presso la collezione Hercolani della Fondazione Gioacchino Rossini di Pesaro.

il dialogo

Bibliografia sull'opera

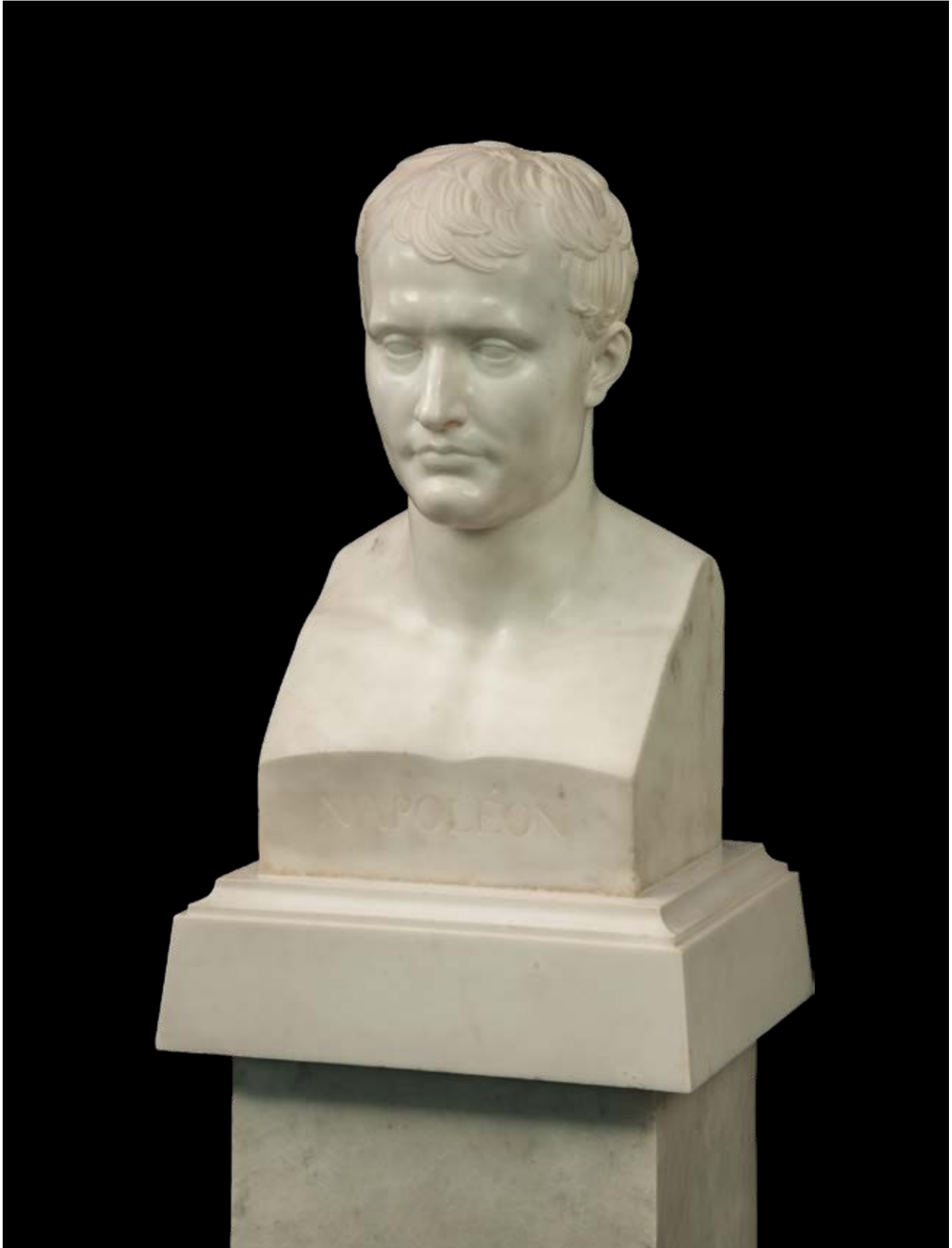
PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1998, pp. 56-65 (come Antonio Canova).

Erma di Napoleone Bonaparte

Marmo di carrara, cm 60 x 21

Iscrizione alla base "NAPOLEON"

(n. inv. 366)



IGNOTO ARTISTA NEOCLASSICO

L'episodio omerico racconta di Ettore pronto per il combattimento, che lo vedrà perire per mano di Achille, congedarsi dalla moglie Andromaca e dal figlio Astianatte che, impaurito, si rifugia tra le braccia della madre. Il disegno, che i registri d'acquisto della Cassa di Risparmio di Trieste, sembra riferibile piuttosto a qualche artista del neoclassicismo maturo. La scena, carica di figure, potrebbe essere destinata all'illustrazione del poema dell'Iliade, come andava particolarmente in voga in pieno Ottocento.

la scena

Bibliografia sull'opera

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1998, pp. 56-65 (come Andrea Appiani).

Addio di Ettore

Matita e biacca su carta bianca,
cm 30,4 x 29
(n. inv. 12)



**TOMMASO
MINARDI** (ambito di)

(Faenza, 1787 – Roma, 1871)

E entrato nella Collezione della Fondazione con un'attribuzione ad Andrea Appiani, il disegno si può ritenere buon esempio della grafica di un artista orbitante attorno alla figura del faentino Tommaso Minardi, se non addirittura del maestro stesso. Il “divin pittore” è effigiato nell'erma sulla sinistra del foglio, dove compaiono, scolpite sull'imponente basamento, le Grazie. Al centro la figura del Genio alato con la fiaccola, colto nell'atto di mostrare alle allegorie di Pittura, Architettura e Scultura il monumento dedicato a Raffaello e, sopra il busto del pittore, si notano due genietti recanti le corone dell'Eternità, una d'alloro e l'altra con il serpente che si morde la coda, il così detto Uroboro. La finitezza del disegno ci induce a pensare ad un'opera autonoma e a buon titolo si può accostare allo splendido foglio di Minardi, datato al 1812 circa, raffigurante *Il genio delle Belle Arti incorona l'erma di Antonio Canova* (Stefano Susinno 1982).

il soggetto

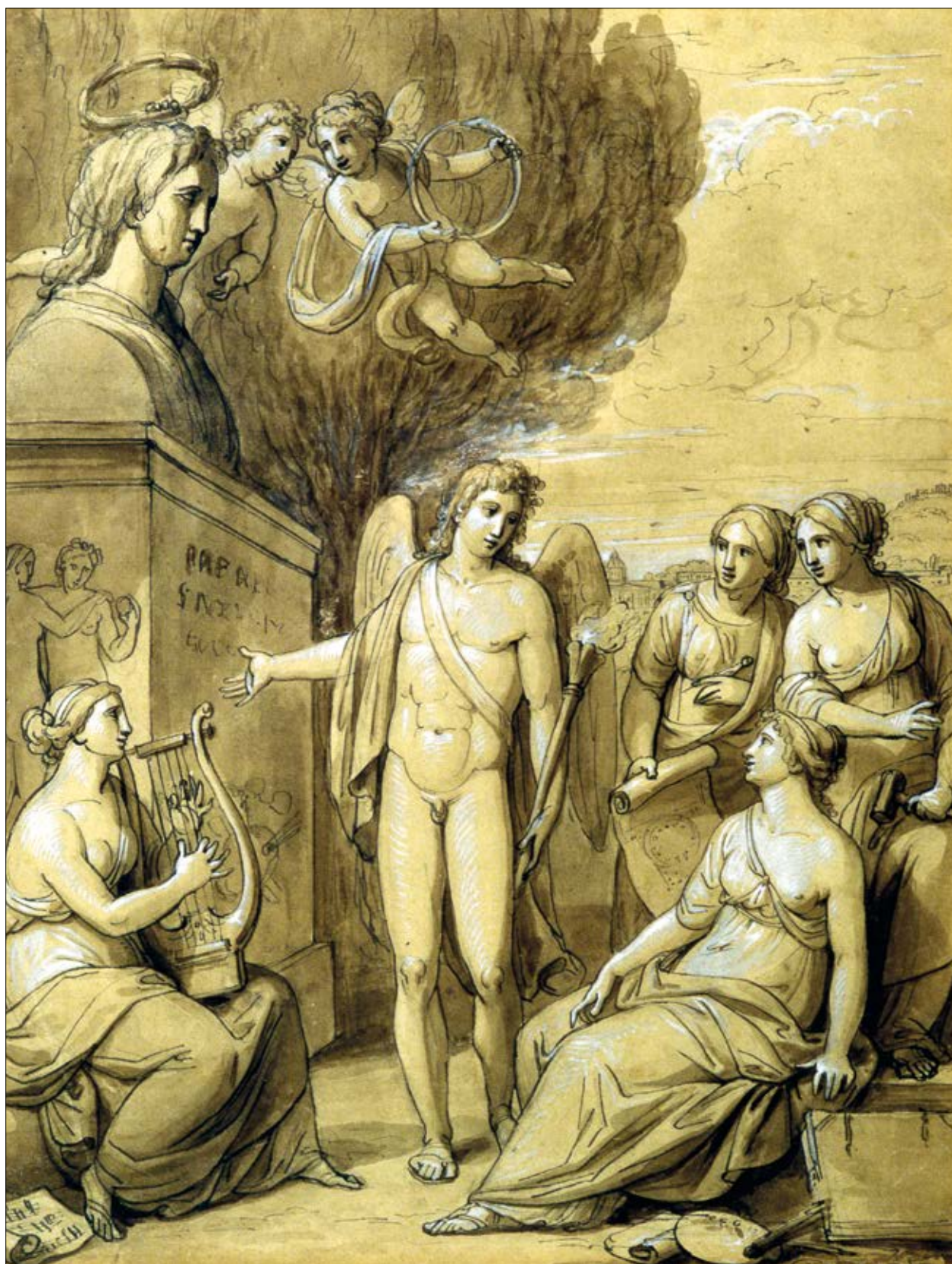
Bibliografia sull'artista

STEFANO SUSINNO, *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, Roma, 1982.

Apoteosi di Raffaello

Matita, penna e biacca
su carta paglierina,
cm 37,8 x 29

(n. inv. 13)



MICHELANGELO GRIGOLETTI

(Roraigrande di Pordenone, 1801 – Venezia, 1870)

Grigoletti fu uno dei primi artisti in ambito veneto a misurarsi con il poema della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, e Trieste il luogo dove si impose tale tematica. Già nel 1835 Pietro Sartorio acquistava la tela raffigurante *Erminia che assistita da Vafrino fascia le ferite di Tancredi*, eseguita ben dieci anni prima per partecipare al concorso indetto dall'Accademia di Brera a Milano. Per il pittore pordenonese, la città di San Giusto rappresentava un mercato ottimale, tanto che negli anni successivi avrebbe lavorato sia in ambito sacro, con la grande *Pala d'altare per la chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo*, raffigurante l'*Educazione della Vergine*, sia per una committenza privata, tornando ancora una volta sui temi della Gerusalemme, con *Tancredi visita la salma di Clorinda*, realizzata per Leone Hirschel, oltre a confrontarsi con un tema all'epoca di gran moda, tratto dalla *Divina Commedia*, ovvero il sentimentale *Paolo e Francesca* per Pietro Sartorio, che pagò l'opera ben 2550 lire austriache. Nel novembre del 1838, Salomone de Parente richiedeva a Grigoletti un'ulteriore ripetizione del tema tassiano dell'*Erminia* realizzata per Pietro Sartorio.

La tela della Fondazione, rappresenterebbe, come riportato dal pittore stesso nel suo prezioso quaderno dei conti, non tanto un abbozzo o un'idea per un'opera di maggiori dimensioni, quanto una vera e propria replica "in piccolo" per accontentare un collezionista di alto livello che voleva un suo saggio. Tanto fu il successo dell'*Erminia*, che un'altra versione, più contenuta del soggetto, fu realizzata per Maria Antivari di Udine. Come segnalato da Vania Gransinigh, è ipotizzabile che il pittore abbia assolto alle diverse richieste inviando i bozzetti per la tela grande, oggi non rintracciabile, che fu spedita a Sedegliano per volere del collezionista Giacomo Perusini.

il pittore e Trieste

il dipinto

Bibliografia sull'opera

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1998, pp. 56-65; GILBERTO GANZER, VANIA GRANSINIGH, *Michelangelo Grigoletti*, Milano, 2007, pp. 130-131.



Erminia che alla vista dell'esangue Tancredi precipita di sella

Olio su tela, cm 22,3 x 31,2

(n. inv. 368)

FRANCESCO HAYEZ (attr.)

(Venezia, 1791 – Milano, 1882)

Il disegno, studio di dettaglio per una composizione più vasta, è attribuito tradizionalmente al maestro italiano del Romanticismo pittorico, Francesco Hayez (1791-1882). Nonostante la resa faccia pensare all'Hayez più maturo – con l'uso generoso della biacca – ripercorrendo il catalogo ragionato sull'artista non vi è una scena, tra quelle più esplicite con soggetti storici dall'evidente tono patetico-sentimentale come, per esempio, la *Distruzione del Tempio di Gerusalemme* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) realizzata tra il 1860 ed il 1867, che presenti due figure femminili in tali attitudini.

Solitamente, raffigurate in atteggiamento così teatralmente tragico, sono le donne delle monumentali tele che hanno per protagonisti i personaggi della storia veneta, non solo nella produzione di Hayez; pensiamo a episodi legati alle vicende del doge Francesco Foscari, narrate in pittura anche da artisti come Michelangelo Grigoletti nel 1838, Antonio Zona nel 1845 o Ludovico Raymond nel 1866.

È il caso di accostare il foglio ai modi di Francesco Hayez, a un artista evidentemente influenzato dal grande maestro. Si potrebbe proporre il nome di Giovanni Andrea Darif (1801-1870), partito da Venezia e approdato nel Friuli Venezia Giulia prima di chiudere la sua esistenza a Milano, propugnatore degli schemi hayeziani e prossimo a certi esiti stilistici come questo esemplare a matita e biacca.

un possibile dettaglio

fortuna di Hayez

ipotesi

Bibliografia sull'artista

FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Milano, 1994.

Studio di figure

Matita e biacca su carta paglierina,
cm 28,6 x 21,4
(n. inv. 381)



CARLO GRUBACS

(Venezia, 1802 – 1878)

Ammaliato dal vedutismo canaletto, Carlo Grubacs è uno degli artisti più interessanti, assieme a Ippolito Caffi, per quanto riguarda tale genere pittorico a Venezia nel XIX secolo. In questo disegno egli si applica a una maniacale resa descrittiva, non senza accostarsi a un timido romanticismo nella presentazione dell'edificio, invaso da arbusti e piante; ciò che, peraltro, corrispondeva alla realtà, essendo il palazzo, all'epoca, in stato di rovina.

il foglio

Non stupisce trovarci dinanzi un suo foglio a Trieste, poiché egli era frequentatore abituale del mercato giuliano, a cui si affiancherà con successo pure il figlio Giovanni, specializzato in "cartoline" veneziane, piccoli dipinti che invadevano i salotti borghesi dell'epoca. Probabilmente il grande disegno fu tradotto in un dipinto dalle medesime dimensioni, ma oggi, mancando ancora un catalogo o uno studio monografico sul pittore, rimane solo un'ipotesi. Certo è che Grubacs dimostra le capacità del suo bagaglio tecnico, come un Canaletto redivivo, e dove l'unica presenza umana nella composizione è rappresentata del personaggio sulla destra, colto di spalle, intento a salire le scale. Il resto è dominato da presenze immobili, statuarie, come la figura in cima alla colonna in primo piano, immersa nell'ombra, o la tomba di un personaggio antico incassata nel fondo sulla sinistra oltre alle macerie che stanno ammassate sotto le scale.

Grubacs e Trieste

Bibliografia sull'artista

GUIDO PEROCO, *Carlo e Giovanni Grubacs a Venezia nell'Ottocento*, in "Quaderni del Lombardo-Veneto", 1991, n. 33; CAMILLO TONINI, "Grubacs, Carlo" in *La Pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano, 2003, Vol. 2, pp. 743-744. DANIELE D'ANZA, *Su alcune vedute urbane di Carlo Grubacs e Tranquillo Orsi*, in "Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste", 2006-2008, n. 22-24, pp. 1-10. DANIELE D'ANZA, *Su alcune vedute urbane di Carlo Grubacs e Tranquillo Orsi* in "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", 2006-2010, n. 22, pp. 431-440.



Palazzo Salviati a Venezia

Matita su carta bianca, cm 58,9 x 75,9

Datato in basso a destra "Venedig 13 Januar 1844"

(n. inv. 125)

FELICE SCHIAVONI

(Trieste, 1803 – Venezia, 1881)

Si tratta di una impegnativa tela che l'artista – nato a Trieste nel 1803 – realizzò nel 1833, ormai ossessionato da un revival raffaellesco ma qui con una levigatezza e morbidezza davvero coinvolgenti. Al centro s'erge la figura del Santo bambino, quasi un Amore vincitore, con la pelle di cammello appoggiata con disinvoltura al braccio sinistro e la mano destra, che s'apre in un gesto d'eloquenza, trattenendo il bastone minutamente descritto.

il dipinto

È un'opera sfuggita a Luigi Sernagiotto, il biografo ufficiale degli Schiavoni il quale, per sua stessa ammissione, definiva il periodo fra il 1833 ed il 1839 “la parte più oscura della vita di Felice Schiavoni, non riguardo alla sua vita privata, che scorrea sempre inalterata e tranquilla, ma riguardo alla sua vita d'artista e riguardo ai dipinti da lui in quel tempo eseguiti”. Inoltre, l'importante dipinto, sgombera il campo dall'idea che Felice abbia realizzato, ispirate a tematiche sacre, unicamente tele di piccolo formato in quegli anni e che si sia concentrato esclusivamente alla ritrattistica. Non solo, il San Giovannino del 1833 sposta pure, in termini cronologici, la convinzione di Sernagiotto “Dal 1840 comincia per Felice Schiavoni l'epoca in cui dipinse le sue Madonne, o sole, o col solo Bambino Gesù, o con Gesù e S. Giovannino (il Battista) entrambi in età puerile, in grandezza naturale e sempre in bel paesaggio di aperta e montuosa campagna.” E ancora: “queste Madonne col Putto e S. Giovannino in grandezza naturale furono la maggior parte eseguite dietro alloggiamenti speciali fattegli da alti personaggi della Corte imperiale di Pietroburgo” e “le fece tra il 1840 e il 1847”. Come testimonia questa tela, già Trieste aveva permesso al pittore, ben prima, di compiere le prove generali per conquistare la Russia.

il contesto

Bibliografia sull'opera

MATTEO GARDONIO, *Ottocento dalla A alla Z: contributi da Agujari a Zammattio*, in “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 29 (2010), pp. 102-104.

Bibliografia sull'artista

LUIGI SERNAGIOTTO, *Natale e Felice Schiavoni: vita, opere, tempi; col ritratto in eliotopia di entrambi*, Venezia, 1881; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 134; MONICA PREGNOLATO, GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di), *Schiavoni Felice*, in “La pittura nel Veneto. L'Ottocento”, Milano, 2003, vol. 2, pp. 314-315; LARISA VALENTINOVNA BARDOVSKAJA (a cura di), *La morte di Raffaello: storia di un dipinto di Felice Schiavoni* (catalogo della mostra), Milano, 2009.

San Giovannino

Olio su tela, cm 124,6 x 83,5
Firmato e datato in basso a destra
“F.S.f. 1833”
(n. inv. 385)



AUGUST TISCHBEIN

(Rostock, 1805 – Trieste, 1855)

Appartenente alla celebre famiglia tedesca di artisti, August Anton Tischbein fece di Trieste la sua dimora a partire dal 1839, divenendo un richiesto ritrattista e, soprattutto, un eccellente illustratore. I cinque disegni conservati presso Collezione d'Arte della Fondazione, numerati e quasi identici nel formato, oltre ad essere tutti titolati, sono certamente destinati ad illustrare un volume o una cartella sui costumi tipici dell'epoca (in questo caso uomini in divisa militare legati al corpo della marina). Tischbein inserisce i vari personaggi, descritti al limite della caricatura, in un contesto appropriato: scorci di marina con imbarcazioni, e si premura di indicare il ruolo di ciascuno. Si legge, infatti, in alcuni esemplari, un ufficiale della “*Marine et Industrie*” piuttosto che un “*Schiffs Lieutenant*”.

Real Veneta Marina



Per farsi meglio conoscere a Trieste, l'artista presentò, tra il 1840 ed il 1848, ben sedici dipinti all'Esposizione della Società Triestina di Belle Arti, oltre a realizzare, per l'editore Giovanni Mollo, i disegni per le tavole raffiguranti i costumi tipici triestini. L'incisione raffigurante *Albona* è tratta da *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco* del 1842. Fu realizzata da Tischbein in collaborazione con August Selb e la regia dell'erudito Pietro Kandler. Sempre da Tischbein derivano le incisioni raffiguranti il *Duomo di Muggia*, tradotta dalla tipografia Linassi e il *Castello di San Giusto*, quest'ultima del 1854.

a Trieste

Bibliografia sulle opere

AUGUST TISCHBEIN, AUGUST SELB, *Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco*, Trieste, 1842; FIORELLO DE FAROLFI, *Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo*, 1994, n. 46, p. 28 (1992), n. 46.



Soldati della Real Veneta Marina

Cinque disegni a matita su carta bianca,
cm 13 x 9,5 (ciascuno)

Numerati in alto e titolati in basso a matita
(n. inv. 339)



Castello di San Giusto

Incisione, cm 7,1 x 11,8

Titolata in basso al centro "Castello di S. Giusto stampa del 1854"

(n. inv. 143)



Muggia – Duomo

Incisione, cm 7,9 x 11,5

Titolata in basso al centro "Muggia – Duomo sec. XV"

(n. inv. 142)

**Albona**

Incisione, cm 7,6 x 11,1

Titolata in basso al centro "Albona 1842"

(n. inv. 144)

POMPEO MARINO MOLMENTI

(Motta di Livenza, 1819 – Venezia, 1894)

Si sa che Pompeo Marino Molmenti fece un viaggio in Oriente fra il 1843 ed il 1844. Un viaggio fondamentale sia per l'artista sia per l'influenza esercitata in seguito sugli allievi e amici che egli ebbe a Venezia in qualità di professore all'Accademia di Belle Arti. Proprio dopo il suo ritorno iniziò quella breve fase orientalista lodata dalla critica veneziana sino all'opera del 1852, *Sara dà Agar in moglie ad Abramo*.

Molmenti orientalista

Entro questo filone si innesta l'acquerello confluito nella Collezione d'Arte della Fondazione, eseguito con quella particolare felicità di tocco che ben presto avrebbe lasciato posto ad un più compassato tono realista, come dimostra l'opera del 1855 *l'Arresto di Filippo Calendario*. Nell'acquerello triestino l'artista fissa il volto di uno di quei personaggi ricorrenti fra gli "orientalisti"; in merito, va segnalato ciò andava facendo un pittore come Ippolito Caffi in questo torno d'anni. Non si può nemmeno dimenticare che Molmenti aveva viaggiato tra la Siria e i deserti libici, realizzando un notevole *corpus* di disegni e acquerelli poi confluiti nientemeno che nelle collezioni di Napoleone III.

l'opera

Bibliografia sull'artista

LUCIA LEVOLELLA, "Pompeo Marino Molmenti, dall'Accademia al Realismo", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 25, Venezia, 2001, pp. 219-287.

**Figura orientale**

Acquarello
su carta bianca,
cm 22,6 x 13,9

*In basso a destra a matita
"P. Molmenti 1846"*
(n. inv. 205)

CESARE DELL'ACQUA

(Pirano d'Istria, 1821 – Ixelles, 1905)

Nato a Pirano d'Istria, Dell'Acqua si formò all'Accademia di Belle Arti di Venezia tra il 1842 ed il 1847 sotto la guida di Ludovico Lipparini. Dopo un breve rientro a Trieste, fissò il proprio domicilio a Bruxelles, dove entrò in contatto con il pittore di storia Louis Gallait subendone chiara influenza. Rimase, peraltro, in costante contatto con Trieste, inviando tele di grande impegno, specie nell'ambito della pittura sacra (dipinti per la chiesa di San Nicolò eseguiti tra il 1852 ed il 1854) e celebrativa (sette tele per la Sala storica del Castello di Miramare, su commissione di Massimiliano d'Austria realizzate fra il 1857 ed il 1867). Nel 1856, venne nominato membro dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

biografia

Il *Trionfo della Calcografia* nasce tra il 1881 e il 1882 per la decorazione della villa dell'amico Leopoldo Vianello, iniziata nel 1879 e portata a termine nel 1882 proprio con la consegna, nel mese di marzo, delle due tele raffiguranti il *Trionfo della Calcografia* e il *Trionfo della Musica Drammatica*. Il ciclo di sei tele monumentali, oggi smembrato in varie raccolte, raffigurava per stessa ammissione di Dell'Acqua in entusiaste lettere indirizzate all'amico, i "Trionfi delle arti e della scienza in Italia". Il *Trionfo della Scultura* (Trieste, Museo Revoltella) fu il primo ad essere eseguito, come si affrettava a scrivere il pittore il 2 dicembre 1879: "Ora mi preme il Laocoonte", mentre la tela oggi nella Collezione d'Arte della Fondazione, arrivò in aggiunta alle quattro prestabilite (*Trionfo della Scultura*, *Trionfo della Pittura*, *Trionfo della Poesia*, *Trionfo della Scienza*) e con una descrizione minuziosa del soggetto: "Nei giardini del suo Casino a Roma, Raffaello esamina i primi saggi di incisione su rame, fatti, su disegno del divino pittore, dal suo alunno Marc'Antonio Raimondi (il Raffaello degli incisori). Dintorno al grande Urbinate la pleiade dei suoi scolari giovani, belli felini: Giulio Romano, Penni (detto il Fattore), Pierino del Vaga, Giovanni da Udine, Van Oreley, fiammingo, che lo aiutarono nelle grottesche del Vaticano. Si appoggia alle spalle del grande artista la sua bella Fornarina. In fondo il Casino".

la committenza

Bibliografia sull'opera

LINA GASPARINI, *Cesare Dell'Acqua*, in "Archeografo Triestino", s. III, XXI (1936), pp. 169-219; PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in , aprile 1997, pp. 49-56; FRANCO FIRMIANI, FLAVIO TOSSI, *Il pittore Cesare Dell'Acqua 1821-1905 fra Trieste e Bruxelles*, Trieste, 1992, pp. 42-45; MARIA MASAU DAN, ROSELLA FABIANI, *Cesare Dell'Acqua: i colori della storia*, Trieste, 2005.

Trionfo della Calcografia
Olio su tela, cm 210 x 125
(n. inv. 76)



BARTOLOMEO GIANELLI

(Capodistria, 1824 – 1894)

Artista emerso solo di recente, grazie agli studi di Edvilijo Gardina, il capodistriano Bartolomeo Gianelli è presente nella Collezione d'Arte della Fondazione con due esemplari tipici della sua produzione paesaggistica.

Formatosi nell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia sotto la guida, fra gli altri, di Francesco Bagnara e Odorico Politi tra il 1842 ed il 1844 sebbene con una frequenza “poco assidua”, egli non sviò da un impianto accademico nelle tele soprattutto sacre, ma pervenne a un buon cromatismo nelle prove da paesaggista, specie nel tema della marina. Grazie a un gruppo di opere emerso dalla collezione triestina Fornasaro De Manzini, si è potuto constatare quanto il pittore avesse a cuore una certa pennellata pastosa e pulita, specie nella imponente tela del *San Girolamo* con “la possente luce rosso sangue che penetra la folta chioma dell'albero”, parole di Gardina che si possono attagliare a *Tramonto nel bosco*, il cui effetto generale è il medesimo ricercato nella grande tela, sebbene qui la preziosità della luce dorata amplifichi ancor di più il dato naturalistico e faccia, di questa tavola, un eccellente raggiungimento nella poetica del Gianelli.

Lo scorcio sulla laguna invece, con i pescatori accanto alle bricole, cioè i pali che delimitano i canali, mostra ancora una volta l'effetto atmosferico che il pennello di Gianelli vuole fissare, nella resa in controluce dei personaggi di contro a un cielo che trascolora dal violetto, al rosa, all'azzurro, mentre le onde sono toccate da colpi di pennello, i più vari, con note di giallo e rosso amaranto.

formazione

**fortuna collezionistica
a Trieste**

Bibliografia sull'artista

EMMANUEL BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Dessinateurs, Sculpteurs et Graveurs*, Paris, 1913, p. 417; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 73; EDVILIJIO GARDINA, *Bartolomeo Gianelli 1824-1894*, Capodistria, 1994.



Barche sulla laguna

Olio su tavola, cm 31,9 x 15,6
(n. inv. 118)



Tramonto nel bosco

Olio su tavola, cm 39,1 x 27,8
(n. inv. 117)

GIUSEPPE LORENZO GATTERI

(Trieste, 1829 – 1884)

Autentico *enfant prodige* dell'arte giuliana, Giuseppe Lorenzo Gatteri venne introdotto dal padre Giuseppe a soli undici anni all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove i professori Ludovico Lipparini, Luigi Zandomenighi e Odorico Politi rimasero sconcertati dal talento del giovane nell'arte del disegno. Divenne, quindi, a partire dal 1840, artista richiestissimo e viaggiò, sempre accompagnato dall'interessato padre, in tutto l'arco alpino, accolto da nobili e uomini illustri, da Hayez a Prati. Dell'artista si conoscono, dopo vari studi e pubblicazioni, diversi album ricchi di disegni, litografie e illustrazioni presenti nelle collezioni pubbliche triestine (Civico Museo Revoltella, Civici Musei di Storia ed Arte) e veneziane (Museo Correr). Il nucleo di opere conservato presso la Fondazione aumenta notevolmente la conoscenza dell'artista in ambito grafico, con prove destinate all'illustrazione e fogli del tutto autonomi.

Spiccano soprattutto i disegni preparatori realizzati per la *Storia Veneta* di Francesco Zanotto del 1852, che dimostrano pure le qualità di Gatteri, attento a restituire i fatti storici con precisione nonostante l'allineamento stilistico verso le istanze del Romanticismo. *Paolo Vescovo di Aquileia*, ovvero il secondo episodio narrato da Zanotto, qui pronto per la traslitterazione all'incisione di Bordignon, il quale non riuscirà nell'intento di dare la medesima freschezza che Gatteri ci consegna nel foglio a matita.

Una scena da celeberrima *Morte di Sardanapalo* di Delacroix, del 1827, con il vescovo che fugge verso Grado "seco recando e clero e popolo e tutti i tesori della sua chiesa". Dell'episodio della *Disfatta di Pipino* si conservano addirittura due esemplari a matita e penna, l'uno ancora in fase d'abbozzo, convulso e pieno di rimandi all'arte rinascimentale (da Raffaello a Perdone) che Gatteri studiò alacramente in tutti i suoi viaggi giovanili, l'altro, pronto per la stampa, preciso e inevitabilmente meno spontaneo che l'incisore Antonio Viviani (1797-1854) farà invece rivivere egregiamente sulla Storia dello Zanotto. Splendido il foglio per la narrazione del *Doge Giovanni II Partecipazio incontra suo fratello Badoario ferito*, degno di Hayez, che vede in questo caso disegnatore e incisore giungere ad un medesimo risultato (Viviani ne è l'incisore). Concitata è la scena della *Vittoria dei Ve-*

fenomeno artistico
dell'epoca

dal disegno
all'illustrazione

un ricco bagaglio visivo



Lazzaro Mocenigo tenta il passaggio dei Dardanelli morendo gloriosamente

Penna e matita su carta bianca, cm 25,6 x 39,1

Iscrizioni sul passepartout "Lazzaro Mocenigo tenta il passaggio de' Dardanelli, morendo gloriosamente (anno 1657)".

Sul disegno in basso a destra "19 luglio 1657"

(n. inv. 113)



neziani a Butrinto contro la flotta di Roberto Guiscardo che vede Gatteri, e pure Viviani, scadere in qualità, evidente segnale che l'artista iniziava una naturale stanchezza di fantasia narrativa nel dipanare violente scene belliche, che avevano la *Stanza di Costantino* affrescata da Giulio Romano punto ineludibile di confronto. Molto più interessante è la *Disfatta degli Ungari ad Albiola* poiché non tradotta per la Storia Veneta; è un disegno unico, nel senso che Zanotto sceglierà la vicenda della *Disfatta degli Unni al Porto d'Albiola* e Gatteri consegnerà uno dei migliori episodi dell'intera storia. L'episodio della *Prima Conquista di Costantinopoli* pare molto interessante per capire le variazioni fra il disegno di Gatteri in questa fase e la redazione finale; il pittore opererà per diversi aggiustamenti, integrazioni e pure sottrazioni per una delle scene più cariche di figure che la Storia di Zanotto annoveri; Viviani, in questo caso, si atterrà esattamente al disegno dell'artista triestino. Altro disegno di grande qualità è quello legato ad *Andrea Contarini rifiuta il dogado*, inciso sempre da Viviani. È un esempio di quanto Gatteri fosse in linea con i migliori esiti romantici e storici della pittura "italiana" dell'epoca; non solo Hayez, pure il Grigoletti della vasta tela raffigurante *Gli ultimi momenti del Doge Francesco Foscari col figlio Jacopo* del 1838 voluto da Ferdinando I (Vienna, Österreichisches Galerie Belvedere), è nelle corde del giovane triestino.

**l'intenso lavoro
per Francesco Zanotto**

Ad una prima idea è legato il disegno per il *Trasporto della flotta nei monti nel lago di Garda*, che verrà inciso da Giovanni Zuliani egregiamente, per uno degli episodi certamente più leggendari della storia veneziana. Narra, Zanotto, che "un cotal Sorbolo marinaio greco, incanutito nelle opere di mare, un dì si produsse in Senato ed offerissi di condurre da Venezia con tutta sicurezza e di varare la flotta nel lago." Cosa che avvenne e che "costò alla Repubblica cotesto lavoro quindicimila ducati." Quasi completato è invece il *Pietro Bembo eletto cardinale è presentato dal Contarini e dal Sadoletto a papa Paolo III*, episodio risalente al 1539 e inciso da Rheinart, di chiara suggestione neo-cinquecentesca mentre interessantissimo è *Gli Ambasciatori di Odoardo III re d'Inghilterra domandano soccorso alla Repubblica contro i Francesi* che non venne inclusa nella Storia dello Zanotto. La penna conferisce al foglio un tratto marcato, funzionale per l'incisione, mentre il gusto narrativo rivela studi dalla grande pittura cinquecentesca veneziana, in particolare da Paris Bordon.

Quando Gatteri è alle prese con scene storiche seicentesche sembra, però, dare il meglio di sé; in fondo, è bene ricordarlo, il suo capolavoro pittorico rimane il *Cesare Borgia abbandona il Vaticano* del 1872, intriso di eviden-

Seicento congeniale

ti, e voluti, rimandi agli stilemi del XVII secolo orchestrati con maturità (Civico Museo Revoltella). Così il disegno preparatorio *Giuseppe Dolfino fa giurare alla ciurma della sua nave di dar fuoco alle polveri piuttosto che rendersi à Turchi*, inciso poi da Giovanni Zuliani, è un autentico omaggio al Seicento, con figure callottiane che compaiono qua e là sulla scena. Lo stesso carattere è presente nell'episodio risalente al 19 luglio 1657 raffigurante *Lazzaro Mocenigo tenta il passaggio de' Dardanelli morendo gloriosamente*; il disegno è fluido, pieno e ricco di felici particolari come i naufraghi che circondano la barca o l'imponente vascello che s'inabissa alle spalle della scena principale. Più solenne è la composizione che raffigura *Angelo Emo bombarda Sfax nell'Africa*, episodio questo risalente al 1785 e inciso da Francesco Zanetti; il disegno di Gatteri, riuscito quanto il dipinto *Lord Byron giura sulla tomba di Botzaris* di Ludovico Lipparini esposto a Venezia nel 1850 (Treviso, Museo Civico), presenta sulla destra uno studio a parte del profilo di Angelo Emo, reso con un realismo spietato. Completano questo importantissimo nucleo per la comprensione di Gatteri, uno studio ancora embrionale per una *Battaglia di Legnano*, probabile idea per un dipinto di vaste dimensioni, una *Presa di Lesina* che non venne inclusa dallo Zanotto e due disegni ancora da collocare cronologicamente. Si tratta di una scena tipicamente di gusto *troubadour* con un paggio intento a suonare un grande liuto dinanzi ad una dama, soggetto all'epoca carissimo e declinato in vari dipinti raffiguranti solitamente Isabella Orsini e il suo paggio Lelio Torelli. L'altro esemplare raffigura una scena mitologica di difficile interpretazione, con Bacco al centro delineato come una statua classica intento a cacciare e separare un sovrano dai suoi tesori, che sembrerebbe appartenere alla fase giovanile di Gatteri, ancora imbevuta di una connotazione neoclassica.

**scene spettacolari
di storia veneziana**

Bibliografia sulle opere

FRANCESCO ZANOTTO, *Storia veneta: espressa in centocinquanta tavole. Inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri secondo i vari costumi; incise da Antonio Viriani ed altri artisti veneziani; descritte ed illustrate da Francesco Zanotto*. Venezia, 1867 (già edita nel 1852); Marco Favetta, *Notule ottocentesche: novità su Giuseppe Lorenzo Gatteri, Luigi Minisini e Sebastiano Santi*, in "AFAT Arte in Friuli, Arte a Trieste", 2010, n. 29, pp. 69-84.

Bibliografia sull'artista

GIULIO CAPRIN, *Tempi andati*, Trieste, 1891, pp. 129-151; MANLIO MALABOTTA, *La fanciullezza di G. L. Gatteri nelle memorie del padre*, in "Archeografo triestino", s. 3, XVI (1930-31), pp. 353-392; PATRIZIA FASOLATO, *Giuseppe Lorenzo Gatteri*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma, 1999, Vol. 52, pp. 546-548 (con bibliografia precedente); CATERINA SPETSIERI BESCHI, *G.L. Gatteri e la Rivoluzione Greca (1821)*, Trieste, 2003.

Giuseppe Dolfino fa giurare alla ciurma della sua nave di dar fuoco alle polveri piuttosto che rendersi ai Turchi

Penna e matita su carta bianca, cm 25,6 x 39,2

Inscrizioni sul passepartout "Giuseppe Dolfino fa giurare alla ciurma della sua nave di dar fuoco alle polveri piuttosto che rendersi a' Turchi (16 luglio 1654)".

Sul disegno "6 luglio 1654"

(n. inv. 112)







Scena troubadour

Penna e matita su carta bianca, cm 22,9 x 27,7
(n. inv. 99)



Disfatta di Pipino

Penna e matita su carta bianca, cm 24,6 x 34
*Iscrizioni sul passepartout "Disfatta di Pipino (anno 809)".
Sul disegno "1851"*
(n. inv. 102)



Presa di Lesina

Penna e matita su carta bianca, cm 24,2 x 33,8
*Iscrizioni sul passepartout "Presa di Lesina (l'anno 1009)".
Sul disegno "Anno 1009"*
(n. inv. 105)



Paolo Vescovo di Aquileia

Penna e matita su carta bianca, cm 25,8 x 36,4
*Iscrizioni sul passepartout "Paolo Vescovo di Aquileia fugge
col clero e col popolo dei Longobardi seco recando/ la
sede e le reliquie e di ripara a Grado (anno 640)"*
(n. inv. 100)



Doge Giovanni II Partecipazio incontra suo fratello Badoario ferito

Penna su carta bianca, 24,6 x 33,9
*Iscrizioni sul passepartout "Il Doge Giovanni II Partecipatio
incontra suo fratello Badoario ferito (anno 881)"*
(n. inv. 103)



Vittoria dei Veneziani a Butrinto contro la flotta di Roberto Guiscardo

Penna e matita su carta bianca, cm 24,2 x 33,4
*Iscrizioni sul passepartout "Vittoria de' Veneziani a Butrinto
contro la flotta di Roberto Guiscardo (anno 1085)"*
(n. inv. 106)



Disfatta di Pipino

Penna su carta bianca, cm 24,6 x 34
*Iscrizioni sul passepartout "Disfatta di Pipino (l'anno 800)".
Sul disegno "l'anno 800"*
(n. inv. 101)



Disfatta degli Ungari ad Albiola

Penna su carta bianca, cm 24,2 x 33,8
*Iscrizioni sul passepartout "Disfatta dei Ungari ad Albiola
(l'anno 900)".
Sul disegno in alto "Disfatta dei Ungari ad Albiola (l'anno
900)"*
(n. inv. 104)



Prima Conquista di Costantinopoli

Penna e matita su carta bianca, cm 24,2 x 34
*Iscrizioni sul passepartout "Prima Conquista di
Costantinopoli (anno 1205)".
Sul disegno in basso a destra "G.B. Guadagnini (?) anno DB"*
(n. inv. 107)



Andrea Contarini rifiuta il dogado

Penna e matita su carta bianca, cm 25,9 x 36,5

Iscrizioni sul passepartout "Andrea Contarini rifiuta il dogado (anno 1368)"

(n. inv. 108)



Gli Ambasciatori di Odoardo III re d'Inghilterra domandano soccorso alla Repubblica contro i Francesi

Penna su carta bianca, cm 26,6 x 35,6

Iscrizioni sul passepartout "Gli Ambasciatori di Odoardo III re d'Inghilterra domandano soccorso/alla repubblica contro i Francesi (anno 1542)"

(n. inv. 111)



Scena mitologica

Matita su carta bianca, cm 23,7 x 37,1

Firmato in basso a destra "G.L. Gatteri"

(n. inv. 115)



Trasporto della flotta sui monti nel lago di Garda

Penna e matita su carta bianca, cm 25,9 x 38,3

Iscrizioni sul passepartout "Trasporto della flotta sui monti nel lago di Garda (anno 1438)"

(n. inv. 109)



Angelo Emo bombarda Sfax

Penna e matita su carta bianca, cm 25,6 x 38,4

Iscrizioni sul passepartout "Angelo Emo bombarda Sfax nell'Africa (anno 1785)".

Sul disegno in basso a destra "1784 seguito da altre cifre"

(n. inv. 114)



Battaglia di Legnano

Matita su carta bianca, cm 24,2 x 34

Titolato in alto al centro "Legnano"

Firmato in basso a sinistra "G. Gatteri"

(n. inv. 116)



Pietro Bembo eletto cardinale è presentato dal Contarini e dal Sadoletto a papa Paolo III

Penna e matita su carta bianca, cm 25,9 x 38,7

Iscrizioni sul passepartout "Pietro Bembo, eletto cardinale, è presentato dal Contarini e dal Sadoletto a papa/Paolo III (ottobre anno 1539)"

(n. inv. 110)

ALBERT RIEGER

(Trieste, 1834 – Vienna, 1904)

Le incisioni del pittore Albert Rieger conservate presso la Collezione d'Arte della Fondazione, hanno la funzione di documentare pure un'importante impresa architettonica perduta. Si tratta delle tavole legate al *Teatro Armonia*, costruito nel 1855 a Trieste su progetto dell'architetto udinese Andrea Scala e decorato al suo interno dagli affreschi di Domenico Fabris. Le stampe vennero emesse dalla Tipografia Linassi di Trieste, per la quale, va ricordato, lavorava pure il padre di Alberto Rieger, Giuseppe. Se una tavola, con il prospetto e il piano terra dell'edificio è prettamente di carattere architettonico, l'altra è di spiccato gusto romantico, con la messa in scena d'un'opera e la fastosità delle decorazioni interne.

Teatro Armonia

La terza incisione riproduce un dipinto di Rieger stesso, firmato e datato 1860, raffigurante il *Castello di Miramare*. Se ne riscontrano numerose versioni a conferma della fortuna incontrata presso la borghesia triestina. *Castello di Miramare* è ambientato secondo i canoni della scenografia teatrale, con i pescatori che, giunta la sera, raccolgono le reti. Altre volte, ai pescatori vengono preferite da Rieger stesso, delle bagnanti.

**tipico esempio
per il mercato**

Bibliografia sull'artista

CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 289. Su ANDREA SCALA si veda GABRIELLA BUCCO, "Il duomo di Mortegliano e l'opera di Andrea Scala (1820 – 1892): ingegnere-architetto", in "Mortean", 1993, pp. 343-360; ALESSANDRA BIASI, GIUSEPPE BERGAMINI (a cura di), "Andrea Scala e il "nuovo sistema di costruzioni", in "Tra Venezia e Vienna: le arti a Udine nell'Ottocento" (catalogo della mostra), Milano, 2004, pp. 102-111; Su DOMENICO FABRIS si rinvia a ANTONIO FALESCHINI, *Domenico Fabris*, in "La Panarie", 1925, pp. 289-291; MARTINA VISENTIN, *Domenico Fabris, 1814-1901: pittore di storia e di sacro*. Udine, 2008.

**Castello di Miramare**

Incisione, cm 41,6 x 61,8

Firmato e datato in basso a sinistra "A. Rieger 1860"

In basso a destra "Lit. B. Linassi in Trieste"

(n. inv. 235)



TEATRO L'ARMONIA in TRIESTE.

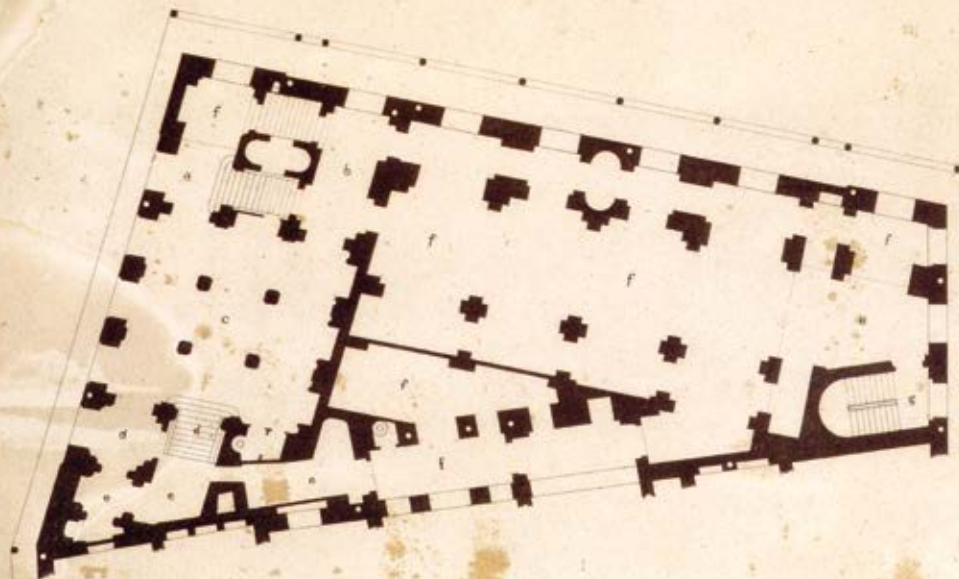
Teatro L'Armonia in Trieste
Incisione, cm 32,2 x 41,8
(n. inv. 236)

Teatro L'Armonia in Trieste – Prospetto
Incisione, cm 41,7 x 32,4
(n. inv. 237)

TEATRO L'ARMONIA in TRIESTE.



PROSPETTO.



Pianterra.

TITO AGUJARI

(Adria, 1834 – Trieste, 1908)

Sebbene nativo di Adria, nel rodigino, Tito Agujari è pittore da considerarsi triestino a tutti gli effetti. Infatti, dopo una proficua formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia avvenuta nei primi anni '50 dell'Ottocento, vinse il concorso per la cattedra di disegno presso l'Istituto Tecnico Comunale di Trieste ricoprendo tale incarico per trent'anni e divenendone pure direttore. Fu, nel pieno Ottocento, il pittore più richiesto dell'allora borghesia austro-ungarica nel campo della ritrattistica – come lo era stato nella prima metà del secolo Giuseppe Tominz – fissando pure in delicati acquerelli spaccati di vita agiata dell'epoca: dalle partite di tennis alle scampagnate nei boschi. Con lui portò a Trieste pure il fratello Giuseppe anch'egli pittore, psicologicamente fragile, che decise nel 1870 di partirse ne per Buenos Aires, creandosi una discreta fama.

a Trieste

Il grande dipinto rappresenta una classica foto in posa di due bimbi del mondo borghese che, con atteggiamenti da adulti, si preparano ad una ipotetica caccia con tanto di fucile e tamburello. A ben guardare i due bambini paiono pietrificati come spesso accade nell'Agujari alle prese con dipinti analoghi, mentre il fondale boscoso si fa apprezzare per una resa di impianto veristico; non è un caso che dai numerosi acquerelli se ne deduca pure la tecnica utilizzata dal pittore anche nelle tele, vale a dire privilegiando dapprima il fondo ed in seguito delineando i protagonisti, spesso dedotti da autentici ritratti fotografici. Ci si trova nel 1874, ovvero nella piena maturità dell'artista che dispiega il meglio della sua arte nei ritratti a mezzo busto, quando si concentra su di uno spazio ben delimitato e lo definisce con dovizia di particolari. È il caso del *Ritratto di Signora*, autentico capolavoro dell'Agujari del 1872, tutto cosperso di viola e reso con una punta di narcisismo pittorico; occorrerà attendere Luigi Nono con il *Ritratto di Emma Morpurgo* per aver un saggio altrettanto civettuolo e inebriante, questa volta in rosa.

lo stile



Ritratto di signora

Olio su tela, cm 120 x 92

Firmato in basso a destra "Agujari Tito 1872"
(n. inv. 357)

Coppia di bambini in un bosco

Olio su tela, cm 92 x 62,5

Firmato in basso a destra "Agujari Tito 1874"
(n. inv. 358)



Bibliografia sull'opera

LORENZA RESCINITI, GINO PAVAN (a cura di), *Le opere d'arte nel Palazzo*, in "Il Palazzo della Giunta regionale a Trieste", Trieste, 1999, pp. 141-157 (*Ritratto di signora*).

Bibliografia sull'artista

FRANCESCO VALCANOVER, *Agujari Tito*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 1, Roma 1960, p. 509; ANTONIO ROMAGNOLO, GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di), *Agujari Tito*, in "La pittura nel Veneto. L'Ottocento", Milano 2003, vol. 2, p. 632; MATTEO GARDONIO, *Ottocento dalla A alla Z: contributi da Agujari a Zammattio*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 29 (2010), pp. 85-93 (con bibliografia precedente).

FRANCESCO BEDA

(Trieste, 1840 – 1900)

Tra i primi soci del Circolo Artistico di Trieste, Francesco Beda studiò sotto la guida di Karl Von Blaas all'Accademia di Venezia, creandosi in poco tempo una discreta fama di ritrattista. Viaggiò, infatti, per tale ragione, in Austria, Ungheria e Croazia. Nel pieno Ottocento, a Trieste, fu uno dei più richiesti ritrattisti insieme a Tito Agujari e Antonio Zuccaro e fu lui a immortalare il primo Presidente della Cassa di Risparmio di Trieste nata nel 1877, Francesco Glanzmann. Il Presidente, di origini elvetiche (Lucerna), fece fortuna a Trieste con una compagnia di spedizioni che lavorava a contatto con Shangai e Hong Kong, che passò poi al figlio Giovanni, anch'egli piuttosto in vista nella Trieste di fine Ottocento. Venne immortalato da Beda in un classico mezzo busto piuttosto formale, dal preciso verismo con tanto di baffi, capelli e ciglia preparati per l'occasione.

Un pittore che nel presente ritratto ci mostra quella particolare moda del dipingere da miniaturista come lo era Meissonier, pittore al quale Beda si era ormai rivolto stilisticamente.

il protagonista del dipinto

Bibliografia sull'artista

FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 16; EMMANUEL BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Dessinateurs, Sculpteurs et Graveurs*, Paris, 1911, p. 462; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 224; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 41.

Ritratto di Francesco Glanzmann

Olio su tela, cm 69,2 x 59,2

Firmato a destra "F. Beda"

(n. inv. 26)



EUGENIO SCOMPARINI

(Trieste, 1845 – 1913)

Dopo gli studi sistematici sul pittore, vale a dire il catalogo della mostra del 1984 e la monografia realizzata nel 2007, la figura di Eugenio Scomparini, pittore caposcuola a Trieste nel passaggio tra il XIX e il XX secolo, si può dire pienamente messa a fuoco. Certamente la grande novità introdotta nella pittura triestina da Scomparini fu un neo-settecentismo mutuato dall'ambito veneziano, e dalla poetica di Fortuny a Roma e tali esiti (condivisi dal fraterno amico Antonio Lonza), oltre a distinguerlo immediatamente in termini formali dai colleghi per una pittura 'sfarfallante', sono ben visibili nelle opere presenti nelle Collezione d'Arte della Fondazione. Non è un caso che la prima opera, in ordine cronologico, sia un'*Allegoria della Giustizia*, dal tono tutto tiepolesco e che, con ogni probabilità è un bozzetto per un'impresa pittorica più vasta, collocabile ai primi anni Ottanta dell'Ottocento. Sempre legati a soffitti tiepoleschi e invenzioni a balaustra, in questo caso per il bel palazzo Scuglievich di Trieste, sono le due piccole tele preparatorie, raffiguranti rispettivamente l'*Allegoria del Canto* e l'*Allegoria della Musica*; qui Scomparini dimostra attenzione al contesto architettonico e al maggior coinvolgimento da parte dell'osservatore, che viene idealmente accolto dalle figure sistemate vertiginosamente sul parapetto. Di ben altra importanza sono il bozzetto e la grandiosa tela per il *Ciclo del Progresso* dal "Caffè alla Stazione" (*Industria*), impresa del 1897; il piccolo bozzetto è già suddiviso da Scomparini con i tre comparti (come fosse un altare con le portelle laterali); al centro l'*Industria*, che egli realizzerà con alcune piccole varianti, mentre ai lati i dipinti allegorici di Barison e Lonza. Nell'importante decorazione (salutata con enfasi nelle pagine del Piccolo il 27 settembre 1897) troveranno posto anche i giovani Guido Grimani e Giuseppe Pogna.

La grande tela dell'*Industria* è una summa dell'opera di Scomparini, dove il maturo maestro mescola, con abilità ed una punta di furbizia, il suo bagaglio di pittore-decoratore con temi moderni; il risultato è di certo la migliore composizione del pittore, capace di far coesistere i due lati della stessa medaglia: uno fortemente realistico, quello inferiore, ed uno tutto tiepolesco, quello superiore. Il bozzetto raffigurante *San Giovanni* è opera da accostare alle decorazioni sacre di Scomparini; probabilmente destinato

l'importanza del pittore

il trionfo dell'Allegoria

il capolavoro

**Giustizia**

Olio su tela, cm 37,1 x 19,6
(n. inv. 273)

al progetto per affrescare la facciata della chiesa dell'ex Frenocomio, che vedrà impegnati alcuni allievi di sicuro talento, come Napoleone Cozzi. Siamo ormai alla fine del percorso esistenziale di Scomparini, e l'artista partecipa al concorso più importante nella Trieste pre-bellica, vale a dire la decorazione della Sede centrale della Cassa di Risparmio; correva l'anno 1912. Il concorso vede premiato Giuseppe Barison, ma a Scomparini ed al giovane Cambon vengono affidate altre due tele. Il vecchio pittore sottopone dapprima il bozzetto dell'*Idealità di saggezza*, con evidenti richiami non solo a Tiepolo ma, come rilevato da De Grassi, all'ormai ineludibile – nel campo decorativistico – Giulio Aristide Sartorio. Quest'idea viene abbandonata in favore dell'*Edilizia*, ultimo impegnativo lavoro dello Scomparini (la Fondazione possiede pure un disegno della *parca Lachesi*), che ancora una volta guarda indietro, a schemi che nobilitino la composizione nel suo insieme; ormai i tempi dall'*Industria* per il *Ciclo del Progresso* sono lontanissimi e a lui viene naturale rivolgersi ad una pittura monumentale con richiami addirittura al gruppo di Dedalo di Antonio Canova, segno evidente d'un pittore tutto ottocentesco per sensibilità e formazione.

**il concorso
per la Cassa di Risparmio**

Bibliografia sulle opere:

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1998, pp. 56-65 (*Giustizia e Idealità della Saggezza*); MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, Trieste, 2007, pp. 183-220 (con bibliografia precedente).



Studio per la parca Lachesi

Carboncino su carta bianca,
cm 18,2 x 14,1

Firmato a destra "Eug. Scomparini"

(n. inv. 266)

**Edilizia**

Olio su tela, cm 250 x 300

Firmato e datato in basso a sinistra “

Eug. Scomparini 1912”

(n. inv. 269)



Allegoria della Musica

Olio su tela, cm 22,6 x 46,8
(n. inv. 272)



Idealità della saggezza

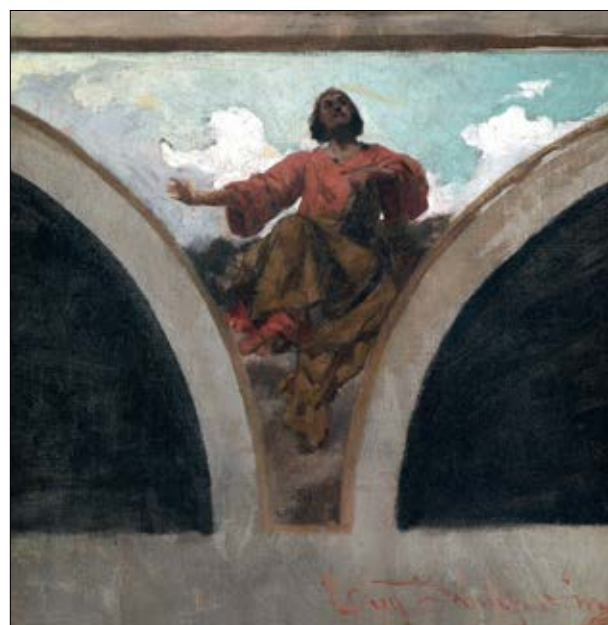
Olio su tela, cm 61,1 x 56,2

Iscrizione in basso sulla sinistra "Il sottoscritto dichiara che il / presente bozzetto venne esequito dal compianto Eugenio Scomparini in occasione del concorso / per i pannelli decorativi della Cassa di Risparmio Triestina / Giuseppe M(.....?) / prof alla Scuola Industriale dello Stato in Trieste"

(n. inv. 270)

**Allegoria del Canto**

Olio su tela, cm 22,6 x 46,8
(n. inv. 271)

**San Giovanni**

Olio su tavola, cm 30,5 x 29,2
Firmato in basso a destra "Eug. Scomparini"
(n. inv. 265)

LUIGI NONO

(Fusina, Venezia, 1850 – Venezia, 1918)

Spetta a Maria Miari Nono l'aver riconosciuto la mano del padre, Luigi Nono, in questa tela, una sorta di abbozzo, per l'opera *Gardenszene* (oggi in collezione privata), letteralmente “scena in giardino”. L'opera è un autentico “pensiero” poco prima della redazione finale del dipinto, che venne poi esposto con successo a Monaco nel 1888. È un momento, questo di Luigi Nono tra 1887 e 1888, alla conquista del pubblico e del mercato tedesco, dopo che si era ritagliato in terra italiana un posto tra i grandi con la celebrata tela *Refugium Peccatorum* del 1882, tra l'altro esposta con successo a Berlino nel 1886.

il contesto

Ci si trova sostanzialmente all'apice della qualità pittorica dell'artista di Fusina, tutto concentrato nel rendere al meglio gli effetti luministici, qua e là macchie ben distinte riproducenti l'effetto dei raggi solari, che colpiscono figure e ambiente circostante. È un istante rubato ad un mondo agreste, quella campagna spesso riconoscibile nel territorio pordenonese, cara al pittore per vicende famigliari, che egli fissava in numerosi studi preparatori, utilizzando sovente il mezzo fotografico. In questa impressione di *Gardenszene*, in particolare, colpisce l'utilizzo della staccionata, da autentico macchiaiolo che, tuttavia, nella redazione finale dell'opera verrà stemperata in una quasi impercettibile quinta naturale e dove Luigi Nono svilirà la ricerca pittorica in una scena aneddotica, come allora esigeva il mercato. Vista la completa assenza di opere intermedie per tale soggetto, testimoniato solo da un gran numero di disegni e dalla tela minuziosamente completata, non può che essere rimarchevole vederne, come in questo caso, una prima stesura pittorica, dove si intravede ancora il reticolo a matita utilizzato dal pittore, unico elemento geometrico in un mondo pittorico creato da tocchi di colore.

lettura dell'opera

Bibliografia sull'artista

PAOLO SERAFINI, *Il pittore Luigi Nono (1850 – 1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Vol. 2. Torino, 2006, pp. 130-132 (per gli altri studi e il dipinto finito).



Gardenszene (Scena in giardino)

Olio su tela, cm 41 x 60,8

Firmato in basso a destra "L. IX"

(n. inv. 208)

GIUSEPPE BARISON

(Trieste, 1853 – 1931)

Notevole e vasta, la produzione del pittore triestino Giuseppe Barison è rappresentata presso la Fondazione con opere soprattutto legati alle imprese decorative. *In primis* le buone prove già di tenue derivazione floreale realizzate per il *Ciclo del Progresso* dal “Caffè alla Stazione”; un lavoro che vede il pittore alle prese con temi moderni, allegorie femminili dell’*Elettricità* e *La Geografia*, realizzate dopo numerosi e pregevoli studi a matita nel 1897, e che andarono ad affiancarsi alle prove dei colleghi Eugenio Scamparini, Antonio Lonza, Giuseppe Pogna e Guido Grimani per uno dei Caffè più suggestivi nella Trieste tra Otto e Novecento. Ma il destino di Barison si legò indissolubilmente alla Cassa di Risparmio di Trieste allorquando, nel 1911, egli venne chiamato a decorare la sede centrale con i pannelli decorativi raffiguranti i *Mercanti* e i *Costruttori*. Va segnalato che il pittore, non più giovanissimo, arrivò primo al concorso indetto dalla Cassa di Risparmio suscitando l’ammirazione generale di critici e colleghi; le tele lo vedono omaggiare la pittura Quattro-Cinquecentesca a lui cara e frequentata nel periodo viennese all’Accademia di Belle Arti tra il 1872 ed il 1876; nel caso dei due pannelli, è Carpaccio l’artista al quale egli idealmente si ricollega. Come narrano le cronache, prima di portarli a termine nel 1912, il pittore a causa dell’esiguo spazio nel proprio studio, fu costretto ad arrotolare le imponenti tele durante la lavorazione, senza vederne quindi il risultato se non al loro completamento. In un contesto simile egli non volle rinunciare a dare la propria fisionomia al personaggio che campeggia al centro del pannello de i *Costruttori*. Dei due grandiosi pannelli, la Fondazione possiede pure i bozzetti che mostrano una fluidità e ricchezza cromatica estranea alla traduzione su vasta scala, oltre ai diversi studi a matita che dimostrano le abilità non comuni nella pratica del disegno dell’artista.

Non manca il Barison ritrattista, qui presente con quattro prove significative; tali sono i componenti della *Famiglia Del Piero* immortalati tra il 1880 ed il 1881, ovvero quando il pittore fece ritorno da un soggiorno a Roma grazie ad una borsa di studio; certamente influenzato dai pittori romani dell’epoca, ma capace di non risentire troppo della lezione fortunana, va ammirata una compattezza e sapienza coloristica che ne faranno le peculiarità e la fortuna del pittore a Venezia, a partire dal 1882. L’altro

**il concorso
per la Cassa di Risparmio**

i ritratti



Mercanti (bozzetto)
Olio su tela, cm 61 x 57
(n. inv. 24)



Mercanti
Olio su tela, cm 300 x 290
(n. inv. 359)

ritratto, più maturo, è un *Ritratto femminile*, eseguito nel felice periodo di ritrattista della borghesia triestina tra la fine del XIX e primi del XX secolo. Barison non rinuncia al consolidato impianto compositivo, ma con accuratezza quasi maniacale, permette all'osservatore di posare gli occhi sui vari dettagli che compongono il ritratto.

Sono pure presenti nella Collezione due lavori che testimoniano la tarda attività del pittore. Il primo è legato alle vicende della Prima Guerra Mondiale, quando l'artista si era rifugiato a Pegli in Liguria e successivamente a Milano ma che, come altri colleghi, ne immortalava le cruenti fasi; nel suo caso, il *Soldato con cavalli* è un soggetto scelto soprattutto per la forte passione rivolta all'elegante e possente animale. Il secondo è una *Marina*; soggetto carissimo al pittore, tanto che gli ultimi capolavori, sia di formato impegnativo sia realizzati su piccole tavole accese in un tono post-impressionista, raffigurano proprio il mare. Con tele dedicate a questo tema, Barison diventerà punto di riferimento per le più giovani generazioni impegnate in tale ambito (Guido Grimani e Ugo Flumiani, solo per citare i più noti).

l'ultima produzione

Bibliografia sulle opere

LORENZA RESCINITI, GINO PAVAN (a cura di), *Le opere d'arte nel Palazzo*, in "Il Palazzo della Giunta regionale a Trieste", Trieste, 1999, pp. 141-157 (*Ritratto femminile*); MATTEO CARDONIO, *Giuseppe Barison*, Trieste, 2006, pp. 167-223 (con bibliografia precedente).



Studio per i Costruttori (architetture)

Matita su carta paglierina,
cm 26,7 x 56,9
(n. inv. 428)



Studio per figura di mercante

Matita su carta bianca,
cm 26,9 x 38
(n. inv. 429)



Studio per figura di costruttore

Matita su carta bianca, cm 23,8 x 27,6
(n. inv. 430)



Costruttori (bozzetto)

Olio su tela, cm 61 x 57
(n. inv. 25)



Costruttori

Olio su tela, cm 300 x 290
(n. inv. 360)



Ritratto di componente femminile della famiglia Del Piero

Olio su tela, cm 64 x 54

Firmato e datato in alto a destra "G. Barison 1880"

(n. inv. 362)



Ritratto di componente maschile della famiglia Del Piero

Olio su tela, cm 66 x 54

Firmato in alto a destra "G. Barison"

(inv. n. 361)

Ritratto maschile della famiglia Del Piero

Olio su tela, cm 68,8 x 54,9

Firmato e datato in alto a destra "G. Barison 1881"

(n. inv. 363)

G. DARWIN - 1841





Soldato con cavalli

Acquerello su carta bianca, cm 40,8 x 52,1

Firmato in basso a sinistra "G. Barison"

(n. inv. 21)

**Marina**

Olio su tavola, cm 15,4 x 25,6

Firmato in basso a destra "G. Barison"

(n. inv. 22)

**Ritratto femminile**

Olio su tela, cm 120 x 92

Firmato e datato in basso a sinistra "G. Barison 1891"

(n. inv. 23)

ENEABALLARINI

(Bologna, 1853 – Trieste, 1938)

Partito da Bologna, dove nacque (secondo alcune fonti nel 1857) e frequentò l'Accademia di Belle Arti, si trasferì sin da giovane, nel 1875, a Trieste. Qui entrò subito nel tessuto sociale ed artistico della città, divenendo triestino a tutti gli effetti, dapprima lavorando in qualità di ritoccatore di lastre nel rinomato studio fotografico Sebastianutti e Benque, guadagnandosi in soli due anni l'insegnamento presso la Scuola Industriale.

In seguito, fece parte in qualità di socio del Circolo Artistico Triestino a partire dal 1885 meritandosi una citazione biografica nel volume del 1922 di Salvatore Sibilìa, *Pittori e Scultori di Trieste*.

Soprattutto eccelse nella tecnica dell'acquerello, come si può notare anche dal presente esemplare, il cui soggetto è pretesto per Ballarini per dispiegare effetti virtuosistici, in un voluto recupero neocinquecentesco di ascendenza dureriana. Va sottolineato che gli acquerelli di Ballarini ebbero risonanza internazionale nei primi del Novecento, meritandosi critiche positive pure al più esigente Salon parigino del 1912. Di natura più documentaristica è invece la tela raffigurante l'allora *Piazza della legna* – oggi Piazza C. Goldoni – contraddistinta sul fondo dalla storica sede del quotidiano *Il Piccolo*, “Il giornale più diffuso di Trieste” come recita l'orgogliosa iscrizione sul muro. Il dipinto è popolato da quei “fantasmi”, per dirla con Sibilìa, che attraversano la piazza, gettando lunghe ombre su un effetto chiaroscurale che tradiscono la dimestichezza di Ballarini con la liquida tecnica dell'acquerello.

l'attività triestina

il successo

l'acquerellista

il pittore

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. I, p. 104; SALVATORE SIBILIA, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 25-33; WALTER ABRAMI, LORENZA RESCINTI (a cura di), *I Grandi Vecchi – Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine* (catalogo della mostra), Trieste, 1992, pp. 69-71, 130; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Istria, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, pp. 35-36.

Studio di uccelli

Acquerello su carta bianca,
cm 36,1 x 25,4

Firmato in alto a sinistra
“Ballarini”

(n. inv. 19)

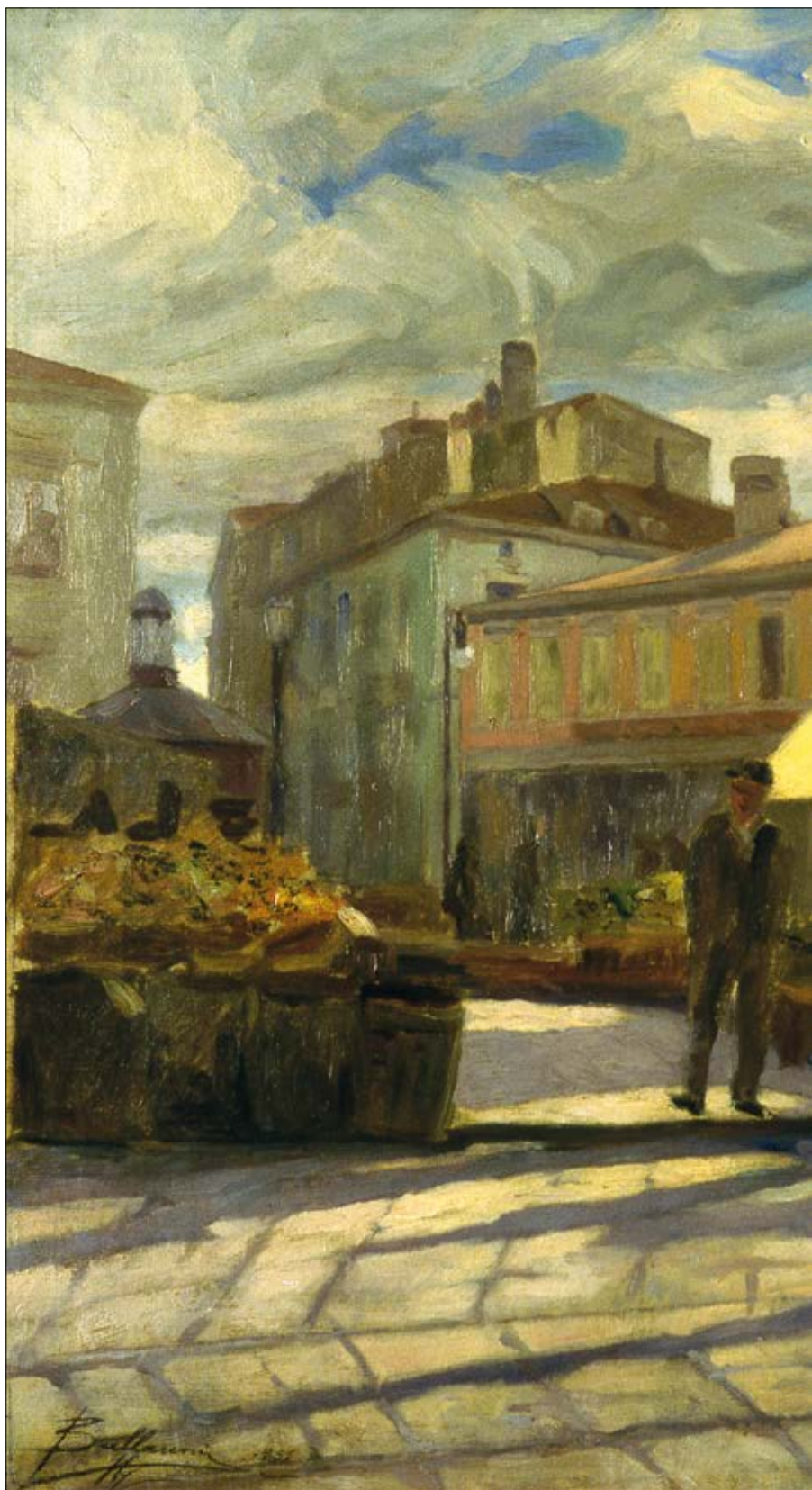


Piazza della legna

Olio su tela, cm 87,8 x 97,6

Firmato in basso a sinistra "Ballarini 1891"

(n. inv. 20)





ALFREDO TOMINZ

(Trieste, 1854 – 1936)

Del “Tominz dei cavalli”, come ormai è stato definito dalla storiografia artistica per il suo amore già in tempi precocissimi verso l’elegante animale – presente negli album del 1865, quando Alfredo aveva appena undici anni (Trieste, Civici Musei di Storia e Arte) – la Fondazione possiede due esempi della ritrattistica, genere nel quale diede prova in diverse occasioni ad alti livelli (fu chiamato pure a realizzare i ritratti dell’Imperatore Francesco Giuseppe e della consorte Elisabetta) e che sviluppò parallelamente al tema da lui prediletto, spinto anche dal fatto che il nonno Giuseppe fu uno dei più richiesti ritrattisti nella Trieste della prima metà del XIX secolo. Venne chiamato personalmente anche in occasione dei *ritratti* dei Presidenti della Cassa di Risparmio che si succedettero tra il 1911 ed il 1925, *Carlo Chaudoux* e *Oscar Ravasini*. Anche Carlo Chaudoux, al pari del presidente Francesco Glanzmann, proveniva dalla Svizzera e aveva fatto fortuna a Trieste; egli fu al timone dell’istituto bancario sino all’agosto 1911, quando morì. Alfredo venne incaricato di realizzarne il ritratto immediatamente dopo. Contraddistinto da una ieratica fissità nel volto, il dipinto si riscatta nella resa pittorica dello sfondo, creato a macchie informi.

Di ben altro impatto è il ritratto che egli portò a termine nel 1923 con il presidente Oscar Ravasini vivente. Uno dei migliori nella produzione del Tominz – notevole sia la resa luministica che il senso tattile provocato dal soprabito che copre l’effigiato -, venne pure esposto alla mostra postuma del pittore nel 1937 suscitando grande ammirazione e una recensione ne *Il Piccolo* del 28 febbraio che lo definiva: “il ritratto di più spigliato movimento pittorico e il più vivo”.

il Tominz dei cavalli

il capolavoro
nella ritrattistica



Ritratto di Carlo Chaudoux

Olio su tela, cm 68,5 x 59
Firmato a destra “Tominz”
(n. inv. 341)

Bibliografia sulle opere

La Mostra postuma di Alfredo Tominz, in “*Il Piccolo*”, 28 febbraio 1937 (Oscar Ravasini).

Bibliografia sull’artista

SALVATORE SIBILIA, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 339-344; LUCIA D’AGNOLO, *Il Tominz dei cavalli*, in “*Arte in Friuli Arte a Trieste*”, 9 (1986), pp. 129-138; MATTEO CARDONIO, *Il Circo Massimo del Tominz dei cavalli*, in “*Arte in Friuli Arte a Trieste*”, 27 (2008), pp. 55-58.



Ritratto di Oscar Ravasini

Olio su tela, cm 68,9 x 58

Firmato e datato a sinistra "Tominz '923"

(n. inv. 340)

LOUIS CORINTH

(Tapiau, 1858 – Zandvoort, 1925)

Tra Otto e Novecento, Louis Corinth seppe coniugare la tradizione dell'Accademia di Belle Arti di Monaco con la pittura francese coeva. Dopo, infatti, la formazione monacense avvenuta tra il 1880 e il 1883, partì prima alla volta di Anversa, rimanendo colpito dalle opere di Rubens, e successivamente fu a Parigi, dove entrò all'Academie Julian oltre a rimanere colpito dalla visione della pittura di Courbet e Manet. Tornato quindi in Germania, nel 1891 a Monaco fece parte del gruppo dei maestri cittadini assieme Lenbach, von Stuck e Kaulbach. Nella sua opera iniziò a svilupparsi, soprattutto dopo il trasferimento a Berlino nel 1900 (protratto sino al 1923), un linguaggio fortemente inquietante, testimoniato da una sessantina di autoritratti. Lo stile pittorico, a tratti espressionista ante-litteram, si vide in Italia già a partire dalla II Biennale di Venezia del 1897 dove presentò *La Nascita di Venere e Primavera*.

**protagonista
della Secessione tedesca**

Il *Nudo femminile* è ascrivibile alla produzione di fine carriera, per nulla in declino, e lo attesta il fatto che, in quel momento, aveva preso il posto di Max Liebermann alla guida della *Secessione berlinese* (dal 1915).

continuamente vitale

Bibliografia sull'artista

PETER KLAUS SCHUSTER, Christoph Vitali, Barbara Bouffts, *Louis Corinth*, Monaco, New York, 1996.



Nudo femminile
Acquaforte, cm 19,4 x 11,9
Firmata in basso a matita
"LOUIS CORINTH"
(n. inv. 58)

EMANUELE BRUGNOLI

(Bologna, 1859 – Venezia, 1944)

Bolognese di nascita e di formazione, Brugnoli deve a Venezia la sua fortuna artistica. Tra le lagune divenne un affermato incisore ed acquerellista, guadagnandosi la cattedra alla Scuola Libera d'Incisione negli anni '20 e formando diversi allievi. La predilezione per una Venezia romantica ma descritta con attenzione al dato reale, ne fanno una sorta di Bracquemond veneziano. Vicino per sensibilità e amicizia a Guglielmo Ciardi, di Brugnoli la Fondazione possiede due incisioni delle più note: *La Fiera del Redentore in campo Santa Maria Formosa*, descritta nel 1922 su *Emporium* come una delle più considerevoli non solo per le dimensioni ma anche per la qualità, e *Campo Santa Margherita*, caratterizzato da uno spazio dilatato riempito di innumerevoli comparse.

maestro nell'incisione

**opere d'arte
nel collezionismo**

Bibliografia sulle opere

R. CHIMINELLI, *Acqueforti ed acquerfortisti: Emanuele Brugnoli*, in "Emporium", LVI, 1922, n. 332, pp. 262-275.



**Fiera del Redentore in campo
Santa Maria Formosa**

Acquaforte, cm 31,2 x 40,7
(n. inv. 34)



Campo Santa Margherita

Acquaforte, cm 30,5 x 40
Firmato in basso a destra "EBrugnoli"
(n. inv. 35)

VITTORIO EMANUELE
BRESSANIN (attr.)

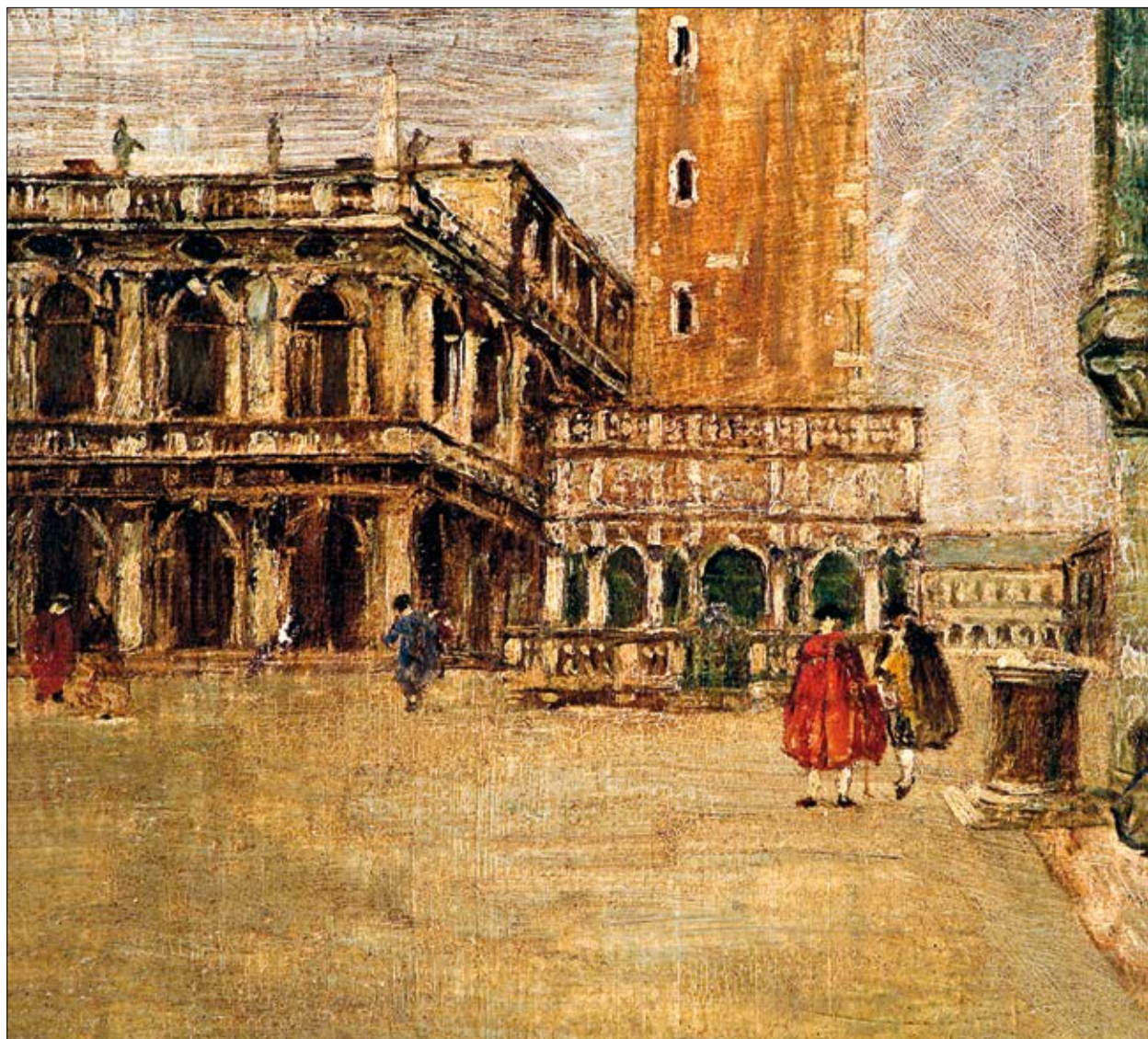
(Musile di Piave, 1860 – Venezia, 1941)

La piccola tavola presenta uno scorcio di Piazza San Marco a Venezia con alcune comparse abbigliate secondo i costumi tipici del Settecento. Il grado di bozzettismo fa pensare ad un artista abituato ad una pittura di quel fortunato filone neo-settecentesco di pieno Ottocento. In tale ambito detiene un ruolo da protagonista Vittorio Emanuele Bressanin il quale, originario di Musile di Piave, iniziò ad imporsi a Venezia con questo tipo di temi sin dal 1887 senza abbandonarli più, anche in pieno Novecento. A tal proposito, il profilo scritto da Antonio Forni nel 2002 pare ritagliarsi perfettamente per l'esecutore della piccola tavola: "Bressanin tende a concentrarsi in una dimensione nostalgica e trasognata in un mondo di maschere, "baute" e galanterie, evocante l'ultima grande stagione della Serenissima".

una Venezia nostalgica

Bibliografia sull'artista

Antonio Forni, *Bressanin Vittorio Emanuele*, in "La pittura nel Veneto. L'Ottocento", a cura di Giuseppe Pavanello, Milano, 2002, vol. 2, pp. 662-663.



Piazza San Marco

Olio su tavola, cm 14,4 x 15,8

(n. inv. 141)

VINCENZO IROLI

(Napoli, 1860 – 1949)

Esponente di spicco della pittura partenopea, accolto con sospetto dalla critica di primo Novecento poiché considerato troppo commerciale, Irolli segue i corsi di Toma, Maldarelli e Lista all'Istituto di Belle Arti di Napoli a partire dal 1877. È con l'Esposizione Nazionale del 1887 a Venezia che il successo arride al napoletano facendolo evolvere, in una parabola ascensionale per qualità e virtuosismo, sino ai primi del Novecento, quando ancora la sua pittura caratterizzata da un bozzettismo ottocentesco, fa presa sul pubblico. Tuttavia, in termini di rivalutazione critica, il pittore pagherà carissima non solo la sua cifra stilistica ma anche una sovrapproduzione, spesso discontinua e altalenante definita “un’analisi del vero ormai scaduta in folklore” sorretta da “un virtuosismo pseudoromantico” (Vinardi 2004). Le numerose esposizioni che egli tiene in Italia, lo portano nel 1934 anche a Trieste, sorretto pure dall’amicizia con il russo Alessio Issupoff (che esporrà di lì a poco nella città di San Giusto).

Certamente questa figura femminile si vide alla rassegna del 1934 insieme, tra le altre opere, a *Prima Comunione* che entrò nelle raccolte del Museo Revoltella proprio grazie all’intervento della Cassa di Risparmio di Trieste in quell’anno.

momenti cruciali

critica severa

fortuna a Trieste

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. 1, p. 946; ENZO SAVOIA (a cura di), *Vincenzo Irolli: il pittore del sole*, Bologna, 2002; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 265; M. VINARDI, *Irolli, Vincenzo*, in “*Dizionario Biografico degli Italiani*”, Roma, 2004, pp. 605-608; BENEDETTA BOSCO, NICOLA LA MARCA, *Economia, Società, cultura napoletana fra Ottocento e Novecento. Testimonianze vecchie e nuove su Vincenzo Irolli*, Roma, 2006.

Figura femminile

Olio su tela, cm 48,8 x 38,1
Firmato in basso a sinistra “V. Irolli”
(n. inv. 383)



GIOVANNI MAYER

(Trieste, 1863 – 1943)

Come buona parte degli scultori italiani vissuti tra Otto e Novecento, per l'ormai maturo Giovanni Mayer degli anni Venti e Trenta, non era più eludibile la lezione del francese Auguste Rodin. I marmi in particolare, contraddistinti spesso dal basamento lasciato con il lavoro dello scalpello a vista, aprono ad un immediato spazio dove risalta una figura realizzata con perizia tecnica nell'avvalorare un effetto luministico, come si trattasse di una materia traslucida qual'è l'alabastro. *Fragilità* del 1930 è proprio in questa direzione che guarda; come rilevato nel catalogo generale delle opere dell'artista triestino, non ultimi appaiono ricordi della scultura belga presente alle Biennali veneziane; in questo caso pare esplicito il riferimento agli efebi nudi della *Fontana degli inginocchiati* di Georges Minne, scultore quest'ultimo che Mayer poté ammirare alla personale veneziana del 1926.

Rodin in sottofondo

Bibliografia sull'opera

FEDERICA SALVADOR, "Giovanni Mayer – Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Eclettismo". in *Archeografo Triestino* serie IV-Volume LXIII (2003), pp. 99-100; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 268.

Fragilità

Marmo, cm 39 x 20 x 23
Firmato in basso a lato "G. Mayer"
(n. inv. 198)



ARTURO RIETTI

(Trieste, 1863 – Fontaniva, Padova, 1943)

Anche del pittore di origini greche – il padre Alessandro Riettis era un commerciante di Zante di fede ebraica – la Fondazione conserva un nutrito gruppo di opere che ne percorrono la parabola artistica ed esistenziale. Soprattutto disegni, tecnica nella quale insieme al pastello, Arturo Rietti eccelle. Il *Ritratto di donna* del 1895 probabilmente la moglie, Irene Riva, all'epoca la modella dal pittore, arriva nel momento più significativo del pastellista, ovvero quando dallo stile figurativo tutto di matrice viennese e monacense egli si lascia gradualmente attrarre dalla scuola lombarda. Non è un caso che il disegno sia dedicato “Al nuovo amico Garzolini, Genova” che lascia presagire una presenza meno frequente dal mercato triestino. Per Rietti, la partita decisiva si gioca a cavallo dei due secoli e la freschezza del ritratto, ben visibile nella serie di disegni presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione, ha in questi anni (sino al '20) i suoi esiti migliori. Colpiscono, tra tutti gli esemplari presenti, i *quattordici disegni con volti maschili*, i più vari, colti con quella sua personale resa “dal segno rapido e sicuro”, precetto indispensabile, come scrive Rietti stesso in uno dei suoi taccuini.

il pastello

disegnatore sicuro

L'*Autoritratto*, autentica ossessione di rembrandtiana memoria, scandisce ogni momento nella vita di Rietti in una sorta di diario e qui, nel 1925, ancora con esiti freschi e diretti, anche nella pennellata ‘spadaccina’ che diverrà più pastosa e cupa col procedere degli anni. Estremamente interessante è il ritratto di *Contadino*, poiché Rietti, è bene ricordare, fu all'inizio della sua carriera quando soggiornava dal fratello Riccardo a Colle Val d'Elsa in Toscana, ritrattista di gente umile raffigurata con una forte inclinazione realista. Tipico esempio del suo ritrarre è invece la *Donna col cappellino*, che arriva dopo una innumerevole serie di amici pittori che hanno lasciato sul triestino il proprio segno: Pompeo Mariani, Antonio Mancini, Ambrogio Alciati provocano su di lui evidenti ripercussioni formali. All'ultima ed estrema produzione si riconduce la *Bambola giapponese*, personalmente appartenuta al pittore; faceva parte di una serie di statue lignee che l'ambasciatore del Giappone a Ginevra, Nitobe, regalò personalmente a Rietti nel 1923.

gusto orientale

Bibliografia sulle opere

LAURA RUARO LOSERI, *Ritratti a Trieste*, Trieste, 1993, p. 62 (*Bambola giapponese*); MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, Trieste, 2008, pp. 155-212 (con bibliografia precedente).

Contadino

Olio su tavola, cm 58,6 x 48,4

Firmato in basso a sinistra “A. Rietti '30”

(n. inv. 244)





Ritratto di donna con cappellino

Pastello su tavola, cm 40 x 28

Firmato in basso a sinistra "A. Rietti '35"

(n. inv. 91)



Autoritratto

Pastello su tavola, cm 19 x 13,2

Firmato in basso a sinistra "A. Rietti '25"

(n. inv. 241)



Ritratto di donna

Carboncino su carta bianca, cm 40,6 x 28,6

Firmato in alto a destra "Arturo Rietti '95"

(n. inv. 240)



Bambola giapponese

Olio su tavola, cm 60 x 50

Firmato in basso a sinistra "A. Rietti '41"

(n. inv. 239)

alle pagine 102-103

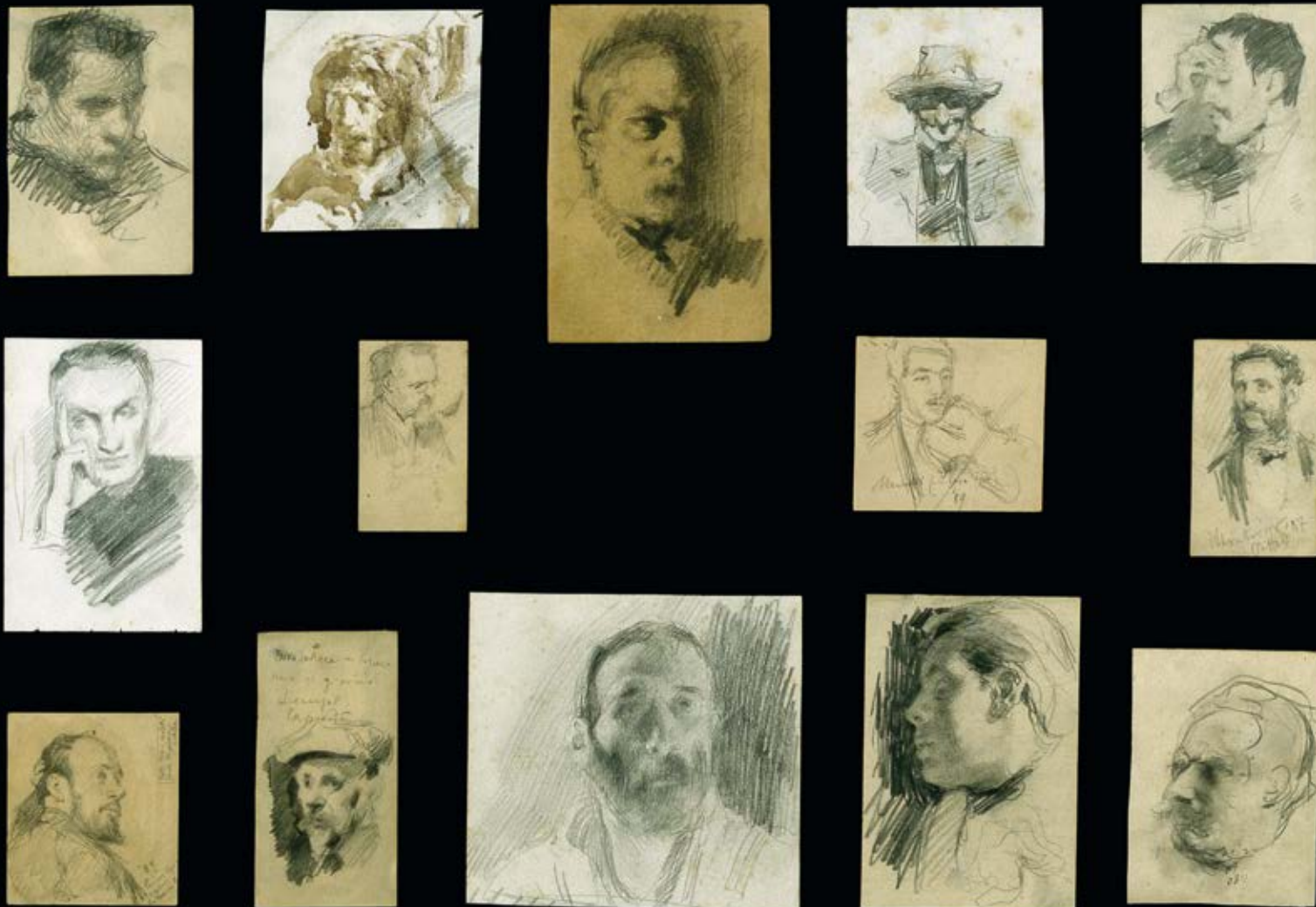
Serie di ritratti femminili

Otto disegni a matita inseriti
entro una cornice, cm 68,7 x 98,6

(n. inv. 242)







Serie di ritratti maschili

Quattordici disegni a matita inseriti entro una cornice, cm 79 x 90
(n. inv. 245)



Serie di ritratti femminili e studio di braccio

Diciotto disegni a matita inseriti entro una cornice, cm 59 x 80, 2
(n. inv. 243)

CARLO WOSTRY

(Trieste, 1865 – 1943)

Il grande dipinto, datato sul retro 1912, testimonia l'interesse da parte di Wostry per il gusto giapponista, appreso sia dai vari soggiorni parigini effettuati alla fine del XIX secolo sia dalla collezione di stampe giapponesi che egli stesso poteva vantare. Il risultato, però, è di adesione solo in superficie, legato esclusivamente al soggetto giapponista e non all'effettiva esplorazione del mondo orientale, approfondito dai colleghi d'oltralpe al fine di cambiare il corso d'una tradizione pittorica accademica. Il pittore, infatti, non appiattisce i volumi, non rinuncia all'idea prospettica e si ritrova più vicino ad un mondo romantico orientalista prima dell'avvento degli impressionisti. Per tali ragioni, la critica quando vide nel 1938 alla Permanente di Bergamo la *Danzatrice giapponese* accostò clamorosamente Wostry ai pittori dell'Italia meridionale, vicino a Irolli e Mancini.

gusto nipponico

Ciò che ancor oggi desta interesse per il dipinto è una ricca gamma cromatica, orchestrata con sapiente attenzione da pittore imbevuto di un bagaglio visivo assai notevole, maturato dalle esperienze nei soggiorni monacensi, parigini ma anche viennesi e soprattutto ungheresi (documentato fra il 1892 ed il 1895 a Budapest) e dove persiste con ostinato senso romantico il ricordo delle esperienze magrebine di Delacroix.

il dipinto

Bibliografia sull'opera

TÉRESITA MILLOSOVICH BARBO, *Il pittore triestino Carlo Wostry*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 2 (1976), p. 139;
LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 3 (1979), pp. 94-97; WALTER ABRAMI,
LORENZA RESCINITI, *Carlo Wostry: da San Giusto a San Francisco* (catalogo della mostra), Trieste, 2000, pp. 112-113.

Danzatrice giapponese

Olio su tela, cm 135 x 122

Firmato in basso a destra "Wostry"

(n. inv. 350)



GIOVANNI ZANGRANDO

(Trieste, 1867 – 1941)

Nell'eccezionale stagione, per l'arte triestina, a cavallo fra Otto e Novecento, Giovanni Zangrando occupa un ruolo di sicuro rilievo. Dopo le mostre realizzate a Trieste nel 1984 e a Vodo di Cadore nel 2003, sull'artista si è fatta luce, sebbene manchi, ad oggi, ancora un catalogo ragionato che ne permetta una corretta valutazione della prolifica e altalenante produzione che lui stesso, con estrema onestà, considerava così: "Lavorai molto, forse troppo...". Dopo una prima formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia sotto la guida di Molmenti e Cadorin avvenuta fra il 1884 ed il 1889, ha modo di completare i propri studi, in linea con le scelte degli amici Veruda, Wostry e Rietti, tra il 1889 ed il 1893 a Monaco di Baviera sia all'Accademia che nella prestigiosa Lenbach Schule. L'importanza di Zangrando per l'arte giuliana si misura soprattutto nel periodo pre-bellico, tra il 1905 ed il 1914 allorquando, con Guido Grimani, formerà un'intera giovane generazione di valenti artisti (da Nathan a Levier, da Marchig a Sambo) in una propria scuola di pittura. La più remota delle opere presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione è la litografia raffigurante la *Modella*, dalla silhouette evidentemente verista come l'avrebbero realizzata pure Wostry o Barison allo scadere del secolo XIX. Certamente di interesse è la tela con le fattezze d'una *Allegoria femminile*, probabilmente preparatoria e da collegare ad un ciclo decorativo destinato ad ingentilire uno spazio pubblico, dove l'abilità ritrattistica di Zangrando – dimostrata con profitto negli anni monacensi – emerge con forza nel bel volto racchiuso dai racemi di vite.

Viene rappresentato anche il Zangrando paesaggista, spesso messo in secondo piano rispetto al ritrattista, con due tavole agli antipodi per fluidità e ricchezza cromatica. La veduta di *Piazza del Campo a Siena*, si colloca tra il 1914 ed il 1919 ovvero quando, con la moglie Miete e il figlio Tullio, Zangrando fu costretto ad allontanarsi da Trieste per gli eventi bellici e rifugiarsi in Toscana. Sono anni cruciali per il pittore nel campo paesaggistico, che lo portano alla scoperta di una pittura all'aria aperta fatta di pennellate brevilinee ma pastose nella resa generale. Il *Piave a Vas* è un'opera che mette in evidenza la ricerca luministica di Zangrando – omaggio alle terre natie (i genitori erano originari di Vodo di Cadore) -: la luce colpisce

il percorso accademico

scuola di pittura

l'esilio

terre natie

**Allegoria femminile**

Olio su tela, cm 37 x 47

Firmato in alto sinistra "G. Zangrando"

(n. inv. 352)

Modella

Litografia, cm 18,2 x 10,9

Siglata in basso a destra "Z"

(n. inv. 354)





la chiesa sulla destra descrivendone con dovizia di particolari l'architettura segnata dal tempo e aprendosi, a raggi ben delineati, sul paesaggio retrostante, mentre la figura della popolana rimane immersa nell'ombra.

Piazza del Campo a Siena

Olio su tavola, cm 31,5 x 43,5

Firmato in basso a sinistra "G. Zangrando"
(n. inv. 353)

Bibliografia sull'artista

SALVATORE SIBILIA, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 347-352; FRANCO FIRMANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, pp. 151-152; SERGIO MOLESI, RENATA DA NOVA (a cura di), *Giovanni Zangrando* (catalogo della mostra), Trieste, 1984; *Giovanni Zangrando 1867-1941* (catalogo della mostra), Cortina d'Ampezzo, 2003; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 235.

**Piave a Vas**

Olio su tavola, cm 94,1 x 94,2

Titolato e firmato in basso a sinistra "Piave a Vas – G. Zangrando"

(n. inv. 355)

UMBERTO VERUDA

(Trieste, 1868 – 1904)

Figura chiave per i cambiamenti apportati alla pittura giuliana alla fine del XIX secolo, Umberto Veruda forma il proprio gusto con il trasferimento cruciale del 1884 a Monaco di Baviera. Egli, incapace di seguire i corsi impartiti all'Accademia di Belle Arti, si muove tra le sale dell'Alte Pinakothek e indirizza le attenzioni verso la pittura seicentesca di Rubens, Van Dyck e Velazquez. Ne consegue una stesura ricca d'impasti e che, una volta entrata in contatto con il mondo veneziano, dopo un breve soggiorno parigino del 1888 e un viaggio a Roma l'anno seguente con la borsa De Rittmeyer, diviene complessa e capace di sortire risultati del tutto diversi.

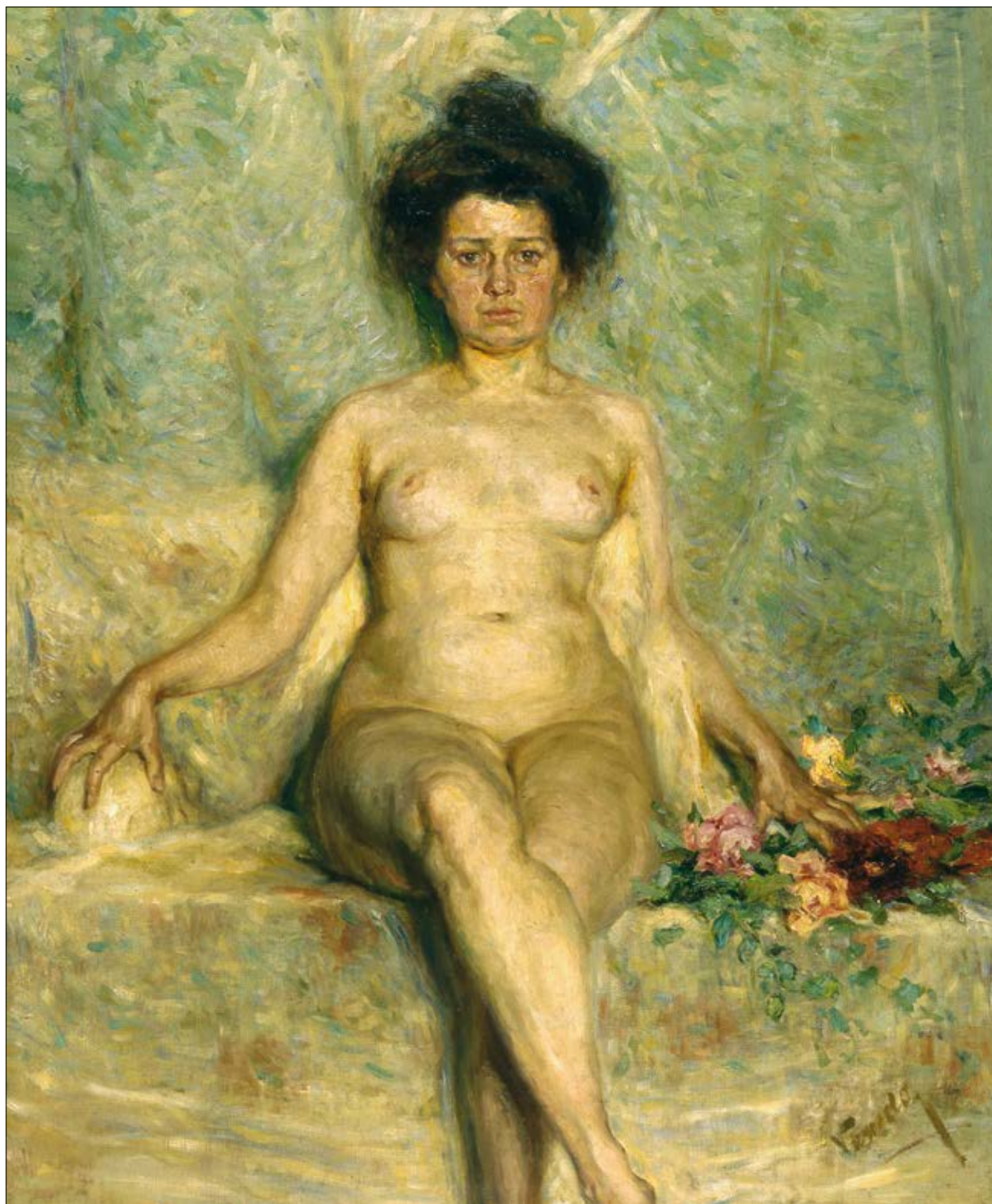
protagonista indiscusso

I naufraghi, tela del 1894, possiede tutte queste caratteristiche. Un formato da pittura di storia per raccontare un dramma – una ricerca non dissimile dai colleghi veneziani in quel momento -, una vena di realismo nordico, specie nella figura morente sulla sinistra del dipinto, ne fanno un'opera recensita con entusiasmo ne *Il Piccolo della Sera* sebbene la risonanza nazionale la ottenga all'Esposizione di Belle Arti a Roma nel 1895. Veruda aveva già esposto a Roma un suo capolavoro, vale a dire il *Sansone alla macina* (Trieste, collezione Lloyd Adriatico) nel 1891 sperando di proseguire il suo soggiorno formativo; ora, con *I naufraghi*, ci ritornava da artista più maturo e rinnovato.

capolavori vicini

Il nudo femminile, tralasciando un momento i ritratti, arriva cronologicamente in un momento successivo (già ai primi del Novecento) ma, oltre a metterlo in relazione con altre prove, come il *Nudo di schiena* appartenuto a Italo Svevo e oggi fiore all'occhiello del Museo Revoltella, raccoglie in sé gli elementi della poetica di Veruda più importanti per l'ambiente triestino, all'epoca retrogrado e provinciale: “colore ardente, intriso di luce e la piena atmosfera ricca di chiarezza solare”, per citare Molesì. Il ritratto maschile, anch'esso datato 1894, mette in evidenza l'idea moderna del ritrarre per Veruda, sulla scia degli esempi tedeschi di Lenbach, dove gli occhi cerulei del personaggio emergono nella loro unicità, da uno sfondo e un abbigliamento il più possibile monocromi permettendo di concentrare lo sguardo sul volto dell'effigiato. Ai frequenti soggiorni lagunari in

il nudo femminile

**Nudo femminile**

Olio su tela, cm 140,2 x 114,2

Firmato in basso a destra "Veruda"

(n. inv. 346)

casa dei Veneziani, appartiene invece la piccola tela dell'estrema ricerca di Veruda, un autentico gioiello: il *Ritratto del pittore spagnolo Rafael Senet y Perez* (1856-1926). Un uomo dagli occhiali scomposti, immerso in un turbinio di pennellate sciolte alternate a picchiettamenti e *taches* che aprono ad una modernità incompiuta, bloccata dalla prematura morte del pittore, avvenuta a soli trentasei anni d'età.

un prezioso ritratto

Bibliografia sulle opere

LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 85-100; WALTER ABRA MI, LORENZA RESCINITI (a cura di), *I Grandi Vecchi – Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine* (catalogo della mostra), Trieste, 1992, pp. 80-82, 139; *La pinacoteca del Lloyd adriatico: dipinti dal '300 al '900* (catalogo della mostra), Trieste, 1994, pp. 74-75; PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1997, pp. 49-56; MARIA MASAU DAN, DIEGO ARICH DE FINETTI (a cura di), *Nella Trieste di Svevo: l'opera grafica e pittorica di Umberto Veruda (1868-1904)* (catalogo della mostra), Monfalcone, 1998, pp. 157-196 (con bibliografia precedente); LORENZA RESCINITI, *Le opere d'arte nel Palazzo*, in "Il Palazzo della Giunta regionale a Trieste", a cura di GINO PAVAN, Trieste, 1999, pp. 141-157; LAURA RUARO LOSERI, *Ritratti a Trieste*, Trieste, 1993; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, pp. 112-113; VANIA GRANSINIGH, *Pittura a Trieste fra Otto e Novecento: arte e spirito di patria alla prova della modernità*, in "Da Trieste alle Alpi. Napoleone Cozzi: artista, alpinista, patriota: acquerelli, fotografie, dipinti e disegni dal 1880 al 1916" (catalogo della mostra), a cura di MELANIA LUNAZZI, Udine, 2007, pp. 14-19.

**I naufraghi**

Olio su tela, cm 117,5 x 127,6

Firmato in basso a destra "VERUDA"

(n. inv. 343)



**Ritratto del pittore
Rafael Senet y Perez**

Olio su tela, cm 58,2 x 38,2

*Firmato e datato in basso a sinistra
"Veruda - Venezia 1900"*

(n. inv. 344)

Ritratto maschile

Olio su tela, cm 109 x 75

*Firmato e datato in basso a destra
"VERUDA 94"*

(n. inv. 345)



GUIDO GRIMANI

(Trieste, 1871 – 1933)

Si contendono il primato della pittura marinista nella Trieste dei primi del Novecento, Ugo Flumiani e Guido Grimani. Nella Collezione d'Arte della Fondazione, Guido Grimani è rappresentato da due opere non assimilabili alla sua produzione di marinista e per questo, decisamente importanti. La prima è una piccola tela d'un avvenimento storico riguardante Trieste e a cui Grimani partecipò; si tratta dell'attracco della prima nave della Marina Italiana in data 3 novembre 1918, l'*Audace*, che diede il nome all'allora molo denominato San Carlo. Grimani non si sofferma, come solitamente faceva, sulla resa del mare ma su un evento che avrebbe cambiato le vicende della città giuliana; infatti, ciò che lo colpisce è la folla brulicante li accorsa. Così diversa dal suo percorso è un'opera tarda ma realizzata con padronanza di mezzi tanto da essere una delle migliori del pittore in questa fase: *Nostro Carso*, del 1931. Venne presentata in diverse occasioni, la prima alla Mostra Autunnale d'Arte della Permanente del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti della Venezia Giulia a Trieste proprio nel 1931, per poi essere ammirata a Padova nel 1932 alla terza Mostra d'Arte Triveneta. È una tela che dimostra assimilazioni di Grimani dalla pittura napoletana tardo-ottocentesca, in seguito al viaggio a Napoli avvenuto nel 1894 specie alla pittura di Palizzi, per quel grado di precisione mescolato a un mondo pastorale piuttosto sognante.

un'opera-documento

il dipinto più importante dell'ultima fase

Bibliografia sulle opere

LUISA FROGLIA, *Il pittore triestino Guido Grimani*, Trieste, 1971, p. 115 (*Nostro Carso*); FRANCESCA CASTELLANI, ANTONELLA CRISMA, *Il 'Ciclo del Progresso' dal Caffè alla Stazione di Trieste*, in "La Galleria nazionale d'arte antica: dipinti e disegni", a cura di FABRIZIO MAGANI, Milano, 2001, pp. 110-117.

**Audace**

Olio su tavola, cm 22,9 x 24,1

Datato in basso a sinistra "III.IV.XVIII"

Firmato in basso a destra "Grimani"

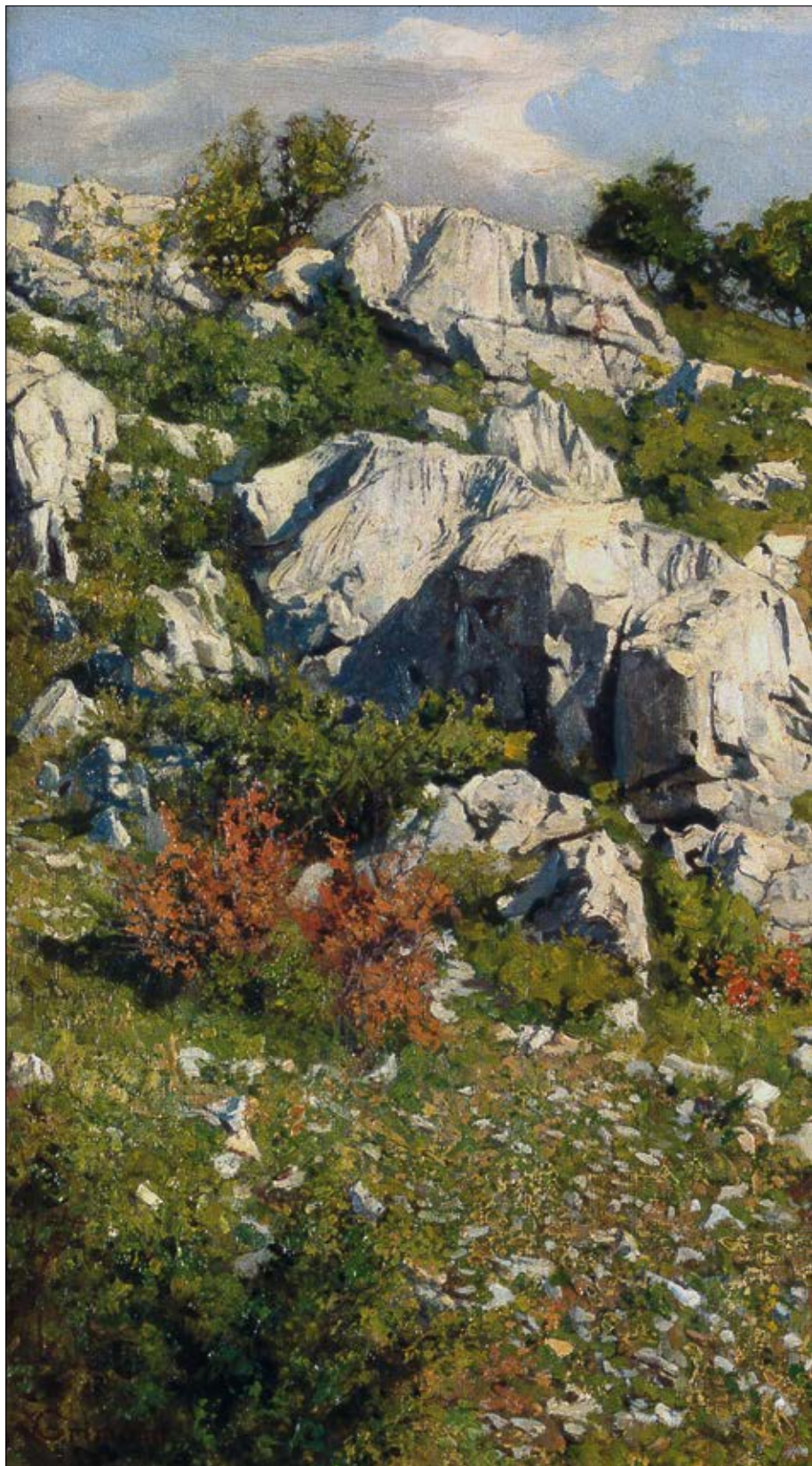
(n. inv. 121)

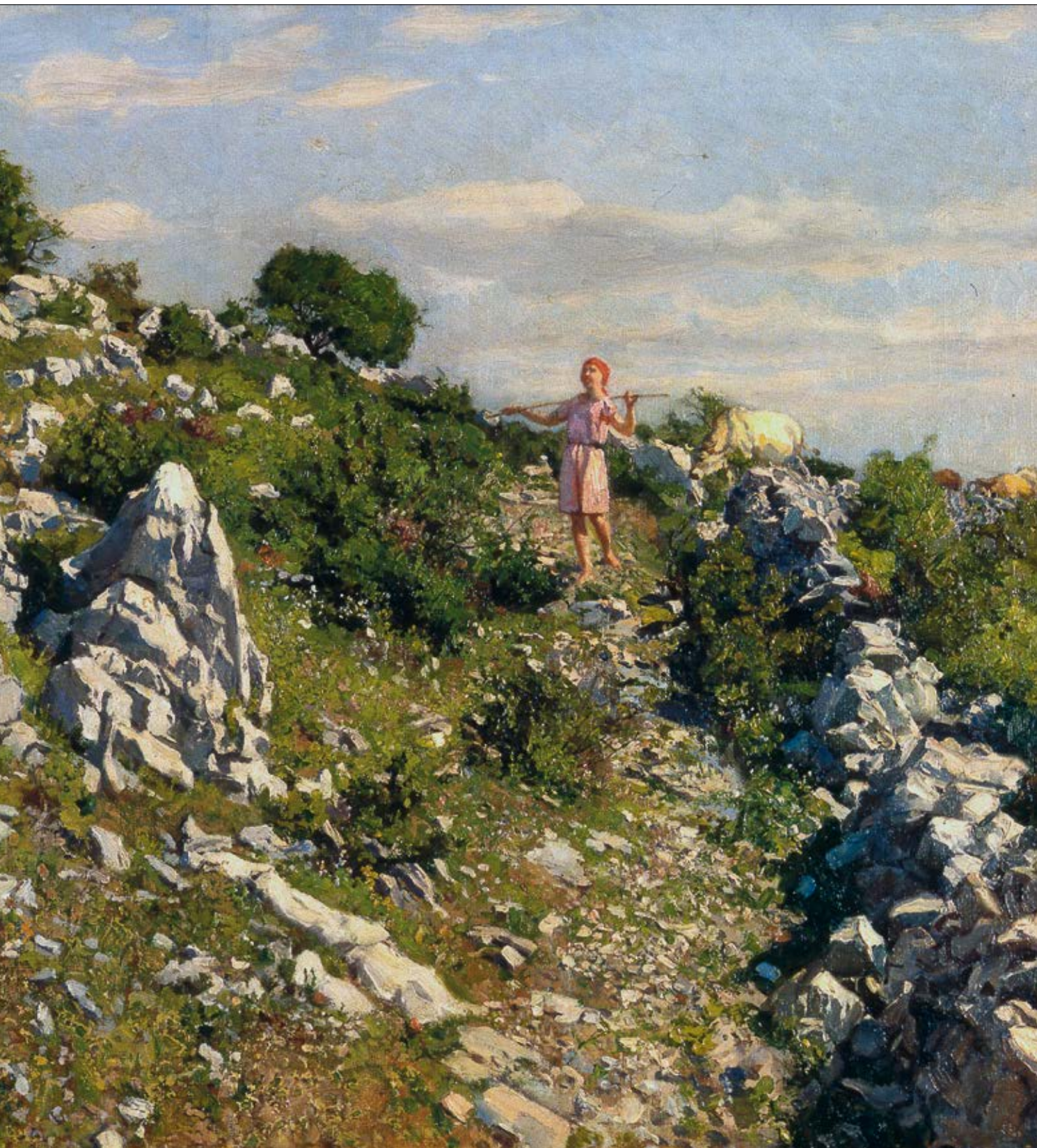
Nostro Carso

Olio su tela, cm 54,2 x 80,5

Firmato in basso a sinistra "Grimani"

(n. inv. 122)





ACHILLE BELTRAME

(Arzignano, 1871 – Milano, 1945)

Noto soprattutto per il grande lavoro di illustratore alla Domenica del Corriere, Achille Beltrame immortalò con grande dovizia di particolari, anche in pittura e utilizzando con lucida capacità il mezzo fotografico, gli eventi della Grande Guerra. Di squisita fattura, da autentico “pittore-reporter”, appaiono le due preziose opere della Collezione d'Arte della Fondazione; infatti, rispetto a colleghi del calibro di Giulio Aristide Sartorio (che al fronte sul Carso ci andò davvero) o del giuliano Italo Brass, la sua pittura risulta più oggettiva in termini quasi maniacali, dove la descrizione degli eventi viene caricata da un forte *pathos* emotivo, e anche certa ineludibile retorica. La tavola *Cima di Col Bricon* caratterizzata da un taglio compositivo ardito, tanto da far venire le vertigini all'osservatore per una delle vette più “sanguinose” della Grande Guerra – dominata dalle truppe austro-ungariche sino al luglio del 1916, ovvero sino a quando il tredicesimo reggimento dei bersaglieri riuscì ad impadronirsene. Il *Monte Pasubio*, titolata a tergo, vuole consegnare la sensazione di entrare al seguito del manipolo dei militari in uno dei teatri più cruenti della Guerra (è bene ricordare, tredicimila le vittime da ambo le parti). Nonostante fosse spesso costretto ad una descrizione agiografica degli eventi, l'artista consegna le due località montane, teatri di guerra, con precisione da storico.

la fortuna

composizioni ardite

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. I, pp. 152-153; *I primi vent'anni del nostro secolo dalle copertine di Achille Beltrame per "La Domenica del Corriere"* (catalogo della mostra), Verona, 1980; ANNALISA CERA, FRANCO BARBIERI (a cura di), *Achille Beltrame: (1871 – 1945); la sapienza del comunicare; illustrare con la pittura* (catalogo della mostra), Milano, 1996; FRANCO BARBIERI, *Un bozzetto inedito di Achille Beltrame: l'Aurora Bernocchi*, in *"Arte Documento"*, n. 12 (1998), pp. 206-209.

Cima di Col Bricon

Olio su tavola, cm 63,7 x 43,5
Firmato in basso a destra "A Beltrame"
(n. inv. 28)

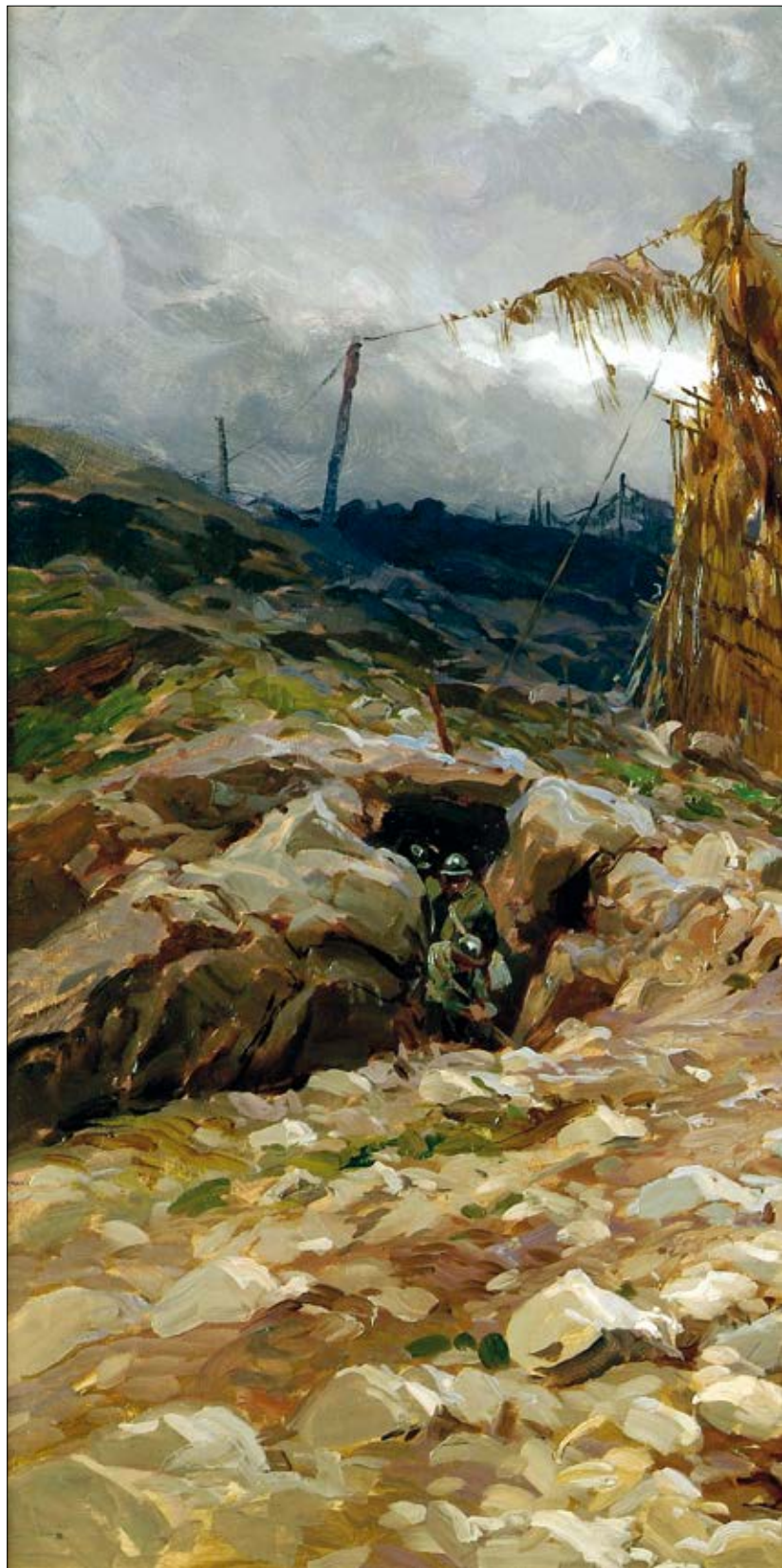


Monte Pasubio

Olio su tavola, cm 43,4 x 63,3

Firmato in basso a destra "A Beltrame"

(n. inv. 27)





VITTORE ANTONIO **CARGNEL**

(Venezia, 1872 – Milano, 1931)

Vittore Antonio Cargnel continua a vivere un momento particolarmente felice nella storiografia artistica, tanto che potremmo affermare che egli non abbia mai incontrato una battuta d'arresto nella sua rivalutazione critica. Di recente, una mostra realizzata fra Oderzo e Pordenone ha messo in evidenza pregi e limiti di questo artista veneto che entrò nello studio di Cesare Laurenti dopo essere transitato giovanissimo, nel 1888, dall'Accademia di Belle Arti di Venezia. Laurenti ne segue i primi passi espositivi, che lo portano al Glaspalast di Monaco di Baviera nel 1901 con *Triste mattino*, titolo già esplicativo della produzione successiva. Infatti, dopo l'avvio e il fallimento di una fonderia nel 1902 a San Trovaso presso Treviso, si trasferisce con la famiglia nel pordenonese, dove inizia a realizzare una serie di vedute dal tono bozzettistico ottocentesco, che avranno una gran fortuna nel collezionismo locale. È un genere che Cargnel non abbandonerà più e che vedrà anche il figlio Lucio affiancarsi in pieno Novecento all'attività paterna. *Tramonto* appartiene proprio a questo genere di produzione, connotata da un lirismo di vaga impronta tardo-ottocentesca, che vede Cargnel spesso discontinuo nel riprodurre su tela o tavola gli effetti atmosferici.

rivalutazione

il percorso

opera tipica

Bibliografia sull'artista

GIOVANNI GRANZOTTO, (a cura di), *I luoghi di Vittore Antonio Cargnel* (catalogo della mostra), Sacile, 1988; CRISTINA BELTRAMI, (a cura di), *Vittore Antonio Cargnel (1872-1931)*, Treviso, 2009.



Tramonto

Olio su tavola, cm 33,7 x 48

Firmato in basso a destra "V.A. Cargnel"

(n. inv. 51)

ARTURO FITTKE

(Trieste, 1873 – Divača, 1910)

Grazie alla donazione, avvenuta di recente, ad opera di Carlina Rebecchi Piperata ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, del problematico pittore possiamo farci un'idea ben chiara. Egli si pone fra le voci di maggior modernità nella Trieste tra Ottocento e Novecento e, sebbene la sua parabola esistenziale lo abbia consegnato al mito e a facili rivalutazioni di tipo biografico, la sua opera sarà destinata ad essere valorizzata quanto quella dell'amico Umberto Veruda. Ancora oggi, la monografia del 1979 di Renata Da Nova rimane punto ineludibile per qualsivoglia ricerca sull'artista e fu proprio in essa che apparvero i dipinti della Collezione d'Arte della Fondazione.

Si tratta di due ritratti, l'uno, raffigurante un ancora ignoto personaggio con gli occhiali caratterizzato da un'immediata freschezza e capacità, da parte di Fittke, di piegare il bagaglio tecnico monacense ricevuto tra il 1893 ed il 1895, in un segno fluido e un po' allucinato che traspare dallo sguardo dell'effigiato; l'altro, una meditata figura femminile colta nell'istante di accingersi a scrivere qualcosa sul quadernetto che le si para davanti, posto in obliquo su un tavolo tipicamente *fin de siècle* con tanto di *abat-jour* che va ad illuminare lo scialle bianco. I due dipinti furono allora, con cautela, attribuiti a Fittke da Da Nova su indicazione di Carlina Rebecchi Piperata; un'attribuzione che può essere ben confermata. La studiosa avanzava per l'uomo con gli occhiali (*Ritratto virile*) una datazione attorno al 1908 mentre per la donna che scrive una lettera (da una visione del dipinto pare trattarsi di un più consistente quaderno) (*Ritratto femminile*) al 1905; forse, l'uomo con gli occhiali meriterebbe una datazione anticipata affiancandolo ad esiti prima del 1900, come quelli rappresentati dallo splendido *Autoritratto* del Museo Civico di Pordenone del 1897.

Ci troviamo di fronte ad un pittore tutt'altro che isolato, appartato e non capito come si è voluto far passare sino ad oggi, ma dinanzi ad un artista che, è bene ricordarlo, si formò a Monaco in anni cruciali per certa modernità pittorica, aprì dal 1896 uno studio a Trieste con l'amico Umberto Veruda che significava l'avanguardia, espose nella città giuliana regolarmente nel 1900, 1901 e 1904 ottenendo l'attenzione di Adolfo Venturi e, *dulcis in*

protagonista con Veruda

ritrattista immediato

nel clima dell'epoca

Ritratto femminile
Olio su tela, cm 55,6 x 40
(n. inv. 88)



fundo, partecipò nel 1907 alla VII Esposizione Internazionale di Venezia. Fu un disegnatore eccezionale e, a tale proposito, la Fondazione possiede tre fogli di varie dimensioni eseguiti tra il 1903 ed il 1904, vale a dire quando frequentava i Caffè cittadini alla ricerca di volti, espressioni al limite della caricatura, sempre colti in un momento riflessivo, corrucciati se non amari.

disegni al caffè

Bibliografia sulle opere

RENATA DA NOVA, *Arturo Fitke: 1873 – 1910*, Trieste, 1979 (*Ritratto virile e Ritratto femminile* attribuiti)

Bibliografia sull'artista

FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, pp. 65-66; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 239; ADRIANO DUGULIN, *Arturo Fitke nella collezione Giuseppe Piperata: il dono di Carlotta Rebecchi Piperata ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste" n. 26 (2007), pp. 325-330; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isonzo, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 150.

Studio di teste

Matita su carta bianca,
cm 23 x 28 / 12 x 20 / 16 x 20

Ciascuno siglato "F."

(n. inv. 87)



Ritratto virile

Olio su cartone, cm 38 x 32,8
(n. inv. 86)



ADOLFO LEVIER

(Trieste, 1873 – 1953)

Forse il più autenticamente parigino degli artisti triestini del XX secolo, Levier passa da un linguaggio postimpressionista ad un fauvismo dichiarato tra il 1903 ed il 1910, anni nei quali risiede al numero 83 di Boulevard Montparnasse (per poi passare in Rue Jacob) ed espone accanto ai Fauves al Salon d'Automne nel 1905, oltre a stringere amicizia con Auguste Rodin. A questo periodo appartiene il *Caffè all'aperto*, composto, o meglio scomposto in sole giustapposizioni di colore con una chiara derivazione dagli schemi compositivi impressionisti di Renoir e con la forte bidimensionalità data dal teatrino sullo sfondo, concepito a sua volta come un dipinto. Fase alquanto felice, questa parigina di Levier, che già nell'opera del 1928 circa, *Pesca sul lago*, lo vede ormai fagocitato in una cifra stilistica più compassata e uniformata da pittore periferico; non a caso egli è a Trieste dal 1922 rimanendovi stabilmente e proponendo il suo linguaggio in mostre personali e collettive anche internazionali, ma senza spostarsi dalla città giuliana.

francese davvero

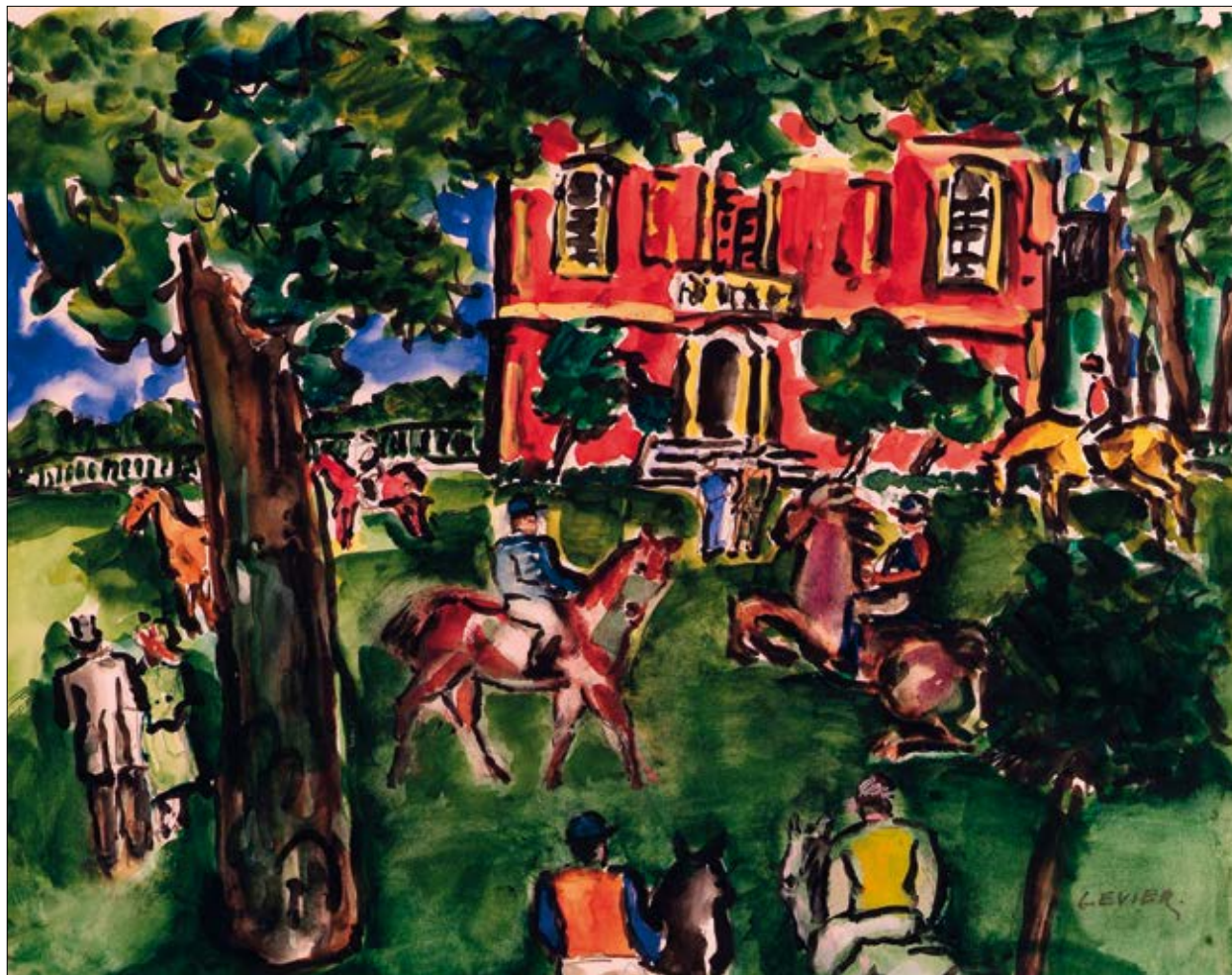
impressionismo capito

Di contro, un'impennata alla Derain e, per certa sintesi paesaggistica, alla Dufy, la si ritrovia nei *Cavalieri nel parco* del 1930 circa, inaspettatamente d'un ritorno a quella gioia francese di "un viavai divertito", ricco in cromie e in un grafismo continuamente in divenire. Aprono una nuova primavera per il maturo pittore triestino composizioni come questa, che chiuderà la sua parabola artistica con acquerelli negli anni '50 di impronta matissiana sorprendenti e di sognante colorismo.

ultima felice fase

Bibliografia sulle opere

GIANFRANCO SCUBBI, *Adolfo Levier*, Trieste, 2001, pp. 231-234 (con bibliografia precedente).



Cavalieri nel parco

Acquerello su carta bianca, cm 36 x 49

Firmato in basso a destra "Levier"

(n. inv. 163)



Pesca sul lago

Olio su tela, cm 55 x 69,6

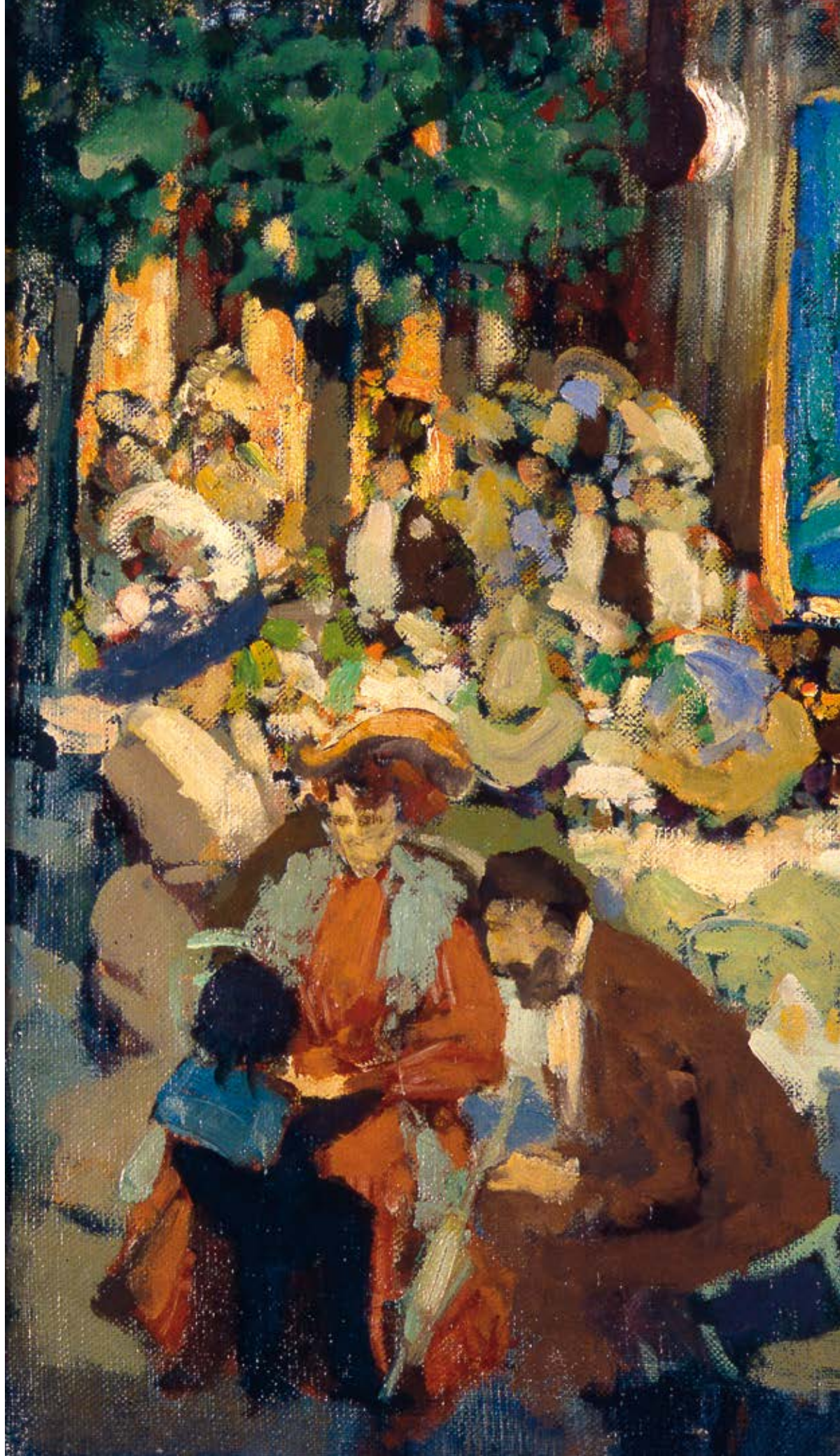
Firmato in basso al centro "Levier"

(n. inv. 164)

Caffè all'aperto

Olio su tela, cm 66 x 90,2

Firmato in basso a destra "Levier"
(n. inv. 165)





GLAUCO CAMBON

(Trieste, 1875 – Biella, 1930)

Pittore dal bagaglio visivo complesso, a Monaco di Baviera tra il 1891 e il 1895, a Roma dal 1900 al 1905 e presente alla Biennali veneziane del 1897 e del 1907, Glauco Cambon fu tra i pittori della giovane generazione triestina che presero parte al concorso per la decorazione della Cassa di Risparmio tra il 1911 ed il 1912, uscendone però sconfitto dalla sfida con gli ottocentisti Scomparini e Barison. Egli presentò alla gara l'ambiziosa tela dal titolo *Amor Renovator Vitae* che venne stroncata dalla critica dell'epoca nelle pagine de *Il Piccolo* per le "preoccupanti incertezze" dal punto di vista disegnativo e un impianto prospettico approssimativo; parole ingenerose, espressione non soltanto del gusto dell'epoca, sostanzialmente di retroguardia, ma dell'asse tra giuria e i decani dell'arte triestina.

A ben guardare, la monumentale tela di Cambon, appaiono evidenti non soltanto un'atmosfera di matrice monacense ma anche rimandi al Giulio Aristide Sartorio (presente alla Biennale del 1907 con il fregio *Le Tenebre, L'Amore e La Morte*) della *Gorgone e gli eroi* del 1897 e alla pittura veneta *début de siècle* di Cesare Laurenti, al quale era stata dedicata una sala personale alla Biennale del 1907.

**il concorso
per la Cassa di Risparmio**

fonti visive

Bibliografia sull'opera

GIANFRANCO SCUBBI, *Glauco Cambon*, Trieste, 2004, pp. 40-41 (con bibliografia precedente).

**Amor Renovator Vitae**

Tempera grassa su tela, cm 308 x 313

Firmato e datato in basso a destra "Cambon 912"

(n. inv. 45)

BRUNO CROATTO

(Trieste, 1875 – Roma, 1948)

La produzione di Bruno Croatto è documentata da pezzi significativi, nella Collezione d'Arte della Fondazione. Il *Ritratto di ragazzo*, che potremmo ipotizzare essere un autoritratto giovanile, una delle prime prove a noi oggi note e non conosciute alla storiografia artistica, venne realizzato a stretto contatto con l'ambiente monacense – Croatto era entrato all'Accademia di Belle Arti il 20 ottobre 1893 -, come rivela, in particolare, quell'indimenticabile sguardo allucinato. Nel 1897 egli tentava di approdare con sue opere, quasi esclusivamente pastelli, a rassegne di carattere nazionale, come la Terza Triennale di Belle Arti di Milano o la Seconda Biennale di Venezia, città nella quale all'epoca risiedeva, “dipingendo pregevoli acquerelli che gli permettevano di guadagnare 20 franchi al giorno”, e dove realizzò questa sanguigna il 7 aprile. Siamo agli esordi di Croatto, che pare in questa fase seguire le declinazioni formali del collega e concittadino Arturo Rietti, ma che abbandonerà ben presto in favore di una ossessiva precisione e nitidezza della figurazione. Realizzato nel felice periodo del secondo matrimonio con Ester Igea Finzi, avvenuto nel 1919, il *Ritratto di signora con drappo giallo* (1921), segna la cesura con i temi nipponici e un graduale ricompattarsi della forma, intesa forse eccessivamente nel drappo che “conserva la memoria dei tanti tessuti descritti da Giuseppe Tominz” (Mugittu 2000). Mutazione che è possibile chiaramente constatare nella resa lucida nel *Ritratto di giovane donna in abito nero* del 1931, quando l'artista, ormai approdato definitivamente a Roma nel 1925 con la moglie Igea, aveva vissuto con grande passione la stagione di Valori Plastici (1920-25), un ritorno alla nettezza neoclassica con continui riferimenti nordici e preraffaelliti, e che qui si ritrovano in un tono quasi “alla Ingres” nonostante il fascino di un'atmosfera rarefatta. Il dipinto fu presentato all'ampia rassegna allestita tra il 1 e il 15 febbraio 1932 a Roma in piazza di Spagna presso la sede Camerata degli Artisti.

Se gli anni Trenta lo vedono soprattutto ritrattista, nei Quaranta è la natura morta a farla da padrona. Croatto mescola, e passa da purezze neerlandesi secentesche a rimandi esotici; la natura morta con grappoli d'uva si inserisce ancora nella fase migliore dell'artista, è del 1941, quella che Piero Scarpa nota “identica sia all'apparenza come nella sostanza”, e che nello stesso soggetto ripreso nel 1947 ma senza quei valori di luce. Più tarda, proprio

opera giovanile

cambio di marcia

periodo romano

nature morte



Natura morta con grappoli d'uva

Olio su tavola, cm 55,2 x 54,9

Firmato in basso a sinistra

"BRUNO CROATTO ROMA 1941"

(n. inv. 60)

del 1947, è invece la *Natura morta con la boccaletta*, dove Croatto rinuncia alla consueta descrizione vitrea degli elementi raffigurati per una più temperata resa della luce mentre, ad oggi le sue ultime ed estreme prove note, le due opere datate al 1948 lo vedono riassumere la sua poetica degli anni '40.

Tuttavia, se la *Natura morta con il leone cinese* appare sorda, sovrabbondante di oggetti e di un orientalismo di maniera nonostante il soggetto ci dimostri il genuino interesse per la porcellana orientale che il pittore aveva già raffigurato, con varianti, nel *Drago cinese* del 1930 o nel *Ritratto di donna con il ventaglio*, la *Natura morta con vasi di Murano* è certamente un congedo raffinato, contraddistinta da una sinfonia in rosso che viene sbrigliata in quasi tutte le possibili variazioni e dove la specchiatura sulla superficie del grande vaso ci conduce verso un mondo tutto in rosso, quello riflesso.

sinfonie cromatiche

Bibliografia sulle opere

FRANCO FIRMANI, *Note per Bruno Croatto*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1976, 2, pp. 143-147; DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, Trieste, 2000, pp. 211-221 (escluso il *Ritratto a sanguigna*).



Natura morta con il leone cinese

Olio su tavola, cm 55,8 x 51,2

Firmato in alto a sinistra "BRUNO CROATTO 1948"

(n. inv. 61)

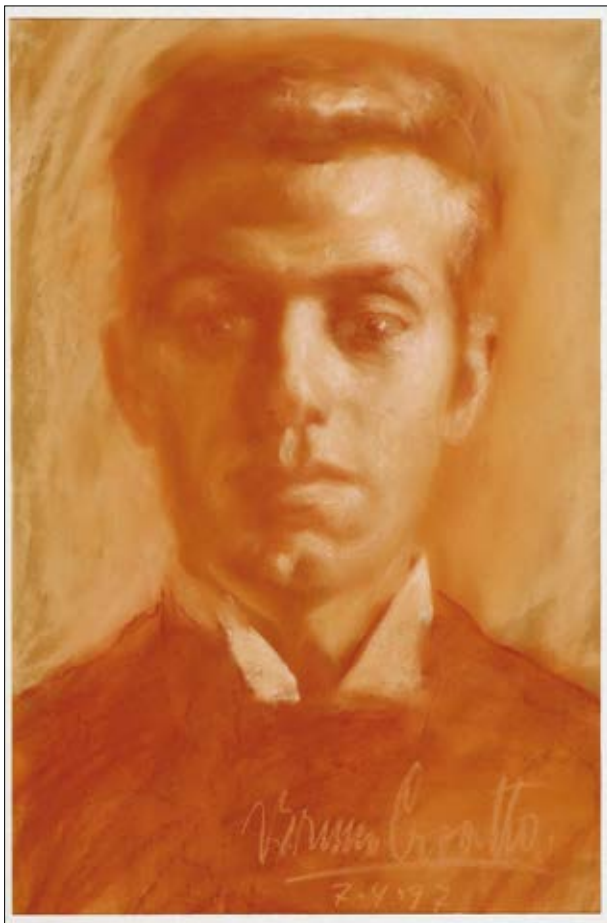


Ritratto di giovane donna in abito nero

Olio su tavola, cm 69 x 61,2

Firmato in alto a sinistra "BRUNO CROATTO ROMA 1931"

(n. inv. 64)



Ritratto di ragazzo

Pastello e sanguigna su carta trattata, cm 42,1 x 27,6

Firmato in basso a destra "Bruno Croatto 7.4.97"

(n. inv. 62)

Natura morta con vasi di Murano

Olio su tela, cm 53,6 x 63,9

Firmato in basso a destra "BRUNO CROATTO ROMA 1948"

(n. inv. 65)





BRUNO ZEVI 1914



Ritratto femminile

Olio su tela, cm 121 x 91

Firmato in basso a sinistra "Bruno Croatto"

(n. inv. 63)

Natura morta con boccaletta

Olio su tela, cm 46,1 x 48,7

Firmato in alto a sinistra "BRUNO CROATTO ROMA 1947"

(n. inv. 66)





UGO FLUMIANI

(Trieste, 1876 – 1938)

Tra i maggiori cantori del mare di Trieste, insieme al collega Guido Grimani, nella prima metà del Novecento, Ugo Flumiani si presenta nelle opere della Collezione d'Arte della Fondazione con una tela singolare che apre a considerazioni diverse rispetto alla frettolosa etichetta di “marinista” a lui cucita addosso da parte della critica. Stiamo parlando del dipinto raffigurante lo *Scultore nello studio*, l'amico Giovanni Mayer, che si colloca nello stesso momento in cui un altro grande pittore triestino prematuramente scomparso, vale a dire Umberto Veruda, realizzava pure il ritratto dello scultore al lavoro. Ci si trova allo scoccare del secolo XX e Flumiani, amico di Veruda e da questi ritratto, dimostra l'interesse verso un certo clima pittorico importato a Trieste dal collega, che aveva attinto dalla lezione impressionista monacense quel fare disinvolto e intriso di neosettecentismo, come aveva fatto la vecchia generazione (Scomparini e Lonza). Il dipinto con Mayer, scelto quale soggetto, viene dunque realizzato in una comunanza di intenti con Veruda (oltre alla condivisione d'uno stesso studio in via degli Artisti) e perciò vede un Flumiani aggiornato a cavallo dei due secoli. Non è un caso che la sua fisionomia compaia fra le caricature di Wostry e in due ritratti realizzati da Veruda e abbia su di sé gli sguardi dei colleghi più agguerriti che ne vedono un amico sincero ma soprattutto un pittore che porta stimoli nuovi al Circolo Artistico di Trieste.

Pure eccentrica rispetto alle consuete realizzazioni mariniste, è la suggestiva *San Giusto*, dagli impasti terrosi e da una trattazione tonale delle cromie, dove le macchiette che popolano il quadro ben si confondono, con evidenti richiami alla vicina pittura veneta coeva. Appartenenti, invece, al suo noto bagaglio tecnico, sono le opere che vedono per protagonista l'acqua; in particolare vanno segnalate le due grandi tele, realizzate negli anni della maturità. *I Bragozzi al largo*, risentono della competizione con il coetaneo Grimani ma anche della concorrenza dell'attempato e abile Giuseppe Barison, che volgeva il suo interesse soprattutto negli anni Venti al genere della marina e sono condotti con virtuosismo, ma senza dimenticare il dato luministico che per Flumiani è imprescindibile. In questo senso, la grandiosa e monumentale tela con un ampio panorama

vicino a Veruda

amato dai colleghi

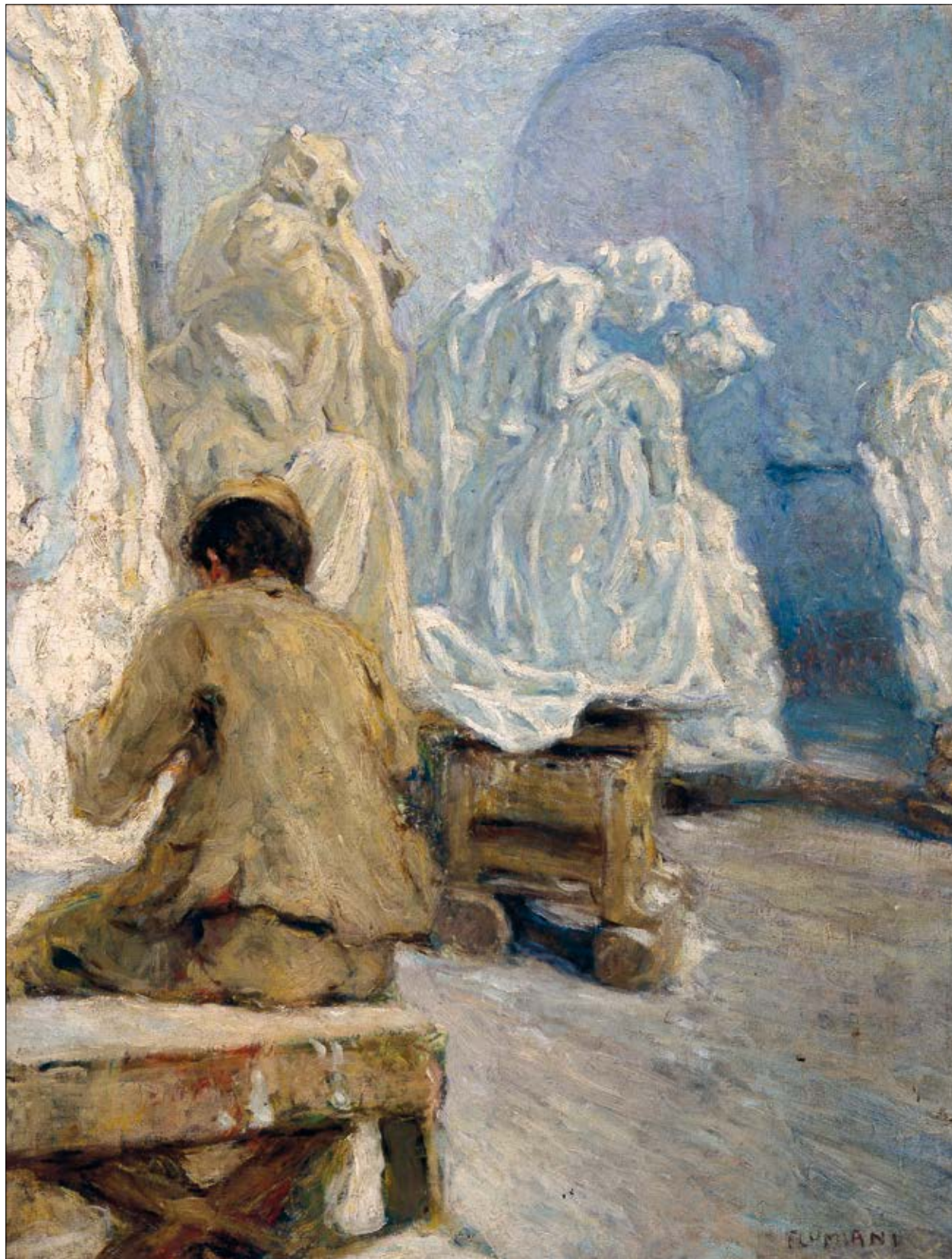
marinista ammaliante

Scultore nello studio

Olio su tela, cm 94 x 66,2

Firmato in basso a destra "FLUMIANI"

(n. inv. 93)



di Trieste realizzata in pieni anni Trenta, nonostante un evidente effetto da cartolina, si riscatta attraverso un cielo occupato da possenti nubi cariche di rosa e venature violacee e, soprattutto, dalla frustata di luce che percorre la città in primo piano.

Bibliografia sulle opere

LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 85-100 (*Scultore nello studio*); PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1997, pp. 49-56 (*Trieste con il faro della Vittoria*).

Bibliografia sull'artista

SALVATORE SIBILLA, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 113-118; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 66; LAURA RUARO LOSERI, *Il Paesaggio nella Pittura Triestina*, Trieste, 1994, pp. 100-101; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 152.



San Giusto

Olio su tela, cm 69,4 x 78,8

Firmato in basso a sinistra "FLUMIANI"
(n. inv. 95)

Lo sbarramento

Olio su tela, cm 49,8 x 39,6

Firmato in basso a sinistra "FLUMIANI"
(n. inv. 94)





Trieste con il Faro della Vittoria

Olio su tela, cm 138 x 392

Firmato e datato in basso a sinistra "FLUMIANI"

(n. inv. 89)



Veduta di Trieste

Olio su tavola, cm 30,7 x 63,7

Firmato in basso a destra "FLUMIANI"

(n. inv. 96)



Veduta di Trieste

Olio su tela, cm 50,1 x 100,1

Firmato in basso a sinistra "FLUMIANI"

(n. inv. 90)



Saturnia

Olio su tela, cm 48 x 63

Firmato in basso a destra "FLUMIANI"

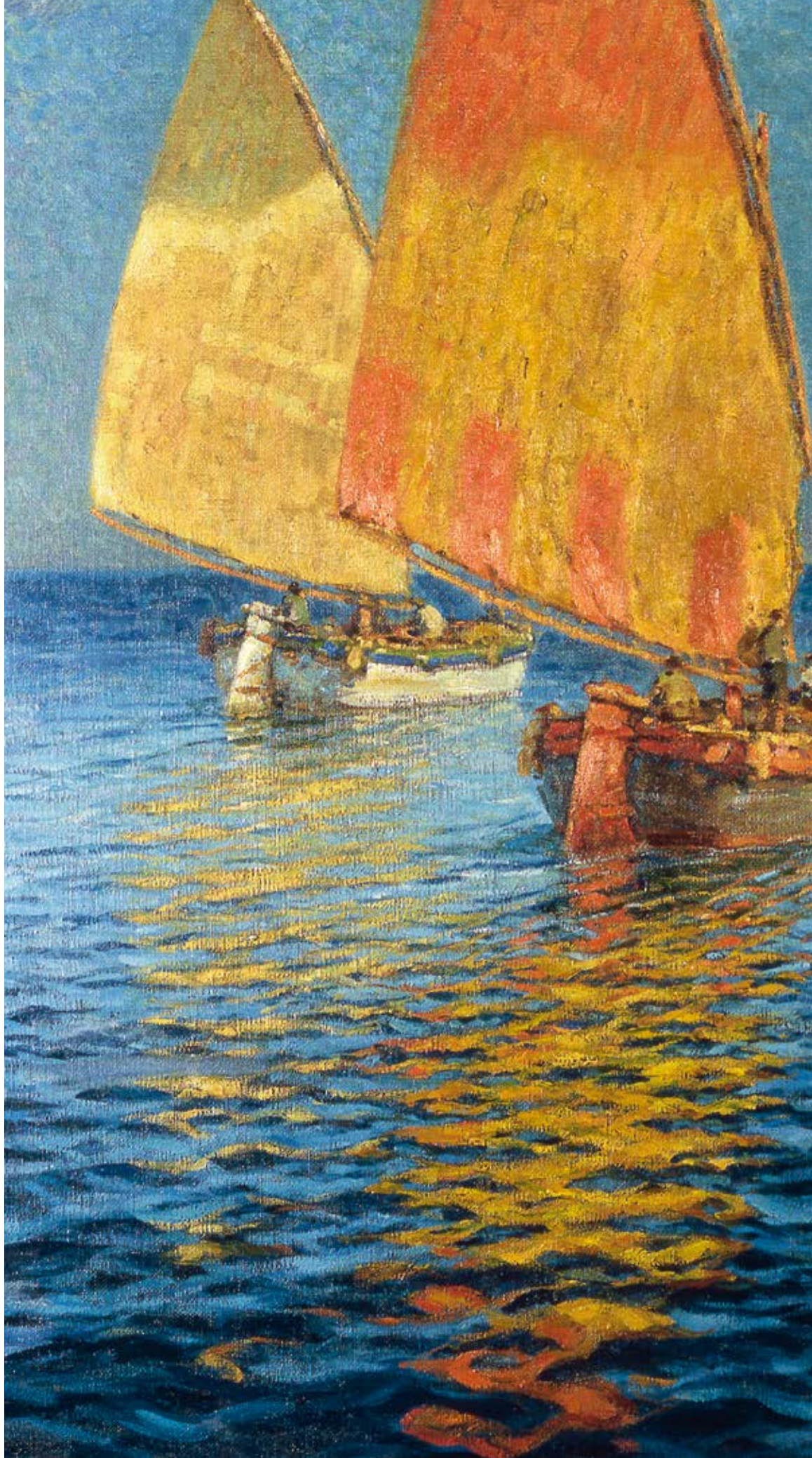
(n. inv. 91)



Bragozzi al largo

Olio su tela, cm 88,8 x 119

Firmato in basso a destra "FLUMIANI"
(n. inv. 92)





F. LYNN

OSCAR HERMANN LAMB

(Trieste, 1876 – Vienna, 1947)

Presentata in occasione della X Esposizione d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Trieste del 1936, *Madonnina* riassume la poetica della fase più matura dell'enigmatico pittore nativo di Trieste ma viennese d'adozione. Sono le figure femminili che decretano il successo di Lamb alle Sindacali cittadine di quegli anni, spesso presentate in atteggiamenti ambigui, androgini, peraltro già messi in luce alle rassegne del 1927 con *Nudo* e del 1928 con *La donna della finestra*.

donne ambigue

La donna in primo piano, dal volto meno enigmatico di quanto potremmo pensare, guarda dritto l'osservatore con un'aria non di distacco, come aveva fatto il collega Nathan nell'*Asceta* del 1927, ma attraverso un coinvolgimento e una complicità di sensi. Ne emerge un pretesto, quello della figura da ritrarre, mentre diviene centrale un'idea pittorica da simbolista che vede Lamb concentrato nella sinfonia dei bianchi del manto.

Pittore ancora oggi alla ricerca d'un proprio catalogo, Lamb si forma all'Accademia di Belle Arti di Monaco tra il 1895 ed il 1896. Di famiglia benestante, passò quindi a Roma e, a partire dal 1900, decise di trasferirsi definitivamente a Vienna, dove rimase affascinato dal linguaggio della *Secession*. Solo dopo il 1921 si ripresentò a Trieste ma, nonostante un impegno profuso alla realizzazione delle Sindacali, rimase defilato e, non riuscendo a inserirsi nel contesto giuliano, se ne tornò a Vienna, dove morì nel 1947. Nonostante le opere che stanno emergendo negli ultimi anni lo mostrino algido e creatore di inquietanti figure solitarie, egli ebbe un più complesso bagaglio visivo che lo avvicinò, per un breve periodo, anche ad esiti divisionisti.

biografia

Bibliografia sull'opera

X Esposizione d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Trieste, Trieste, 1936; ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN (a cura di), *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944* (catalogo della mostra), Milano, 1997, p. 254

Bibliografia sull'artista

SALVATORE SIBILIA, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 147-152; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 142.

Madonnina

Olio su tavola, cm 79 x 61
Firmato e datato in basso a destra
"OSCAR HERMANN LAMB 1935"
(n. inv. 154)



ALESSANDRO LUPO

(Torino, 1876 – 1953)

Del pittore torinese, firma non così rara a trovarsi nel collezionismo giuliano, la Fondazione possiede un significativo e tipico esempio della produzione di fine anni Venti, ovvero quando Lupo fu reduce dai discreti successi alle Biennali veneziane, avendovi partecipato alle edizioni del 1924 e del 1926. Concentrato sulle tematiche legate al mondo del lavoro nei campi, egli dipinge, sulla scorta di una tradizione pittorica piemontese guardando a Lorenzo Delleani (1840-1908) e Andrea Tavernier (1858-1932), scene cariche di lirismo cromatico descritte con un pacato senso verista. Ottiene, per tali ragioni stilistiche, un successo notevole presso il collezionismo nazionale soprattutto negli anni Trenta, che lo porta a viaggiare ed esporre costantemente. Va ricordato, tuttavia, che egli presentò le proprie opere oltre i confini nazionali partecipando, tra l'altro dopo l'amarezza del rifiuto subito alla Biennale di Venezia del 1928, al Salon di Parigi. Certamente l'opera della Fondazione venne esposta in una delle numerose personali del pittore, soprattutto a Milano, dove ebbe un proprio spazio alla Galleria Scopinich nel 1934 (autentica fucina di artisti che poi invase il mercato triestino), ma anche alla Galleria Trieste nel 1936 e nel 1940 dove, certamente, venne acquistata. È un'opera dall'atmosfera serale, degna di Millet e non a caso intitolata al verso *Il lavoro* nel solco di quel verismo sociale che in Italia veniva premiato sistematicamente ai vari concorsi artistici dell'epoca.

lo stile

esposizioni triestine

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. II, p. 1038; RENZO GUASCO, *Alessandro Lupo*, Torino, 1978; GIUSEPPE LUIGI MARINI, *Alessandro Lupo*, Aosta, 2001.

Il lavoro

Olio su tela, cm 66,5 x 80,2

Firmato in basso a destra "A. Lupo"

(n. inv. 180)



RUGGERO ROVAN

(Trieste, 1877 – 1965)

Ben documentato, il bronzo venne realizzato dopo che il gesso fu eseguito a Trieste nel 1913 (oggi custodito nella collezione del Museo Civico Revoltella). Venne esposto, con buon successo, alla Sindacale del 1930 e alla mostra personale del 1956, entrando nel 1957 nella Collezione d'Arte della Cassa di Risparmio di Trieste. In occasione della Sindacale del 1930, Luigi Aversano scriveva nelle pagine di *Italia*: “Il Rovani nel gruppo Maternità ci presenta una giovane madre che stringe al seno una graziosa bimba nuda mentre un vispo maschietto, dal di dietro della spalla materna sorride alla sorellina. L'accurata espressione della madre e la bella fattura delle sue mani, dimostrano ancora una volta la serietà ed il valore di questo artista”. Per uno scultore che forse ha avuto il torto di giungere troppo in là nel Novecento, *La madre* appartiene ancora ad un momento di poetica verista che nei primi del secolo scorso lo sintonizzava, senza complessi d'inferiorità, con il resto della penisola.

genesì e percorso
dell'opera

Bibliografia sull'opera

SALVATORE SIBILLA, *Pittori e Scultori di Trieste*, Milano, 1922, pp. 291-296; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 129; BIANCA MARIA FAVETTA, *Ruggero Rovani scultore: 1877-1965*, in “*Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*”, n. 8 (1973/75), pp. 13-21; BARBARA COSLOVICH, *Lo scultore Ruggero Rovani*, tesi di laurea, relatore prof. FLAVIO FERCONZI, Università degli Studi di Trieste, 2002-2003; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, pp. 243-244.

La madre

Bronzo, cm 86,5 x 78 x 67

Firmato e datato in basso "Rovan IV 1913"
(n. inv. 249)



TEODORO WOLF FERRARI

(Venezia, 1878 – San Zenone degli Ezzelini 1945)

A partire dal 1920, il pittore veneziano Teodoro Wolf Ferrari fa dei paesaggi della località di San Zenone degli Ezzelini una sorta di “diario giornaliero” fissando in dipinti e disegni una particolare condizione atmosferica. È una stagione che si protrarrà sino al 27 gennaio 1945, giorno della morte dell’artista. Risalente al biennio 1936-37, il dipinto in esame ben si inserisce in questa ossessione verso quell’utopica “immagine sacra”, per stessa ammissione del pittore, che coniugava, con grande capacità, l’universo veneziano di un Guglielmo Ciardi a quello monacense, che di fatto, aveva allora i suoi numi tutelari in Böcklin e von Stuck. La tavola è accostabile a quella serie di paesaggi oggi conservati presso la Galleria d’Arte Moderna di Genova e, in particolare, con il compensato, tra l’altro di uguali misure, *Verso Asolo e Montello*, dalle intense note di verde e blu, non privo di ascendenze cézanniane, mentre nel nostro *San Zenone degli Ezzelini* tutto viene stemperato in una pacata armonizzazione delle forme. Non è certo l’unica opera “triestina” dell’artista raffigurante San Zenone degli Ezzelini; vanno segnalate inoltre, *Il Grappa*, databile al 1939 circa, presente nelle collezioni delle Assicurazioni Generali e il *San Zenone degli Ezzelini*. *Il Grappa* di misure inferiori (44 x 58 cm) conservato al Museo Revoltella.

un diario giornaliero

la fortuna del soggetto

Bibliografia sull’opera

Teodoro Wolf Ferrari, *Diario di un paesaggista*, Dolo, 2006, p. 137.

San Zenone degli Ezzelini

Olio su tavola, cm 57 x 73

Firmato in basso a destra "TEODORO WOLF R. FERRARI"

(n. inv. 349)



PIETRO LUCANO

(Trieste, 1878 – 1972)

Caratterizzato da una produzione vastissima e da un'attività altrettanto febbrile in tutto ciò che fu il mondo dell'arte a Trieste soprattutto negli anni Cinquanta, Pietro Lucano ebbe i suoi primi rudimenti sotto la guida di Eugenio Scomparini. Frequentò in seguito il clima accademico veneziano, romano e monacense sino a quando a Venezia, il maestro Ettore Tito, lo indirizzò al paesaggio. E su questo genere Lucano ha dato, nel corso della sua lunga e operosa esistenza, prove maiuscole come è possibile constatare da *Alba*, suo capolavoro del 1910, presentato alla Biennale veneziana del 1912 e oggi conservato presso il Civico Museo Revoltella di Trieste. Non mancano nemmeno presso la Collezione d'Arte della Fondazione opere ammalianti di Lucano che permettono di ripercorre alcune fasi salienti dell'attività dell'artista triestino.

formazione

Cominciando dal grande *Tramonto* del 1933, esposto alla Mostra Sindacale di Trieste dello stesso anno in un momento complicato per l'artista, quando sceglie di raffigurare paesaggi di rovine e distruzione, con titoli che volontariamente si rifanno ai cataclismi: una tela dalla pennellata divisionista, dove la figura della contadinotta con la cesta sopra il capo funziona da linea di demarcazione tra la messa a fuoco della natura in primo piano e la fitta nebbia sullo sfondo. Il *Plenilunio* o *Notturmo a Oblisca* (l'attuale Belsko slovena, presso Postumia) è un'opera tra le più affascinanti di Lucano che, presentata alla mostra personale del 1938, suscitò forte impressione per un gusto simbolista che guardava a certe soluzioni del coetaneo da poco scomparso, Glauco Cambon (1875-1930). La luce lunare conferisce un tono di mistero alla composizione, rivelando tutto ciò che possiamo vedere mentre i rettangoli gialli delle finestre illuminate suggeriscono la vita dentro le case sullo sfondo.

notturno

Di ben altra atmosfera è la descrizione del borgo friulano intitolato *Angolo di Enemonzo*; l'epoca è il 1947, dieci anni dopo *Plenilunio*. Sono zone, queste del Friuli carnico, dove Lucano amava soggiornare; la tavola è accesa da una brillante gamma cromatica, in contrasto con quell'atmosfera silenziosa che è prerogativa per riconoscere la cifra stilistica del pittore. Così è pure il *Tramonto a Osoppo*, del 1952, ancora una volta intriso di

il profondo Friuli

Plenilunio o Notturmo a Oblisca

Olio su tela, cm 63,9 x 80

Firmato in alto a destra "LUCANO"

(n. inv. 170)



una percezione tattile nebbiosa, con in primo piano un rocchio di colonna adagiato sull'erba. La tavola di minori dimensioni raffigurante un *Frammento carsico* ha un tono più lirico, acceso da colpi di viola in un tramonto matrice veneta tardo-ottocentesca.

Agli anni Cinquanta appartengono le due tele che non rientrano in questa serie paesaggistica: il *Ritratto di donna* e *Dieci Vasi*. Il ritratto è un genere frequentato in tutte le fasi della produzione da Lucano e deve molto a ciò che l'artista vide nel fervido clima monacense. Solitamente posano per lui, in questi anni, la figlia Bianca e Bice Polli, dai profili marcati e tipicamente secessionisti, ispirano tanto da sortire un'idea del ritratto femminile allungato e con venature inquietanti. Analogamente dunque, dalle ricerche dei concittadini e integralisti monacensi come Cesare Sofianopulo e Argio Orell, Lucano realizza un ritratto da un lato elegante e al contempo conturbante, come ben evidenziano la mano che si isola nell'abito e lo sguardo diretto ma scostante, della modella verso l'osservatore.

ritratto di gusto monacense

Vasi è invece una composizione del 1955 e venne esposta pure alla mostra commemorativa del 1979. Il pittore, come ha giustamente osservato Patrizia Fasolato, recupera in questi anni una vena orientalista scegliendo vasi dalla foggia esotica. Le diverse volumetrie come la decorazione con le sagome dei cavalli utilizzata quale sfondo, creano una composizione suggestiva e pongono l'opera tra le migliori di Lucano di quel periodo.

un'ultima fiammata

Bibliografia sulle opere

BIANCA MARIA FAVETTA, *Piero Lucano: 1878 – 1972*, Trieste, 1982, pp. 67-129 (con bibliografia precedente); PATRIZIA FASOLATO, *I volti del paesaggio. Un percorso da Delleani ad Afro*, in "Punti di vista. Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea", Monfalcone, 1994, pp. 37-43 (*Dieci vasi*).

Ritratto femminile

Olio su tela, cm 78,3 x 56,9
Firmato in alto a destra "LUCANO"
(n. inv. 172)



Tramonto

Olio su tela, cm 81 x 101,5

Firmato in alto a sinistra "LUCANO"

(n. inv. 168)



Dieci vasi

Olio su faesite, cm 61 x 47
(n. inv. 171)

**Angolo di Enemonzo**

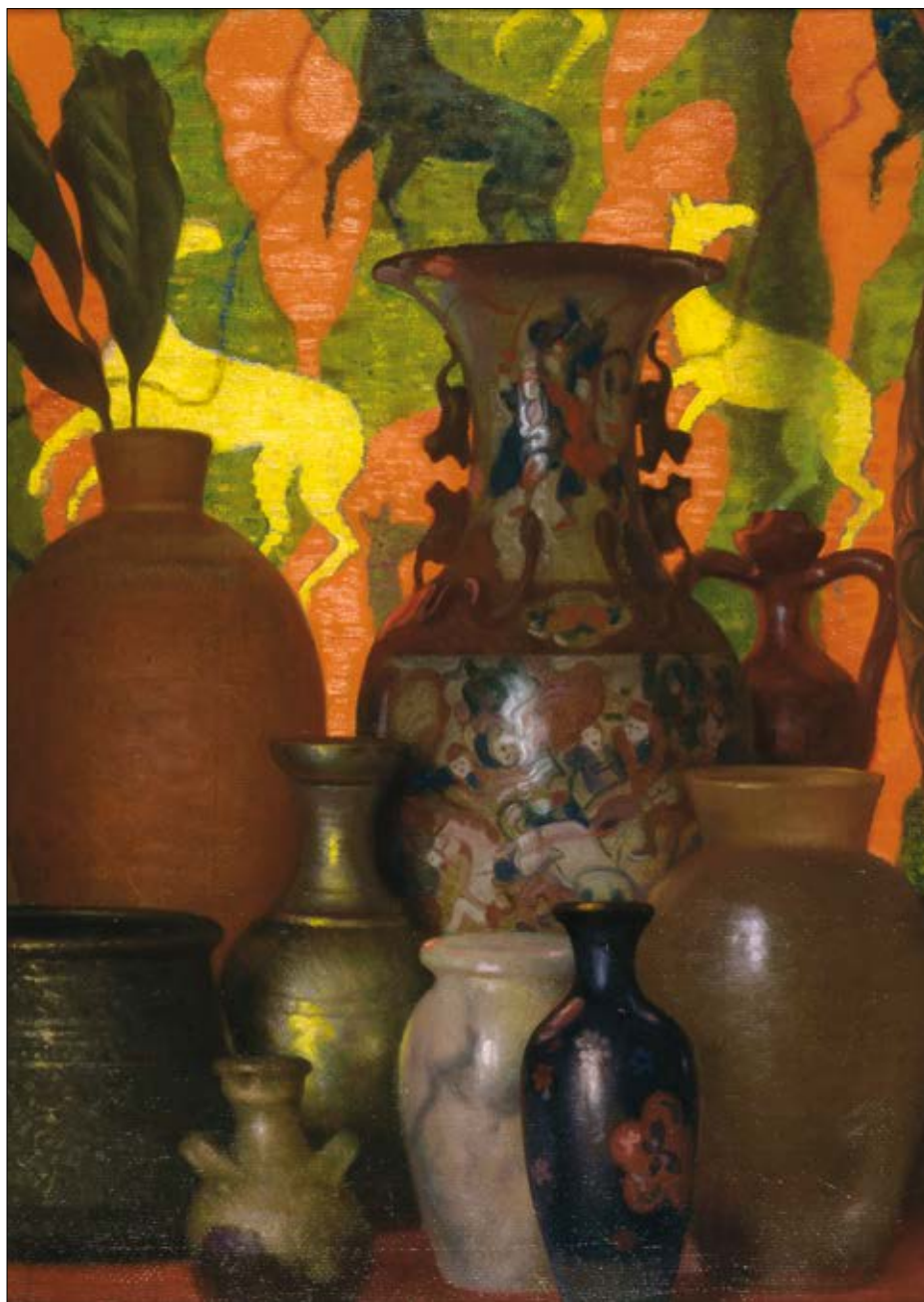
Olio su tavola, cm 37 x 48
Firmato in basso a sinistra "LUCANO"
(n. inv. 169)

**Frammento carsico**

Olio su tavola, cm 34 x 43,4
Firmato in alto a destra "LUCANO"
(n. inv. 167)

**Tramonto ad Osoppo**

Olio su tela, cm 56,8 x 69,8
Firmato in alto a destra "LUCANO"
(n. inv. 166)



IGNOTO PITTORE OTTOCENTESCO VENETO

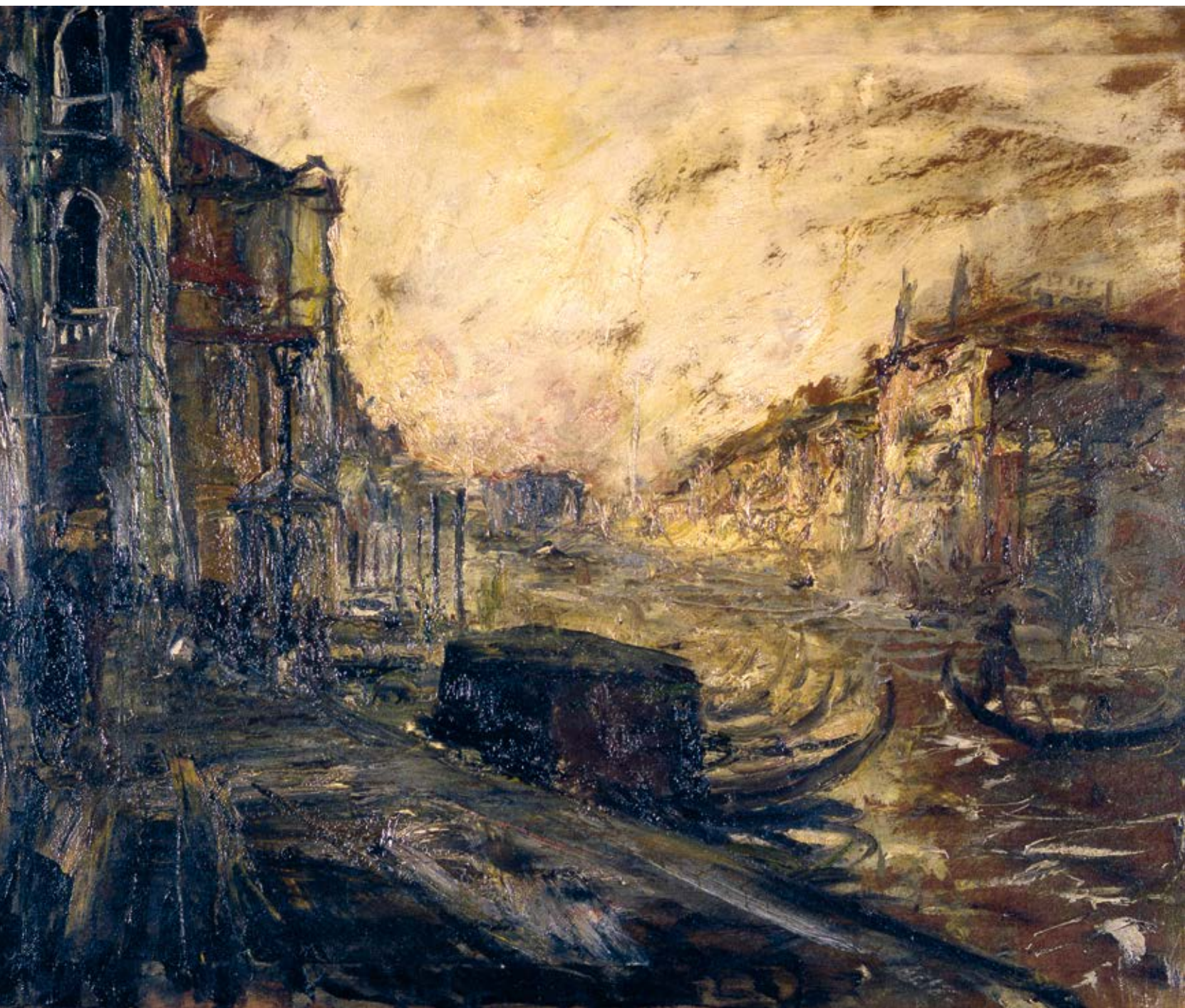
L'affascinante, quanto enigmatica tela, è entrata nella Collezione d'Arte della Fondazione senza il riferimento ad un nome specifico. La matericità grumosa del colore e l'atmosfera quasi d'incendio creata dal dipinto, porta a ipotizzare che l'opera sia incompiuta dall'artista, il quale evidenzia un bagaglio visivo impostato sulla tradizione bozzettistica veneziana, avendo in Alessandro Milesi e Vittore Antonio Cargnel due importanti punti di riferimento. Colpisce che una tela di minori dimensioni, della presente collezione, di Angelo Pavan dal titolo *Mattino a San Marcuola* abbia la medesima impostazione con le sagome delle gondole a creare degli ideali tagli nel dipinto. Converrà, tuttavia, sospendere il giudizio attributivo poiché la tela rappresenterebbe un *unicum* anche per lo stesso Pavan, in questo caso alle prese con un'opera per lui particolarmente impegnativa. L'etichetta scelta di "pittore ottocentesco veneto" è da intendersi non in termini cronologici essendo un genere, quello della veduta romantica, propagatosi anche in pieno Novecento, ma come una scelta pittorica che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento era ormai di gran moda.

stile veneziano

un genere ricorrente

Canal Grande a Venezia

Olio su tela, cm 80,9 x 100
(n. inv. 149)



**EMMA
CIARDI** (attr.)

(Venezia, 1879 – 1933)

L'interesse nei confronti dell'opera pittorica di Emma Ciardi da parte di Trieste risale agli anni Trenta del Novecento, ovvero quando l'artista veniva elogiata nelle pagine de *Il Piccolo* dal critico di punta dell'epoca, Silvio Benco, portando ad un'ampia retrospettiva allestita negli spazi della Galleria Trieste nell'aprile 1938. Qui si poterono ammirare tutti i momenti della pittrice veneziana, sorella di Beppe e figlia di Guglielmo che differenziò la propria opera per una scelta personalissima, quella di riproporre un neo-settecentismo fatto di macchiette perdute in paesaggi assolati. Una pittura che attecchì nella città di San Giusto, sia in termini collezionistici sia artistici, poiché alcuni pittori triestini si sintonizzarono immediatamente su questo revival. Confrontando la tavola della Fondazione con altre opere tarde di Emma, ci sembra il caso di accostare con cautela il suo nome, e certo l'iscrizione a matita "Trieste 29/3/27" ipotizzerebbe un viaggio nella città giuliana, anche se in quell'anno la pittrice è documentata a Roma e in preda a una iper-produttività, che di certo non giovò in termini qualitativi ma che può, per converso, vedere in quell'iscrizione l'invio del dipinto a Trieste senza un soggiorno da parte di Emma.

Emma e Trieste

un'iscrizione rischiosa

Bibliografia sull'artista

ARTURO POMPEATI, *Emma Ciardi* (catalogo della mostra), Galleria d'Arte "Trieste", Trieste, 1938; MARISOL OCCIONI (a cura di), *Emma Ciardi pittrice tra le famiglie Ciardi e Pasinetti*, atti del convegno, Venezia, 2003; MYRIAM ZERBI, *Emma Ciardi*, Torino, 2009.

**Canale a Venezia**

Olio su tavola, cm 45,2 x 59,3
(n. inv. 367)

TULLIO SILVESTRI

(Venezia, 1880 – Trieste, 1963)

Pittore di primaria importanza nella Trieste della prima metà del Novecento – e personaggio di spicco anche nell'ambiente letterario (fu amico di James Joyce che conobbe nel 1914 ma pure di Stuparich, Giotti e altri) – Tullio Silvestri nacque in realtà a Venezia dove si formò, nonostante continui ripensamenti e abbandoni, presso le aule dell'Accademia di Belle Arti. Prima del 1906, ovvero da quando si stabilì a Trieste, girò tutta l'Europa – da Parigi a Berlino, da Monaco a Vienna sino a giungere in Polonia e Russia – alla ricerca di continue sollecitazioni, che lasciarono in lui un segno evidente in termini stilistici ma, come scrive Patrizia Fasolato, “si limita ad intuirle, a recepirle nei loro esiti visivi e formali”. Per esempio, intuisce, divenendone maestro, le possibilità della tecnica del monotipo, tenta di affermare le novità propuginate dalla scuola monacense, così come è presente agli eventi che contano per non rimanere escluso dai dibattiti intellettuali: nel 1909, a Trieste, è fra i partecipanti alle prime serate futuriste. Certamente anche le fasi di isolamento sono meditate; come nel 1928, quando da uno studio in via Margutta a Roma, sceglie di andarsene alla volta della piccola Zoppola, nei pressi di Pordenone ed allontanarsi da Trieste la quale, come scrive all'amico Lucano “Che io amo non v'è dubbio alcuno, che ne provo un'acuta nostalgia; ma altrettanto vero è che costà allineano, come altrove, del resto, le cariatidi provincialotte più assurde ed inconcludenti” (riportata da Fasolato). Di questo affascinante pittore e intellettuale, la Fondazione possiede una cinquantina di opere, tra oli, monotipi, tempere e pastelli, che ne danno una visione il più possibile completa. Apre la serie, in termini cronologici, i *Calzolari* del 1927; tela acquistata nientemeno che da Italo Svevo, dove si accordano spunti da certa pittura veneziana alla Milesi e da quella monacense di Liebermann dove il lavoro degli umili calzolari è trattato con partecipazione in prima persona.

Di poco successivo è *Raccoglimento*, immerso nelle crisi religiose vissute dal pittore, punto d'arrivo nella ricerca dell'assorbimento della luce, con richiami, come annota Fasolato, “di manciniana memoria” e dove dalla parete dello sfondo ai banchi in primo piano tutto il bianco luccica come funzionasse da specchio. La grande tela raffigurante una *Scena d'interno sotto una lampada* dimostra un accostamento a soluzioni di Renato Guttu-

**al posto giusto
nel momento giusto**

intelligente vagabondo

un nucleo considerevole

**Scena d'interno
sotto una lampada**

Olio su tela, cm 158 x 136,5
(n. inv. 288)





Ballo campestre

Tempera su tavola,
cm 102,2 x 72,4

Firmato in alto a destra "Silvestri"
(n. inv. 289)

so all'interno del movimento di Corrente ma soprattutto una decisa virata in senso disegnativo. Il pittore sino agli anni Quaranta con le *Vecchiette dell'Istituto* rielabora il bagaglio veneziano; è la descrizione di personaggi spesso alienati, nelle tele del veneziano Silvio Giulio Rotta, che si era imposto sul finire dell'Ottocento con dipinti finalizzati a descrivere uomini e donne in nosocomi o manicomi, mentre a Telemaco Signorini si può ricondurre la soluzione di taglio diagonale con le figure violentemente portate in primo piano.

fonti visive

Il *Fisarmonicista* è l'opera che avvia, di fatto, una ricerca unicamente finalizzata a soggetti legati personalmente al pittore e che lo allontana dalle vicende dell'arte contemporanea, per lui ormai incomprensibile, e lo lega a Zoppola, borgo caro e crudele al contempo, nel quale rimarrà dal 1947 al 1961. E in questa sua ultima fase, vicino agli esiti di Luigi Nono o di Italo Brass, che alterna raffigurazioni meste e melanconiche a usi e costumi della zona, sovente con occhio divertito. Si vedano le due opere vicine, poiché realizzate nello stesso momento negli anni Cinquanta e con la medesima tecnica della tempera, ma al contempo opposte come lo sono *Esodo* e il *Ballo campestre*. Quanto la prima composizione è analoga ai soggetti trattati durante la guerra – dove il tono tragico viene sottolineato da una stesura su due livelli, vale a dire un registro superiore accurato contrapposto ad un registro compendiario, tanto il *Ballo campestre* è scanzonato e pure frenetico, dove la fluidità dell'evento va di pari passo con la tecnica adottata.

l'esilio voluto a Zoppola

Altre tempere sono confluite presso la Collezione d'Arte della Fondazione. Nel *Mercato dei fiori* tenta una singolare frammistione di tempera e olio risultando più fresco e solare rispetto alle tempere coeve realizzate tra il 1950 e il '55, mentre nella *Processione*, il paesaggio sullo sfondo è reso alla Michetti con pennellate a tratti precise e a tratti sfocate che accompagnano il corteo sul ponte. Segue una *Crocifissione*, alla quale una folla in delirio partecipa, strettamente legata per sensibilità a James Ensor.

le tempere

Lo stesso soggetto della crocifissione di Cristo, trasposta in un crocifisso a cui aggrapparsi nella *Preghiera*, diviene un modo per cospargere di luce, alla Gherardo delle Notti, i volti delle pie donne inginocchiate sul bancone utilizzato quale calzante diagonale.

Un olio rivelatore del progressivo ritorno alle origini veneziane è rappresentato dai *Giocatori di carte*. Se lo si accostia ad una tela di Italo Brass della Galleria d'Arte Moderna di Udine e risalente al 1893, i *Chioggiotti alla briscola*, pare un *pendant*. Più accesa è la cromia nel *La Rigattiera*,

ritorno alle origini

datata 1955: una vecchia immersa fra oggetti realizzati con vivace senso coloristico e volumetrico (si veda il liuto appeso e le brocche in primo piano) che va a dialogare con l'*Interno di studio*, meno squillante e fluido nella pennellata, in cui compare un dipinto nel dipinto poiché egli riproduce sulla parete di fondo il suo quadro *Interno di cortile* (collezione privata) privo però, rispetto alla redazione finale, di animali e persone.

un dipinto nel dipinto

Rappresenta uno spaccato sociale tipico dell'epoca *Pauperibus alendi tutandis*, tradotto in monotipia, nient'altro che la mensa dei poveri, dominata dalla figura dell'improvvisato cuoco e dagli sguardi spauriti dei paesani. Analogo *La villeggiatura dei poveri*, dove Silvestri recupera la parte espressionista del suo *modus operandi* e, non lontano da certe soluzioni di Bolaffio, consegna una delle opere migliori del periodo. Di tenore più leggero e da osservatore coinvolto, sono le *Allegre nozze friulane* che, senza volerlo, lo ricollegano per il soggetto a quella pittura lombarda ottocentesca che ha in Angelo Inganni il suo maggior poeta con le *Nozze in Brianza* conservato al Museo Revoltella di Trieste.

Risente della sua condizione esistenziale fortemente ancorata alla fede religiosa la scena intitolata *Rustico friulano*, una sorta di rivisitazione del tema della nascita della Vergine in un'atmosfera paesana immersa nel Friuli dell'epoca e dove il tema della maternità trova una duplice chiave di lettura fornita dall'icona della *Vergine con il Bambino* al di sopra del noto focolare (*fogolâr*) e dalla donna allattante, sull'estrema destra del dipinto. Da ricondurre alla versione su tela, è il pastello *Madre con bambino*, dal tono morbido e dal disegno rarefatto, segno di un autentico interesse al tema della maternità, lui che aveva perso la prima consorte nel 1921 e la seconda moglie nel 1946. Tre disegni provengono dai taccuini del prolifico artista. *Cantore a San Marco* (Zani) a Venezia, città nella quale si recava per assistere a concerti in qualità di assiduo frequentatore della Fenice, quindi la concentrata silhouette di un tale Dottor Manzutto, che probabilmente Silvestri conosceva tanto da riportarne professione e cognome, mentre la terza sagoma è quella di un anonimo personaggio ripreso in uno dei tanti viaggi in treno.

rielaborazione della fede

i disegni

Un insieme di monotipi rappresenta un capitolo a parte della corposa serie di opere presenti nella Collezione della Fondazione. Meritano una trattazione complessiva che ne chiarisca l'approccio a questa particolare tecnica da parte di Silvestri. È nel 1914 che espone per la prima volta dei monotipi al Salone Michelazzi di Trieste e sul *Il Piccolo* del 28 febbraio si specifica che "Silvestri si presenta per la prima volta al pubblico in questa forma

i monotipi

**Calzolari**

Olio su tela, cm 110 x 104

Firmato e datato in basso a sinistra "Silvestri 1927"

(n. inv. 279)

d'arte che coltiva con intenti del tutto personali da pochi mesi.” Scaturiscono dapprima le influenze di Ensor e di un timido divisionismo in salsa italiana alla Previati, ma ben presto riesce a trasferire nell'impervia tecnica suggestioni anche goyesche come è evidente ne *Il Grande Consolatore* così orgogliosamente intitolato dall'artista.

Durante la guerra lascia Trieste per Venezia e, una volta raggiunta Roma in qualità di radiotelegrafista operativo a Centocelle, grazie all'ospitalità di parte della sua famiglia lì trasferita, si perfeziona ed espone i suoi monotipi nella capitale dopo la fine della guerra, nel 1919. Tornato a Trieste, Silvestri ebbe fortuna proprio grazie ai monotipi. Eseguì il ritratto dell'amico Joyce e, fatto decisivo, alle Biennali veneziane che videro la partecipazione di Silvestri, vennero ammesse solo le monotipie, a discapito degli olii. Di conseguenza, l'artista venne 'condannato' ad essere soprattutto monotipista, suo malgrado, tanto da provocare una rottura definitiva con l'organizzazione della Biennale nel 1935. I monotipi conservati presso la Collezione d'Arte della Fondazione attraversano tutta la produzione dell'artista che può essere valutata non tanto per i soggetti, ripetuti ossessivamente da Silvestri, quanto per le possibilità pittoriche che questi possono offrire. Come ha scritto Patrizia Fasolato, si assiste a diverse fasi del Silvestri monotipista che passa dai primi toni grigiastri, ad una fase, quella degli anni Venti, contraddistinta dal rosso sino a giungere negli anni Trenta inoltrati a squillanti inserimenti di giallo. Anche la scelta stilistica ha una sua ragione; egli rinuncia ad affiancarsi al gruppo sarfattiano di Novecento e continua una sua ricerca del segno quasi di natura caricaturale, accompagnato da una pennellata larga. Ciò che si percepisce nel dipinto, nella monotipia assume un rilievo plastico ancor più evidente: lo notiamo nel *Ballo campestre*, nel *Pauperibus alendi tutandis*, nella *Madre con bambino* o nei *Giocatori di carte*. La possibilità di vedere le tele accanto alle traduzioni in monotipia ci chiarifica perfettamente la ricerca coloristica e segnica di Tullio Silvestri.

il rapporto con la monotipia

Bibliografia sulle opere

PATRIZIA FASOLATO, *Tullio Silvestri 1880-1963*, Trieste, 1991, pp. 83-97 (con bibliografia precedente).

**Raccoglimento**

Olio su tela, cm 101,7 x 91,7
Firmato in basso a destra "Silvestri"
(n. inv. 290)



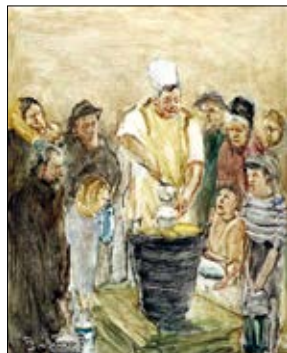
Fisarmonicista

Olio su tela, cm 95,7 x 83,9
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 276)



Villiche

Monotipo, cm 51,8 x 46,2
 Firmato in basso a destra "Silvestri"
 (n. inv. 281)



Pauperibus alendis tutandis

Monotipo, cm 56,8 x 46,7
 Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
 (n. inv. 284)



Processione

Tempera su cartone, cm 58,6 x 68,1
 Firmato in basso a destra "Silvestri"
 (n. inv. 287)



Mercato dei fiori

Olio su tela, cm 60 x 79,5
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 277)



Venditrici di fiori

Monotipo, cm 56,8 x 47,3
 Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
 (n. inv. 282)



Pauperibus alendis tutandis

Olio su tavola, cm 54,6 x 63,8
 Firmato in basso a destra "Silvestri"
 (n. inv. 285)



Interno dello studio

Olio su tela, cm 86,3 x 75,6
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 291)



Allegre nozze friulane

Olio su tavola, cm 58,5 x 48,8
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 278)



Mattinata d'amore

Monotipo, cm 56,8 x 45,4
 Firmato in basso a destra "Silvestri"
 (n. inv. 283)



Esodo

Tempera su carta bianca,
 cm 62,8 x 97,1
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 286)



Crocifissione

Olio su tavola, cm 69,2 x 58,6
 Firmato in alto a destra "Silvestri"
 (n. inv. 292)



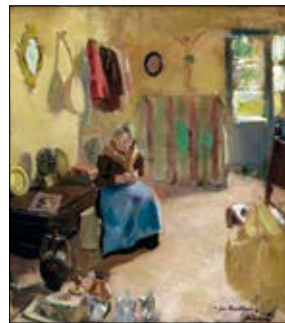
Preghiera

Olio su tavola, cm 57,6 x 48,2
Firmato in basso a destra "Silvestri"
(n. inv. 293)



Giocatori di carte

Olio su tela, cm 87,6 x 77,8
(n. inv. 296)



La Rigattiera

Olio su tavola, cm 69,8 x 58,9
Firmato e titolato in basso a destra
"Silvestri 'La Rigattiera'"
(n. inv. 299)



Mendichi

Monotipo, cm 51,8 x 43,6
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
Firmato a matita in basso a destra sul
passepartout "Silvestri"
Titolato a matita in basso a sinistra sul
passepartout "Mendichi"
(n. inv. 388)



Trio romantico

Monotipo, cm 53,9 x 41,5
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 294)



L'Istituto dei Poveri

Olio su tela, cm 138,5 x 139,5
Firmato in basso a destra "Silvestri"
(n. inv. 297)



La villeggiatura dei poveri

Tempera su tela, cm 59,9 x 69,9
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 300)



Contadina orante

Monotipo, cm 54 x 42,3
Firmato in basso a destra "Silvestri"
(n. inv. 391)



Suonatore di fisarmonica

Monotipo, cm 57 x 45,1
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 295)



Preghiera

Olio e tempera su tela, cm 70 x 109
Firmato in basso a destra "Silvestri"
(n. inv. 298)



Rustico friulano

Olio su tavola, cm 77,6 x 66,3
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 301)



La Madonna dei Pescatori

Monotipo, cm 57,5 x 47,2
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
Titolato a matita in basso sul passepartout
"La Madonna dei Pescatori"
(n. inv. 392)



Madre con bambino
Pastello su carta, cm 46,2 x 36
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 395)



Madre con bambino
Monotipo, cm 55,3 x 45,2
Firmato in alto a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 402)



Il Grande Consolatore
Monotipo, cm 41,6 x 38,2
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
Titolato a matita in basso a sinistra sul
passepartout "Il Grande Consolatore"
Firmato a matita in basso a destra sul
passepartout "Tullio Silvestri"
(n. inv. 398)



Danza campestre
Monotipo, cm 79 x 59
Firmato a sinistra "Silvestri"
Titolato a matita in basso a sinistra sul
passepartout "Danza campestre"
Firmato a matita in basso a destra sul
passepartout "Tullio Silvestri"
(n. inv. 400)



Vecchio cantore
Monotipo, cm 50 x 42
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 394)



Massaia friulana
Monotipo, cm 40,1 x 37
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 397)



Un buon bicchiere
Monotipo, cm 50 x 36,1
Firmato in alto a sinistra "Silvestri"
Titolato a matita in basso a destra "Un
buon bicchiere"
(n. inv. 399)



Saluti ai parenti per la pesca
Monotipo, cm 31,8 x 49,8
Firmato in basso a sinistra "Silvestri"
(n. inv. 401)



Ritratti

A) Cantore a Venezia

Matita su carta bianca,
cm 7,3 x 10

B) Il dottor Manzutto

Matita su carta bianca,
cm 17,6 x 10

C) In treno

Matita su carta bianca,
cm 14,4 x 12,1
(n. inv. 396)



Scena d'osteria

Monotipo, cm 47,2 x 57

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

(n. inv. 393)



Ritorno dal mercato

Monotipo, cm 55,4 x 45,8

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

(n. inv. 405)



Al Mercato

Monotipo, cm 50 x 49,2

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

Titolato in basso a matita "Al mercato"

(n. inv. 408)



Paesaggio con lavandaie

Monotipo ritoccato a mano,
cm 49 x 39,6

Firmato in basso a destra "Silvestri"

(n. inv. 403)



Ritorno dal funerale

Monotipo, cm 56,8 x 44,5

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

(n. inv. 406)



Idillio campestre

Monotipo, cm 56 x 45,8

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

Titolato in basso a destra sul passepartout
"Idillio campestre"

(n. inv. 409)



El fritulin

Monotipo, cm 54,8 x 45

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

(n. inv. 404)



Benedicite

Monotipo, cm 56,5 x 46,2

Firmato in basso a destra "Silvestri"

(n. inv. 407)



Il passero e l'avvoltoio

Monotipo, cm 56,5 x 46,4

Firmato in basso a sinistra "Silvestri"

(n. inv. 410)

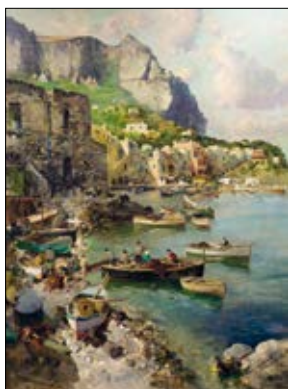
FELICE GIORDANO

(Napoli, 1880 – Capri, 1964)

Tipico esponente della pittura napoletana, Felice Giordano eredita dal maestro Antonino Leto la passione per l'isola di Capri, dove si ritirerà sino alla morte e che raffigurerà ossessivamente in numerose tele. Negli anni '30 la sua pennellata e i suoi colori che risaltano con una brillante preziosità conquistano varie piazze e mercanti del nord che fanno a gara per accaparrarsi questi scorci solitamente animati da personaggi del popolo. Per un periodo soggiornò pure a Venezia e non è da escludere, al pari di altri colleghi napoletani, che abbia compiuto delle brevi puntate a Trieste, dove fin da subito si affermarono i napoletani come Pratella e Irolli. Nella Collezione d'Arte della Fondazione si possono ammirare, due opere d'un certo impegno rese nel tipico *ductus* smaltato e fotografico avente per soggetto Ischia; un *Paesaggio di Ischia con pescatori* e un *Paesaggio di Ischia*. Dal momento che il suo nome compare spesso a Trieste presso il mercato antiquario e collezionisti privati, lo si è talvolta creduto nativo di Trieste, nel 1875, e morto a Roma nel 1948. Il dato è significativo, poiché spiega la grande fortuna di Giordano nella città giuliana. Espose negli spazi della Galleria Trieste nel gennaio 1936, nel 1937 e nel 1938 trovando in Silvio Benco un appassionato recensore sulle pagine de *Il Piccolo*.

Capri e Ischia

un equivoco biografico



Paesaggio di Ischia con pescatori

Olio su tela, cm 120 x 93

Firmato in basso a destra "Giordano Felice"

(n. inv. 119)

Paesaggio di Ischia

Olio su tela, cm 125,2 x 94,7

Firmato in basso a destra due volte "Giordano Felice"

(n. inv. 120)



PIO SOLERO

(Sappada, 1881 – 1975)

Tre sono le opere del pittore sappadino presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione, a dimostrare un rapporto di primaria importanza fra l'artista e Trieste, fruttuoso soprattutto in chiave espositiva. Già nel 1931 egli tenne la prima personale in città per poi tornarvi, a distanza di dieci anni, nel 1942.

Solero e Trieste

Fu amico di Argio Orell e di Tullio Silvestri, oltre a condividere grande amore per i soggetti montani con il friulano Giovanni Napoleone Pellis. Nonostante una vastissima produzione e varie esperienze europee (fu anche a Parigi nel 1906), rimase fedele alla formazione monacense maturata tra il 1903 e il 1904 implementandola del *plein air*, in lui motivo dominante sino alla morte e mescolando il tutto, di volta in volta, con il paesaggismo europeo conosciuto alle varie Biennali veneziane. I dipinti evidenziano la capacità di rendere con immediatezza gli scorci paesaggistici, pervasi da un evidente coinvolgimento emotivo, caratteristica che in età matura andrà perdendosi; la stessa del 1909, allorquando il direttore della rivista "Jugend" fece riprodurre *Nelle Dolomiti* del pittore di Sappada. Nell'*Inverno a Sappada*, si possono cogliere esiti non lontani da un Issupoff (i due si conoscevano e si alternavano nelle mostre anche triestine) o ascendenze divisioniste italiane percepibili in *Montagne*, dove le lumeggiature sono condotte con sicurezza.

un personale divisionismo

Bibliografia sulle opere

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. 4, p. 1826.

Bibliografia sull'artista

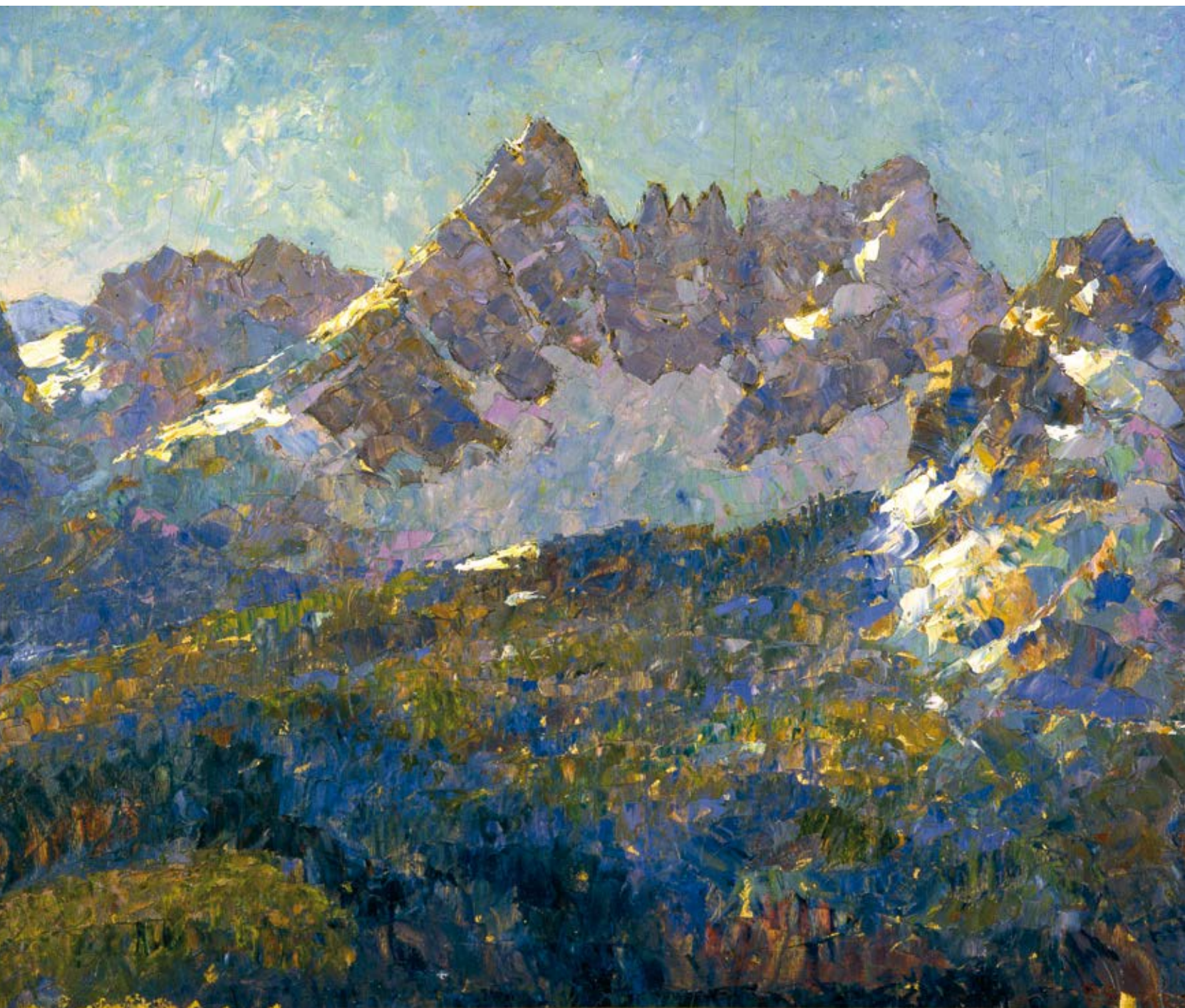
MARCO GOLDIN, LAURA CIABATTI (a cura di), *Pio Solero e un cenacolo a Sappada* (catalogo della mostra), Milano, 1998; MASSIMO DE GRASSI, *Pio Solero*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Milano, 2009, pp. 428-429.

Montagne

Olio su tavola, cm 44,8 x 55

Firmato in basso a destra "P. Solero"

(n. inv. 306)





Tramonto d'inverno a Cima Sappada

Olio su tavola, cm 23,5 x 30
Firmato in basso a destra "P. Solero"
(n. inv. 308)



Inverno a Sappada

Olio su tavola, cm 48,9 x 58,6

Firmato in basso a destra "P. Solero"

(n. inv. 307)

EDGARDO SAMBO

(Trieste, 1882 – 1966)

Al pari di altri pittori triestini protagonisti del Novecento, Sambo si formò all'Accademia di Belle Arti di Monaco sotto la guida di Karl von Marr, dopo una breve parentesi viennese. Nel 1911 riuscì a vincere l'ambita borsa di studio Rittmeyer per un soggiorno di tre anni a Roma, dove poté accostarsi alla lezione di Nino Costa e successivamente guardare con interesse agli esiti di Cézanne e Matisse, a partire dal 1913. *Nudi al sole*, primo quadro d'un certo impegno dell'artista, la grande tela che gli permise di compiere questo fruttuoso e decisivo soggiorno, è ora nella Collezione d'Arte della Fondazione. Dal taglio fortemente verticale e dall'influsso dovuto al proprio apprendistato monacense, vicino agli esiti di un Edward Potthast (dal 1909 allievo di Marr), il dipinto evidenzia l'abilità di Sambo nell'analisi delle anatomiche.

il percorso formativo

In tutt'altro clima nasce *Battaglia sul Piave*, del 1920 circa, momento vissuto dal pittore in prima persona avendo ricoperto, proprio sulle sponde del fiume, il ruolo di tenente del diciassettesimo reggimento d'artiglieria di campagna; nel dipinto persiste, in termini stilistici, il dettato della secessione monacense.

sul Piave a combattere

Il *Ritratto di donna* del 1925 ci presenta la sorella Lidia, già raffigurata nel 1912 in una versione di ascendenza simbolista. Ma qui Sambo si rivela ormai sensibile alle poetiche propuginate da "Novecento" (movimento nato a Milano nel 1922), con un vigoroso ritorno al mestiere e ad un'arte puramente italiana di gusto quattrocentista.

La grande tela raffigurante *Diana cacciatrice* venne esposta al salone Michelazzi di Trieste nel 1934, ma già nel 1928 verosimilmente era prossima al completamento: ricordi di Sironi, sebbene i gesti eloquenti della corpulenta donna rimandino non tanto ad un ritorno al mestiere ma ad un evidente immersione in un clima di retorica nazionale. Un respiro ben diverso si coglie in *Sgabello blu* non dissimile nella soluzione adottata per il dipinto *Serenità*, opera oggi irreperibile ed esposta alla Biennale di Venezia nel 1932. Il corpo femminile, in questo caso imparentato esteticamente con prototipi francesi, è risolto in un tipico *ductus* di Sambo che aveva stupito tutti già nel 1929 alla III Sindacale Fascista di Trieste con *I*

un'opera da riscoprire

**Giuditta**

Olio su tavola, cm 70 x 60
Firmato in alto a destra "E. Sambo"
(n. inv. 255)

tre modelli (Civico Museo Revoltella). Si segnala che sul retro del dipinto vi è l'abbozzo di una figura femminile, a dimostrazione che *Sgabello blu* fu realizzato recuperando una tavola destinata a un'altra composizione di maggiori dimensioni e che apre la strada a ulteriori indagini attorno a questa affascinante opera.

Mentre la *Marina* viene realizzata intorno al 1940 nel solco di una tradizione cittadina (Sambo aveva conosciuto e lavorato anche con Guido Grimani e Ugo Flumiani, campioni del genere marinistico a Trieste), il *Mattino*, incompiuto, è dell'agosto 1960, come riportato sul retro della tela: qui Sambo non rinuncia alla sua tipica cifra emotiva da narratore di spazi silenti. Sempre al 1940 risale anche la *Mandriana di Servola*, pezzo esaltante della produzione di Sambo, esposta alla Galleria Trieste nello stesso anno; così la descrive Angela Tiziana Cataldi: "L'opera rappresenta una fanciulla dal tono quasi monacale, caratteristico del contado triestino, dalla gonna nera e bianco nel resto (compreso il copricapo) e con al braccio un canestro di frutta che offrirà come dono augurale. Sul fondo, il mare colore smeraldo increspato di onde e un cielo attraversato da larghe striature di verde: la delicata tonalità del bianco si propaga per tutta la tela illuminando la scena di una luce fosforescente". Realizzata poco prima del 1955, ovvero quando l'opera venne esposta alla XI Biennale d'Arte Triveneta di Padova, è la *Giuditta*, ritagliata da una linea di contorno spessa e grossolana, dalla possente volumetria e immersa in un tempo sospeso.

nella luce fosforescente

Bibliografia sulle opere

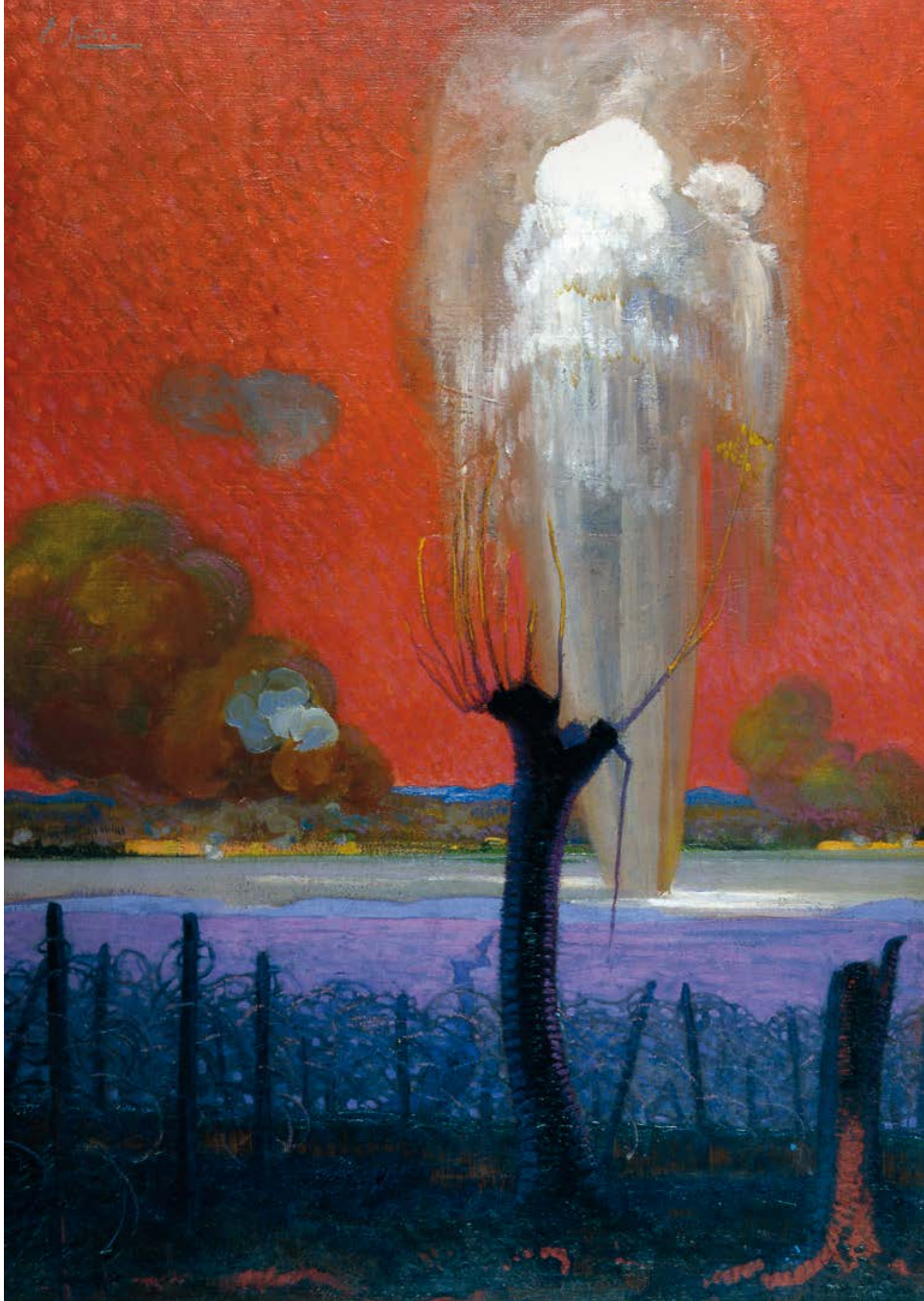
ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, Trieste, 1999, pp. 157-174 (con bibliografia precedente).

Battaglia sul Piave

Olio su tela, cm 140 x 100

Firmato in basso a destra "E. Sambo"

(n. inv. 256)





Nudi al sole

Olio su tela, cm 205 x 125

Firmato in basso a destra "E. Sambo"

(n. inv. 425)

Marina

Olio su tela, cm 118 x 88

Firmato in basso a destra "E. Sambo"

(n. inv. 253)

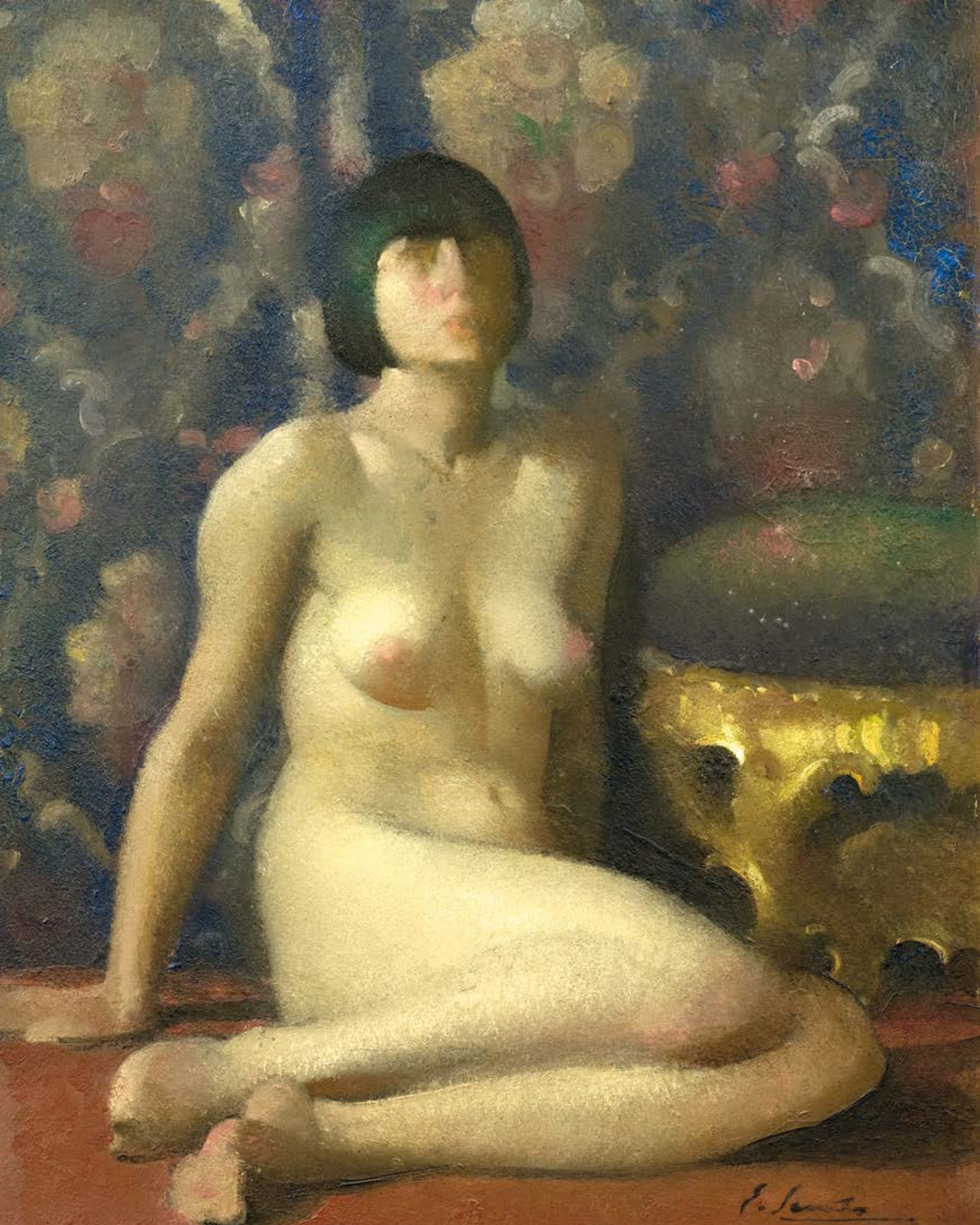
**Mattino**

Olio su tavola, cm 49 x 59

Firmato in basso a sinistra "E. Sambo"

(n. inv. 254)





E. Sauter

Sgabello blu

Olio su tavola, cm 69 x 52

Firmato in basso a destra "E. Sambo"

(n. inv. 438)

**Sgabello blu (verso)**

Olio su tavola, cm 69 x 52

(n. inv. 438)

**Diana cacciatrice**

Olio su tela, cm 130 x 105

Firmato in basso a destra "E. Sambo-Cappelletti"

(n. inv. 437)



Mandriana di Servola

Olio su tavola, cm 110 x 85

Firmato in basso a destra "E. Sambo"

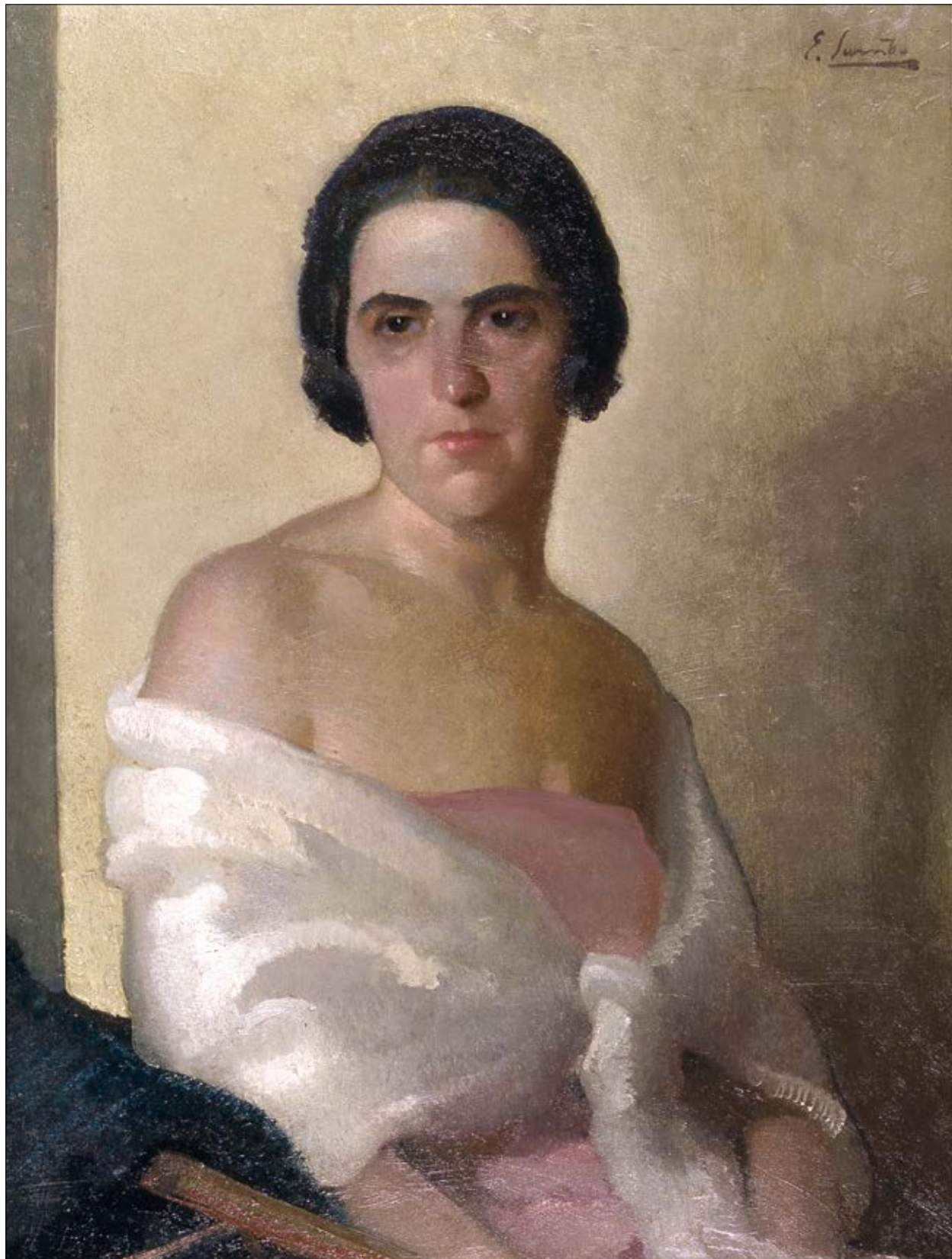
(n. inv. 258)

Ritratto di donna (Lidia Sambo)

Olio su tavola, cm 70 x 60

Firmato in alto a destra "E. Sambo"

(n. inv. 257)



GIORGIO OPRANDI

(Lovere, 1883 – 1962)

Nel solco tracciato da Alberto Pasini, Oprandi è da considerarsi, in virtù delle politiche colonialiste italiane nella prima metà del Novecento, un pittore orientalista a tutti gli effetti. Fu nel 1927 che egli si vide riconosciuto e all'apice della carriera, esponendo ben 168 opere alla Mostra Eritrea presso il Palazzo della Consulta a Roma, dopo una prima formazione avvenuta all'Accademia Tadini di Lovere (suo paese natìo) e l'Accademia Carrara a Bergamo.

orientalista per vocazione

Il luogo ripreso da Oprandi nel dipinto della Fondazione, Sabderat, era già stato protagonista sul finire dell'Ottocento dei primi tentativi italiani di colonialismo in Eritrea; il pittore ci consegna un paesaggio assolato e da sogno orientale come lo erano, a metà Ottocento, gli acquerelli di David Roberts.

un luogo-simbolo

È una pittura dal tono documentaristico che tanto piaceva ai collezionisti dell'epoca poiché coniugava quell'affascinante mondo esotico alle imprese della nazione.

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. III, p. 1310; FERNANDO REA (a cura di), *Dalle Orobie al Maghreb: gli orientalisti bergamaschi Luigi Brignoli, Romualdo Locatelli, Giorgio Oprandi, Ernesto Quarti Marchiò*, Bergamo, 1999; ORIETTA PINESSI, *Giorgio Oprandi, promeneur solitaire*, in "La rivista di Bergamo", 1996, 5, pp. 22-27.

Verso Sabderat

Tempera su tavola, cm 66,6 x 82

Firmato in basso a destra "G. Oprandi"

(n. inv. 211)



ARGIO ORELL

(Trieste, 1884 – 1942)

Artista di intelligenza acuta, collezionista di stampe giapponesi e allievo diretto di von Stuck a Monaco, Orell è di certo una delle figure più affascinanti nella Trieste dei primi del XX secolo. L'*Allegoria* di impronta secessionista, vicina ad esiti non solo monacensi ma pure viennesi, raggruppa caratteri stilistici che si ritroveranno costantemente nella produzione di Orell; una forte bidimensionalità dovuta anche a sollecitazioni whistleriane, elementi quali musica e letteratura intrecciati con naturalezza poiché parti integranti nella vita dell'artista (vale la pena ricordare che egli fu personaggio centrale nei cenacoli letterari triestini, come ricordava il poeta Virgilio Giotti, e cugino del violinista Guido Pascolati allora piuttosto celebre) e un simbolismo di natura decadente di derivazione dannunziana. Faceva anche di un dandysmo sopra le righe il proprio *standard* di vita mescolandolo ad un irrequieto girovagare la penisola, come ricordano le fonti. Proprio da uno dei vari soggiorni, quello a Bergamo, nasce il ritratto del *Navarca*, al secolo Luigi Cigni, in cui più che richiami alla realtà, sono palesi il mondo dannunziano e dove il bonario e pacioso volto del protagonista stride vistosamente rispetto all'ufficiale berretto frigio, qui portato in guisa di bevitore più che da comandante di nave.

**un artista diverso
e complesso**

personalità eccentrica

Il Navarca

Di ben altra fattura è il ritratto del 1937 raffigurante un personaggio femminile dal portamento aristocratico. Pure la scelta coloristica si piega al soggetto, nella monocromia pressoché assoluta, se si eccettua quel verde appena abbozzato della veste.

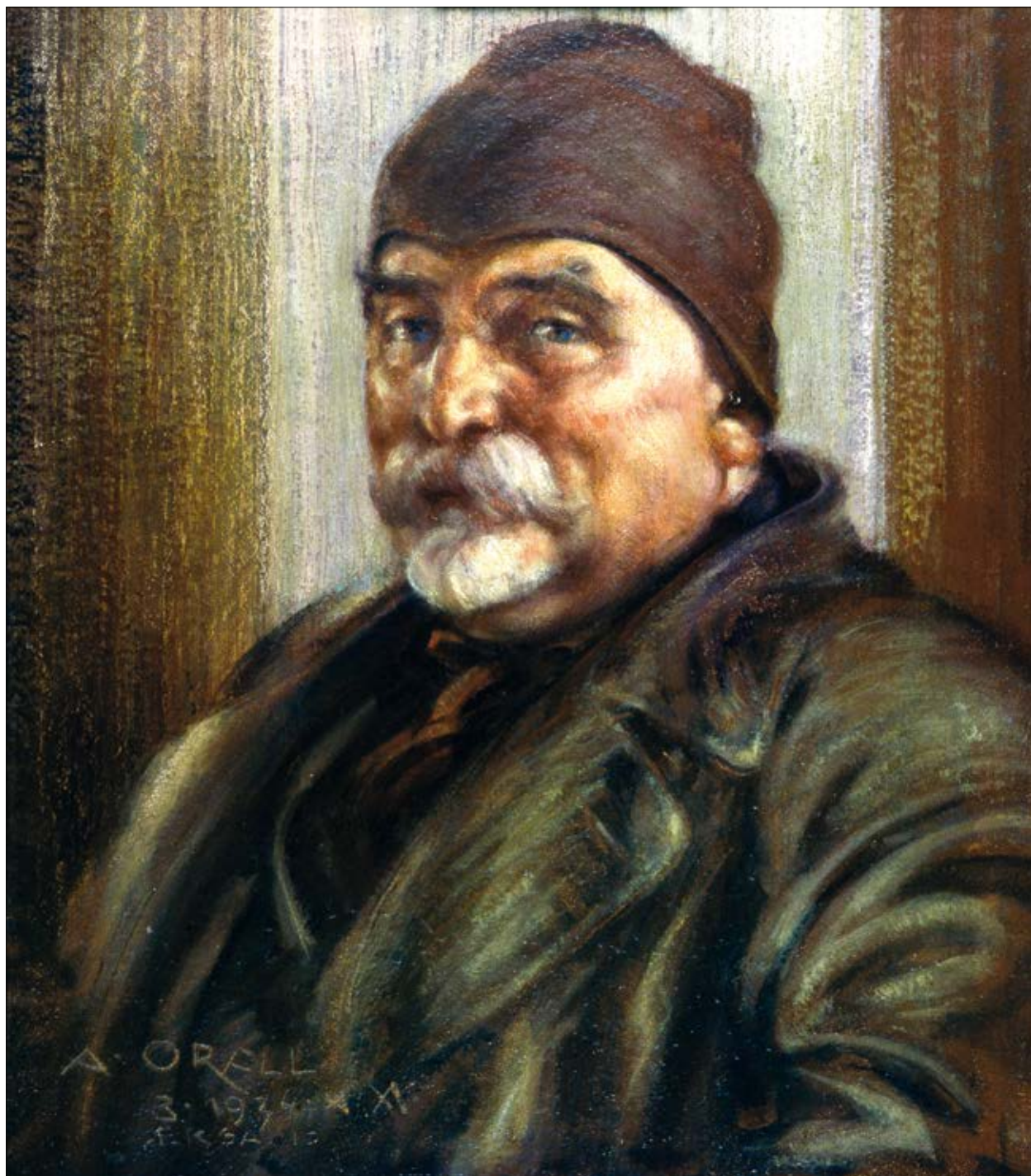
Volutamente a ritroso è invece il dipinto *Trieste nell'Ottocento*, vicino agli esiti dell'amico Glauco Cambon con il quale Orell condivise per un periodo i favori della città giuliana nel campo del manifesto, sempre reso con efficacia e furbizia nel mescolare decorativismo a simbolismo.

Bibliografia sulle opere

LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 85-100; NICOLETTA MICOLI PASINO, *Il pittore triestino Argio Orell*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 133-148.

Bibliografia sull'artista

SILVIA ZANLORENZI, *Il giapponismo di Argio Orell, tra contesto internazionale ed esperienza individuale*, in "Archeografo Triestino", 2009, 4 ser. 69, pp. 605-628.

**Il Navarca**

Olio su tavola, cm 68,1 x 59,4

*Firmato e datato in basso a sinistra "A. ORELL 3. 1934 A.
XII - Bergamo"*

(n. inv. 212)



Allegoria

Pastello e acquerello su cartone, cm 32,2 x 26
Firmato in verticale a sinistra "A. Orell"
(n. inv. 214)

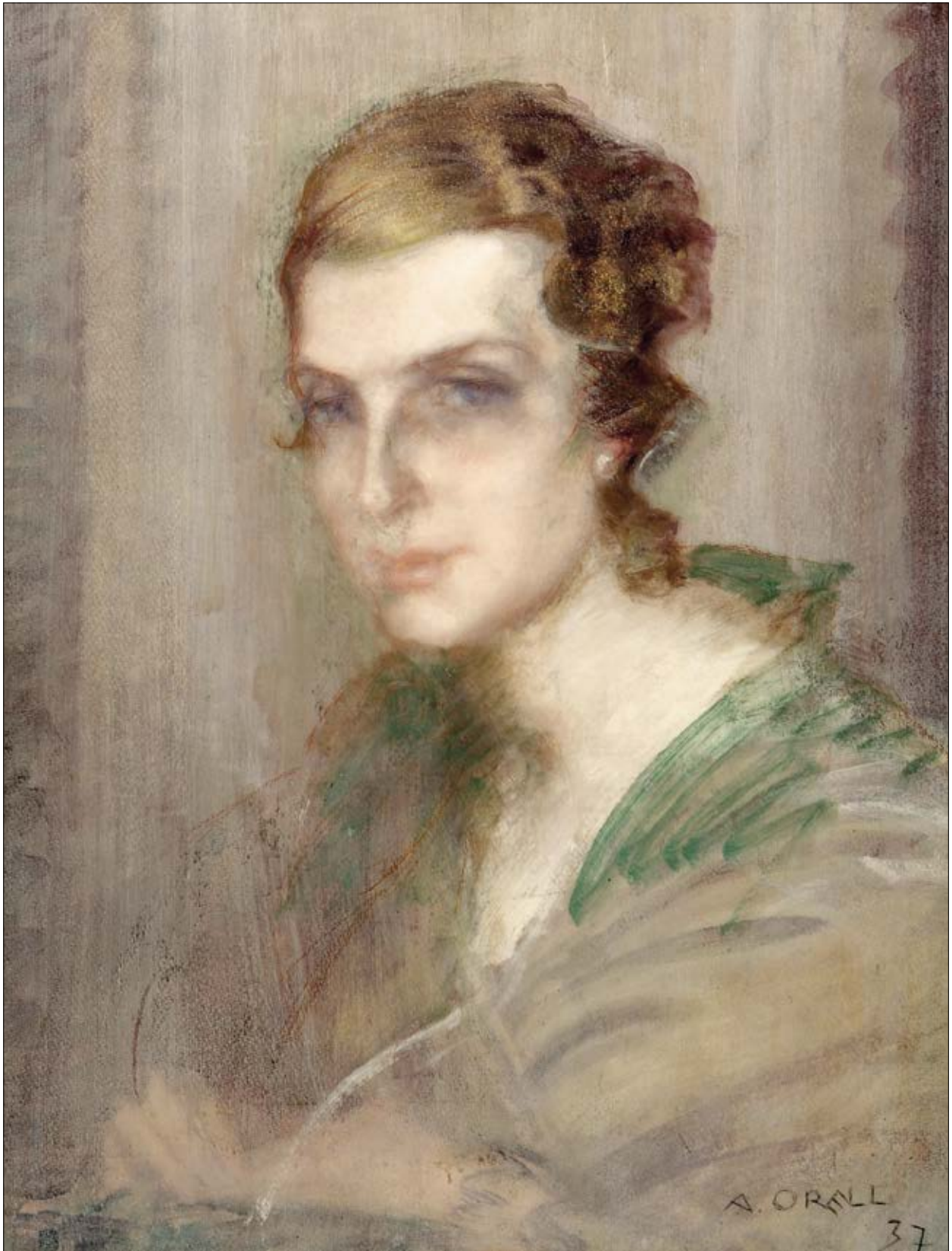


Trieste nel 1800

Olio su tavola, cm 50 x 29,1
Titolato in alto a destra "Trieste nel 1800"
e firmato in basso a destra "A. Orell"
(n. inv. 213)

Ritratto femminile

Olio su tavola, cm 57,8 x 47,5
Firmato e datato in basso a destra "A. Orell 37"
(n. inv. 215)



CARLO OSTROGOVICH

(Veglia, 1884 – Milano, 1962)

Originario di Veglia, Carlo Ostrogovich è stato di recente oggetto di una mostra presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Fiume che ne ha sancito il ruolo di capofila d'un filone per così dire "fiumano" del XX secolo. L'*Autunno* viene elencato pure dal Comanducci nell'edizione del 1962 tra le opere più significative della sua produzione, contraddistinta da "paesaggi trattati con impeto, a pennellate larghe in attraenti contrasti pittorici". Ostrogovich espose con regolarità in varie città italiane ed estere tra gli anni Trenta e Quaranta. Già nel 1928 aveva attirato l'attenzione di Silvio Benco a Trieste ripresentandosi nel 1932 con un *Autoritratto* (soggetto a lui caro) e venendo premiato. Fu pure a Zagabria, alle Biennali Romane, a Fiume e infine a Milano, città nella quale si trasferì stabilmente, trovando collezionisti entusiasti di questo suo *ductus* fluido e dal forte colorismo. *Autunno* è un momento genuino nell'arte di Ostrogovich che spesso guarda esiti di una pittura languida filtrata dalla scuola lombarda ottocentesca, come appare nella *Modella* della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Fiume oppure si lascia incantare dal tocco neosettecentesco, allora particolarmente in voga tra i pittori meneghini.

capofila della
pittura fiumana

rapporti con Trieste

influenze lombarde

Bibliografia sull'opera

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. 3, p. 1323; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 250.

Bibliografia sull'artista

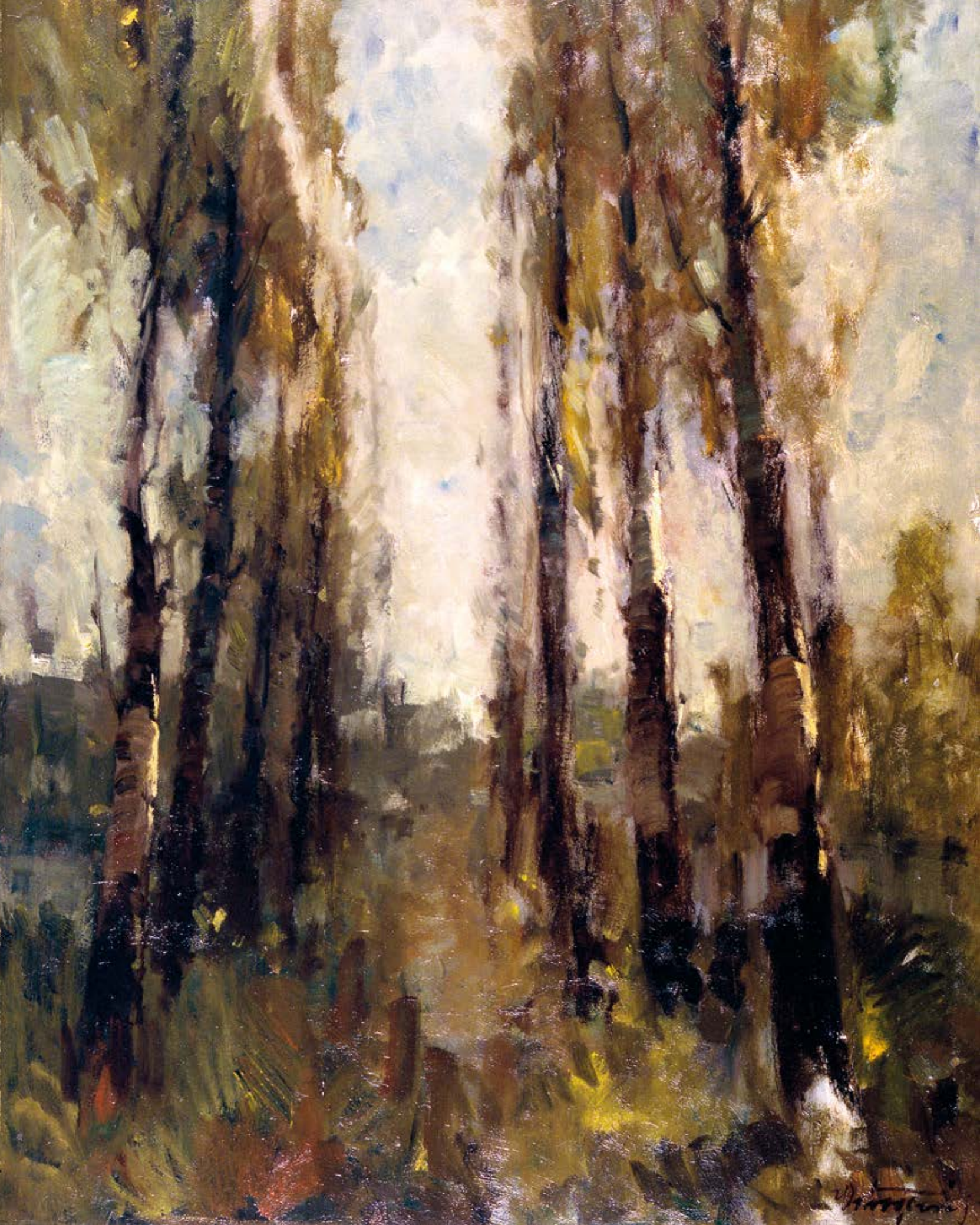
Carlo Ostrogovich, 1884 – 1962: slikar Krainera, Rijeka, 2002.

Autunno

Olio su tela, cm 99 x 77

Firmato in basso a destra "Ostrogovich"

(n. inv. 216)



VITTORIO BERGAGNA

(Trieste, 1884 – 1965)

Dopo una prima formazione sotto la guida di Eugenio Scomparini, tra il 1901 ed il 1903, insieme all'amico Romano Rossini, Bergagna fu dapprima pittore-decoratore. Quando iniziò ad esporre con regolarità alle Biennali veneziane nei primi anni Venti, poté confrontarsi soprattutto con le opere di Mario Cavaglieri e degli artisti di Ca' Pesaro come Moggioli o Semeghini, che su di lui avranno influenze assai rilevanti. Definire, infatti, *fauve* il pittore triestino pare spesso fuorviante, essendo pure vicino a istanze del Novecento. Proprio in tale direzione guarda *Donna e barca*, opera cardine realizzata intorno al 1931 e presentata alla Mostra del Mare del 1934. Giustamente, Sergio Molesi ha evidenziato la vicinanza con l'opera di Sironi e con atmosfere inquietanti prossime a Nathan e Bolaffio, mentre, all'epoca, Remigio Marini ravvisava pure ricordi della cartellonistica, per una sintesi pressoché totale della figura, facendo notare "il vivacissimo bel colore".

Tor Chucherna è del 1945 e appartiene a quella fase, definita dalla critica, "argentina" di Bergagna che presto abbandonerà per una pittura alla Bonnard, a partire dal 1947. Evidenti soluzioni riprese dal russo Issupoff, all'epoca amatissimo a Trieste, o addirittura per ricerca luministica da Antonio Mancini. Nell'*Interno dello studio*, opera di rilievo dell'ultima fase di Bergagna, datato 1955, si possono cogliere, oltre agli abituali incastri alla Bonnard, spunti alla de Pisis per una stesura più smossa, spinta sino alla stenografia.

vicino alla pittura lagunare

un dipinto articolato

opere significative

Bibliografia sulle opere

ALESSANDRA AGNELLI, *Bergagna e Rossini: (postimpressionismo a Trieste)*, Trieste, 1987, p. 174 (*Donna e barca*), p. 176 (*Tor Chucherna*); PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1997, pp. 47-56 (*Donna e barca*).

**Donna e barca**

Olio su tela, cm 69,5 x 63,5

Firmato in basso a destra "V. Bergagna"

(n. inv. 30)



Tor Cucherna

Olio su tavola, cm 47,5 x 49,6

Firmato e datato in basso a sinistra "46 V. Bergagna"

(n. inv. 31)

**Interno dello studio**

Olio su tela, cm 56 x 69

Firmato e datato in basso a destra "V. Bergagna 55"

(n. inv. 29)

ROMANO ROSSINI

(Trieste, 1886 – 1951)

All'Ottava Esposizione Sindacale di Trieste del 1934, Romano Rossini esponeva tra le altre opere *Ombre nubi* o *Primavera*, così recensita da Remigio Marini: “un cielo terso e solare che fa cantare il colore nel quadro”. Rispetto all'amico e collega Vittorio Bergagna, Rossini rimase coerente a quel filone post-impressionista che lo fece debuttare nel gruppo di Ca' Pesaro nel 1921. Da qui un avvicinarsi di presenze a esposizioni, come le Biennali veneziane del 1928, del 1948 e del 1950, dove si potevano ammirare i suoi paesaggi siglati da un cromatismo ricco, nei quali sovente riuscì a sortire effetti “onirici”. Tuttavia la critica intransigente dell'epoca non gli riservò un'accoglienza benevola, ma deprecò una serialità nei soggetti scelti. Questo fu in sostanza il suo stile pittorico sino alla morte e che oggi lo vede, invece, tra i migliori paesaggisti triestini della prima metà del Novecento.

un dipinto emblematico

Bibliografia sull'opera

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. IV, p. 1654; ALESSANDRA AGNELLI, *Bergagna e Rossini: (postimpressionismo a Trieste)*, Trieste, 1987, p. 182; ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN, (a cura di), *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezia: 1927-1944* (catalogo della mostra), Milano, 1997, p.159.

Ombre nubi (o Primavera)

Olio su tela, cm 65 x 69

Firmato e datato in basso a destra "R. Rossini E.F. XII"

(n. inv. 248)



PAOLO
KLODIC de SABLADOSKI

(Trieste, 1887 – 1961)

Ripercorrendo una tradizione di pittori marinisti triestini, Paolo Klodic si dedicò esclusivamente a raffigurare le navi e il mare. Fu, il suo, un lavoro infaticabile e coerente, sviluppato al di fuori di qualsiasi corrente artistica e impermeabile a sollecitazioni esterne. Ciò va detto, a prescindere dalla qualità o meno di alcuni raggiungimenti, anche felici, nella sua opera. Si trovò, quindi, defilato anche rispetto al mondo artistico cittadino, nonostante un notevole successo di pubblico. Fu buon illustratore, scrupoloso nell'annotare ogni tipo di imbarcazione, che egli dapprima fissava a matita su diversi album (Trieste, Museo del Mare), oggi preziosi dal punto di vista documentaristico.

scrupoloso e defilato

Tale gusto andò incontro al mondo anglosassone, che di lui mantenne un eccellente giudizio tanto che nella rivista *Sea breezers* del 1969 veniva addirittura elogiato “famous marine painter – perhaps the best in Italy”. Di recente, nei *British documents on foreign affairs* è incluso un suo profilo redatto quando fu Comandante della Capitaneria di Porto di Trieste negli anni Cinquanta. Ciò che affascina, a prescindere dal soggetto, è il lavoro approfondito sotteso alle opere di Klodic, nell'utilizzo spesso della tecnica dei pastelli colorati, che gli permette di non compiere sbavature nel descrivere minuziosamente le strutture delle navi o l'increspamento delle onde.

fortuna critica

Bibliografia sull'artista

PAOLO KLODIC, *Guida al Museo del Mare di Trieste*, Trieste, 1961; PAUL PRESTON, Michael Partridge, *British documents on foreign affairs: reports and papers from the Foreign Office confidential print. From 1951 through 1956*, Bethesda, 2005, p. 128; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 301.



Vela vespertina

Pastelli colorati su carta bianca, cm 52,6 x 67,5

Firmato in basso a destra "P. KLODIC"

(n. inv. 153)

MARCELLO OSTROGOVICH

(Veglia, 1888 – Trieste, 1953)

A differenza del fratello Carlo, Marcello ebbe un ruolo di secondo piano nel novero degli artisti fiumani a causa della sua personalità schiva e girovaga, ma non per questo fu meno dotato.

La recente mostra a Fiume ha evidenziato il percorso del pittore, le sue doti di acquerellista, e i due esemplari presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione lo dimostrano. Capace di cogliere l'istante con grande spontaneità e con pochi mezzi (le testimonianze dirette parlano di un artista poverissimo), se nel *Portale della chiesa dei Cappuccini* concentra la sua attenzione sull'imponente architettura bianca, sottolineata dalla luce abbagliante, nel fissare una *Strada di Sarajevo* – una delle mete predilette dall'artista sensibile alla corrente orientalista, tanto da spingersi sino a Tunisi – si applica a rendere alla Delacroix, la quotidianità di un via-vai continuo e caotico. Emergono i colori più intensi, rilevati con maestria dalle zone d'ombra. Viaggiatore, si è detto; fu, infatti, anche a Venezia ma in particolare in tutto il nord Italia, come a Genova nel 1932 per la Mostra Ligure, a Milano e pure nella Venezia Giulia. A Trieste espose con regolarità a partire dal 1939, e qui decise di porre stabilmente dimora sino alla morte, avvenuta nel 1953.

un pittore da rivalutare

viaggiatore infaticabile

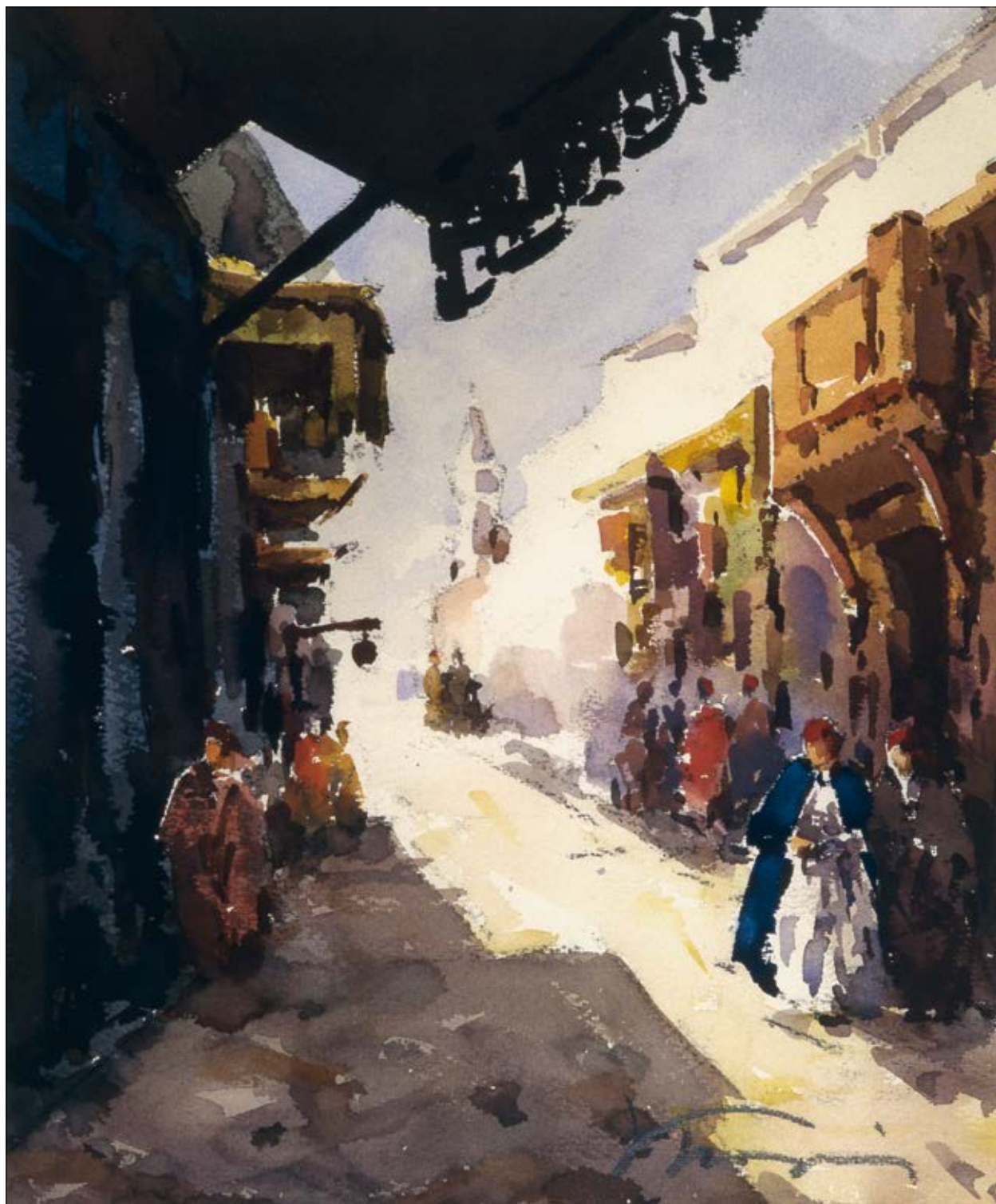


Portale della chiesa dei Cappuccini

Acquerello su carta bianca, cm 36,7 x 30,5
Firmato in basso a destra "Ostrogovich"
(n. inv. 217)

Bibliografia sull'artista

Carlo Ostrogovich, 1884 – 1962: slikar Kvarnera, Rijeka, 2002.

**Strada di Sarajevo**

Acquerello su carta bianca, cm 37 x 30,7

Firmato in basso a destra "Ostrogovich"

(n. inv. 218)

GIOVANNI NAPOLEONE **PELLIS**

(Ciconicco di Fagagna, 1888 – Valbruna, 1962)

Il dipinto, presentato alla mostra retrospettiva dedicata al pittore friulano del 1963 a Udine, è un'opera cardine della fine degli anni Venti, precisamente del 1928. Vi è raffigurato, con ogni probabilità, l'abitato di Forni di Sotto che il pittore frequentava e raffigurava in diverse tele. Rispetto al bozzetto (Udine, collezione privata), la grande tela appare meno disrompente, ma quella cifra divisionista d'un Segantini in salsa friulana con uno spiccato gusto verista (che gli derivava dal maestro all'Accademia di Venezia, Guglielmo Ciardi) rende il tutto particolarmente arioso, efficace nella resa atmosferica. In fondo, per dirla con Ragghianti, "Pellis si mostra immerso in una situazione d'intimo romanticismo, di nostalgia, di religione della solitudine, di mistico volontario esilio da una civiltà tolstoianamente rifiutata" (*Giovanni Pellis* 1972). A Trieste, dove espose con regolarità (1936, 1940, 1948 e nel 1950), il pittore fu particolarmente apprezzato per il suo caratteristico divisionismo, come testimoniano i numerosi dipinti ancor oggi in varie collezioni private.

una tela-manifesto

Bibliografia sull'opera

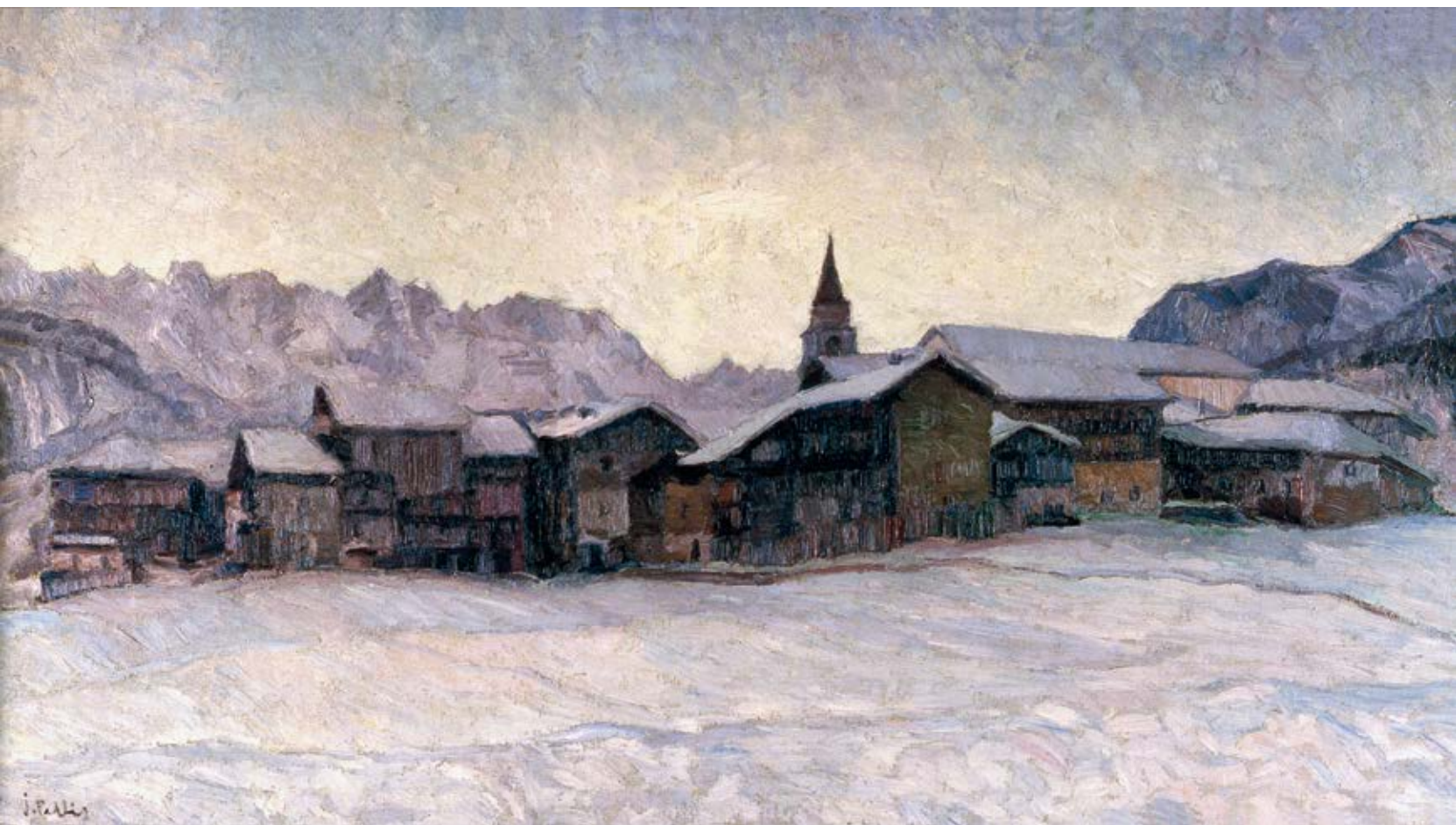
ARTURO MANZANO (a cura di), *Giovanni Pellis: pittore senza pace* (catalogo della mostra), Udine, 1966, p. 104; *Giovanni Pellis* (catalogo della mostra), Udine, 1972, p. 15.

Tramonto

Olio su tela, cm 80,4 x 140,8

Firmato in basso a sinistra "J. Pellis"

(n. inv. 222)



VITO TIMMEL

(Vienna, 1889 – Trieste, 1949)

Esseguito nel 1932, il *Ritratto di signora* – “Il volto lunare e lo sguardo quasi di sfida” (Franca Marri 2005) – presenta nello sfondo una Trieste intrisa di incubi notturni, lontana dalle vedute da cartolina che i colleghi di Timmel consegnavano al mercato e alle esposizioni in quegli stessi anni. Qui pure si ravvisa quella particolarità di stile evidente in Timmel sin dagli esordi. Nato a Vienna e formatosi nella capitale austro-ungarica, tra litigi costanti con i vari professori e insoddisfazione generale nell’*iter* accademico tra il 1905, dapprima alla Kunstgewerbschule, e il biennio 1907-1909 all’Accademia di Belle Arti sotto la guida di Christian Griepenkerl, costante punto di riferimento dell’artista fu la *Secession*, o meglio l’astro di Gustav Klimt. Quando iniziò ad esporre a Trieste nei primi anni Venti, trovò consenso immediato, specie in Silvio Benco: “il suo senso decorativo, alle innovazioni del colore, impensate sempre, talvolta squisite, raggiunge la grazia dell’arabesco” (Franca Marri 2005). Una fortuna pittorica che trovava il suo bilanciamento in una vicenda biografica travagliata, essendo l’artista caduto, a partire dai primi anni Trenta (vale a dire nella fase in cui realizza il *Ritratto di signora*) in un periodo buio fatto di alcoolismo e allontanamento dalla società che lo condurrà, nonostante una breve parentesi, a chiudere i suoi giorni all’Ospedale psichiatrico il primo gennaio 1949.

sguardo di sfida

una vita complicata

Bibliografia sull’opera

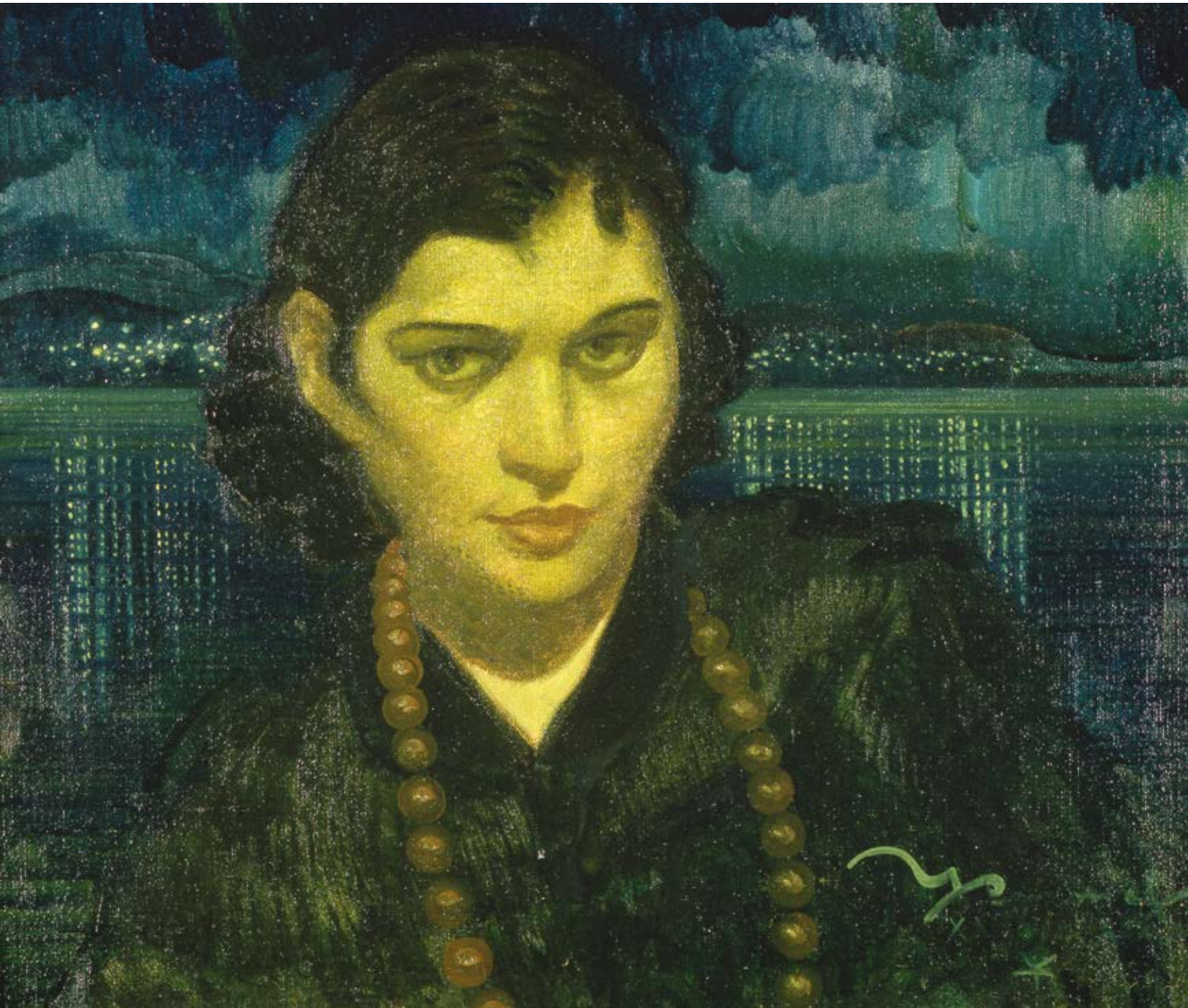
FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, Trieste 2005, pp. 258-259 (con bibliografia precedente).

Ritratto di signora

Olio su tela, cm 55,7 x 49,1

Firmato e datato in basso a destra “
V. Timmel XXXII”

(n. inv. 338)



ALESSIO ISSUPOFF

(Vjatka, 1889 – Roma, 1957)

Aleksej Vladimirovič Isupov, meglio noto in Italia come Alessio Issupoff, dopo essere partito dalla remota Vjatka, nel cuore della Russia, arrivò nel 1925 a Roma, dove fissò stabile dimora.

La sua cifra stilistica, delicata, ammaliante e di grande colorista appresa a Pietroburgo e suggestionata da un soggiorno a Samarcanda, affascinò alcune “piazze” italiane, fra le quali Trieste. Proprio nella città giuliana Issupoff iniziò a esporre le proprie ricerche pittoriche a partire da una mostra personale alla Galleria Trieste nel febbraio del 1935, nella quale presentò ben cinquantacinque opere, ottenendo immediato successo di pubblico e l'attenzione di un critico di punta come Silvio Benco (che acquisterà un'opera e si farà ritrarre) oltre all'allora giovane Umbro Apollonio che gli dedicò in marzo un'ampia recensione sulle pagine di *Emporium*.

dalla Russia a Trieste

Il pittore è ben documentato sino ai primi anni '40 a Trieste, quando collezionisti facoltosi si contendono le sue opere. Dotato d'un sognante senso coloristico, ottenne principalmente le lodi degli artisti italiani di gusto ottocentesco – come Antonio Mancini – per poi cadere, nell'immediato dopoguerra, nell'oblio.

Il ritratto a matita fa parte di una serie di teste di carattere e ritratti realizzati a Trieste proprio durante la mostra che lo consacrò definitivamente (Galleria Trieste, aprile 1937). Evidente l'effetto chiaroscurale che Issupoff persegue. Scriveva Arduino Colasanti nell'introduzione a quella mostra: “Rendere tutti i passaggi della luce, la fusione della luce e dell'ombra per stabilire il legame misterioso delle cose colorate che riproduce e che si presentano in uno spazio apparentemente infinito[...]”, parole che si attagliano benissimo pure al dipinto raffigurante *Cavalli sulla neve*, presentato anch'esso in quell'occasione.

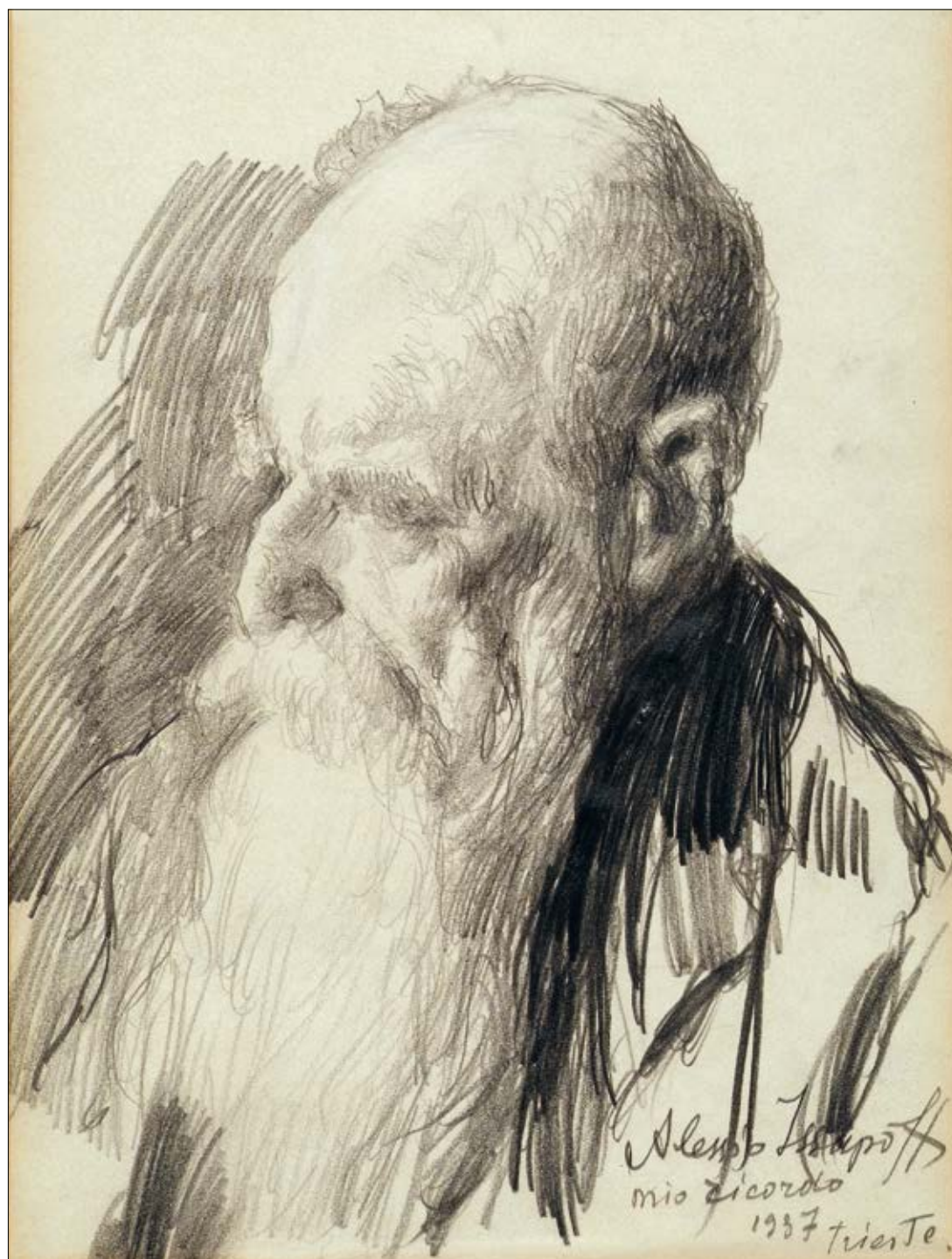
personali triestine

Per qualità, la tela è certamente da inserire tra le cose migliori della Collezione per quei passaggi di grigio e bianco fusi tra loro da un gusto cromatico post-impressionista e dove l'unica macchia di nero è rappresentata dai cavalli che mestamente trainano slitte in uno spazio temporale sospeso.

un tassello importante

Bibliografia sull'artista

Mostra personale del pittore Alessio Issupoff, Trieste, 1937 (catalogo della mostra); GIORGIO NICODEMI, *Alessio Issupoff*, Milano, 1949.

**Ritratto di vecchio barbuto**

Matita su carta bianca,
cm 31,2 x 22,4

*Firmato in basso a destra "Alessio Issupoff
- mio ricordo - 1937 - Trieste"*

(n. inv. 238)

Cavalli sulla neve

Olio su tela, cm 65 x 80,9

Firmato in basso a destra "Alessio Issupoff"

(n. inv. 151)





Alasia Trupoff.

MAX GRUNWALD

(Berlino, 1889 – 1960)

Sono scarsissime le notizie sul pittore tedesco Max Grunwald, che ha goduto di un discreto successo negli anni Trenta del secolo scorso. Allievo di Leo von König (1871 – 1944), tra i più rilevanti esponenti della secessione berlinese, derivò dal maestro un fare largo specie nel genere del paesaggio, che divenne il suo tema prediletto: opere solitamente connotate da paesaggi assolati e da un'atmosfera estiva. Si discosta da questo consueto repertorio *Albero in fiore*, una tela fresca nella condotta pittorica, aggredita dal pittore con macchie, puntature e graffi – probabilmente risultato dell'uso non ortodosso del pennello sulla scorta di Courbet – e dal risultato più cupo. Il blu ed il bianco predominano in una composizione smossa, che ha in un senso di “non compiuto” il suo fascino. Il pittore, berlinese in tutto e per tutto, si spostò durante la sua vita da un quartiere all'altro dell'amata città (con conseguente perdita di molte delle sue opere) cercando di evitare i luoghi più drammatici a partire dal 1934, stabilendosi a Wittenau e trovando rifugio presso la chiesa del quartiere.

alla ricerca di un profilo

**Albero in fiore**

Olio su tela, cm 60 x 80,5

Firmato in basso a destra "M. Grunwald"

(n. inv. 137)

CESARE SOFIANOPULO

(Trieste, 1889 – 1968)

“**C**esare Sofianopulo, pittore, poeta, traduttore, solerte indagatore di civiche vicende, ripropone in termini di una più precisa configurazione spirituale, quel prototipo di ‘homo tergestinus’ in cui amano consapevolmente riconoscersi molti abitanti della città adriatica” scriveva Bianca Maria Favetta, alla quale spetta il primo importante lavoro monografico sull’artista, edito nel 1973 per volere dell’allora Cassa di Risparmio di Trieste. Non è un caso che all’epoca si avvallò la pubblicazione, quasi una sorta di dichiarazione d’intenti, visto che di lì a poco nella Collezione d’Arte entrò un autentico capolavoro come *La Malata*, opera indiscussa per qualità della prima fase dell’eccentrico Sofianopulo. Eppure, la Fondazione conserva non solo quel dipinto, di cui si dirà più avanti, ma altri lavori sfuggiti anche successivamente ad una catalogazione “a tappeto”.

Cronologicamente, infatti, il primo lavoro rintracciabile è il ritratto di Mary, vale a dire la sorella del pittore, Maria Assunta, alla quale egli fu legatissimo, specie nel periodo della formazione, come testimonia un carteggio fittissimo allorquando, spinto dal conterraneo Argio Orell, volle frequentare i corsi del leggendario Franz von Stuck a Monaco. Nonostante una prima bocciatura al concorso d’ammissione, che lo portò a Parigi all’Académie Julian divenendo amico fraterno di Lipschitz e Modigliani (1911-12), Sofianopulo non si perse d’animo e si ripresentò al cospetto del grande maestro monacense sul finire del 1912, questa volta con tutt’altro esito. A questa oscillazione tra Monaco e Parigi appartiene il ritratto datato al 1911 che di parigino ha davvero ben poco; rispetto, infatti, alle figure primitive come *Tetide* che ricalcano le ricerche del “compagno di banco” Modigliani, per posa spregiudicatamente frontale e masse quasi scolpite dal pennello, il ritratto elegantemente di profilo della sorella pare tutto intriso di atmosfera secessionista monacense. La scelta dell’ovale, lo sfumato all’interno di un disegno preciso e sorvegliato ne fanno un figlio diretto delle prove stuckiane. Capolavoro, come dicevamo, è *La Malata*, opera che la Favetta vide ancora nella collezione dell’ingegner Arturo Gariglioli e che entrò nelle collezioni dell’allora Cassa di Risparmio nel 1976. Il dipinto, presentato alla prestigiosa rassegna di Monaco al Glaspalast nel 1913 venne premiato e da allora non conobbe mai un momento di appan-

Homo Tergestinus

innamorato di von Stuck

tra Monaco e Parigi

Spalato

Olio su tavola, cm 74 x 49,3

Firmato in basso a sinistra

“CAESAR CH SOFIANOPULOS”

e datato in basso a destra “A IX”

(n. inv. 302)



namento critico nemmeno da parte di Sofianopulo stesso che, a più riprese, lo definì il suo lavoro migliore. Quando venne successivamente esposto alla Permanente di Trieste nel 1915 fu Silvio Benco a porre il sigillo definitivo, vedendone apparentamenti con la coeva pittura spagnola. Evidentemente il grande critico scorgeva certi passaggi tonali vicini a *Lola la gitana* di Ignacio Zuloaga y Zaballeta (1870-1945), acquistata all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 dal curatorio del Museo Revoltella.

Tuttavia, ad essere oggi più equilibrati nel giudizio, non sorprende che un pittore della retroguardia come Gino Parin l'avesse trovato di suo gusto poiché più ottocentista nella resa generale. Come riportato sul retro della tela la protagonista del ritratto è Rita Maggi, una donna italiana che posando per Sofianopulo aveva coinvolto il pittore in un trasporto emotivo tanto che "era un'anima sentita dalla mia anima". Ma, oltre alla partecipazione indotta a chi guarda il dipinto, rimane di grande fascino la stesura pittorica, con certi ricordi goyeschi stemperati da raffinatezze quasi manettiane, come la mano che emerge affusolata dalla luce in primo piano.

A tutt'altro clima e periodo appartengono le due tavole (pensate per un unico progetto) risalenti all'anno IX dell'epoca fascista, vale a dire realizzate nel 1931. Allineato ad un'idea di ritorno all'ordine, di pittura intesa come riappropriazione dei mezzi tradizionali e di recupero della nobile arte italiana del passato, realizza *Spalato*, di tono metafisico, non a caso su un supporto come la tavola di legno dove il didascalico ha la meglio sul pittorico: nel registro inferiore posiziona la sfinge dinanzi al leone separati dall'Orsa maggiore e vi pone le varie iscrizioni, in una sorta di contrapposizione (ma unite dal Leone di Venezia) tra Spalato e Sebenico; "Spalato/Palazzo di Diocleziano/Peristilio/Sfinge – Sebenico/Leone di Terraferma/Anno MDCXLVI". Di ascendenza simbolista – pittura da sempre amata – è la tavola intitolata *l'Altra Sponda*, dove Sofianopulo sistema in un evidente dipinto-manifesto l'allegoria della Dalmazia separata dalle "sorelle" Trieste, Gorizia, Trento e Istria. Al di là del fine ultimo, le qualità del dipinto sono da evidenziare poiché Sofianopulo non recupera genericamente una pittura passatista, ma guarda ad esempi pre-raffaelliti con coscienza.

la Dalmazia rivendicata

Bibliografia sulle opere

BIANCA MARIA FAVETTA, CESARE SOFIANOPULO 1859-1968, Trieste, 1973, pp. 182-191 (esclusa *L'Altra Sponda*); LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 85-100; MARIA MASAU DAN, PATRIZIA FASOLATO e ALESSANDRA TIDDIA (a cura di), *Cesare Sofianopulo: ars, mors, amor* (catalogo della mostra), Trieste 1993, pp. 104-105 (*La Malata*).



Ritratto di Mary

Olio su tela, cm 38,6 x 32

Firmato e datato in basso a destra

"MARY CCh S.V. 1911"

(n. inv. 305)



L'Altra Sponda

Olio su tavola, cm 64,3 x 45

Titolato in basso al centro

"L'ALTRA SPONDA"

(n. inv. 304)



La Malata

Olio su tela, cm 89,1 x 70,1

Firmato e datato in alto a destra "CAESAR CH. SOFIANOPULO

24 - 30 XI MCMXII C Ch Sophianopoulos IV 24 - 30 XI. XIII"

(n. inv. 303)

GIOVANNI LOMI

(Livorno, 1889 – 1969)

Il livornese Giovanni Lomi ebbe a Trieste un discreto successo sin dal luglio 1934, quando iniziò ad esporre le sue tavole di faesite in un'ampia mostra personale presso la Galleria Trieste in viale XX Settembre. Il suo nome è presente a diverse rassegne nel contesto giuliano, sia personali sia collettive suscitando l'interesse dell'allora critico di riferimento, Silvio Benco, che nella sua collezione vantava due opere di Lomi: *Dintorni di Casciana* e *Uliveto*, questo datato al 1933 (Civico Museo Revoltella, donazione Gruber-Benco).

Lomi e Trieste

L'etichetta sul retro del dipinto permette di annoverare anche *Pomeriggio* tra le opere esposte dal pittore livornese in quegli anni, e va inoltre segnalato che, nel 1940, *Dopo la pioggia – Dintorni di Lecco* entrò nelle collezioni del Museo Revoltella a dimostrazione del momento favorevole ottenuto dall'artista in città (*Il Museo Revoltella* 2004).

Anche Lomi amò particolarmente Trieste, tanto da fissarla in diverse opere, con la consueta resa da “degnò allievo del Fattori”, sebbene sia stato un autentico autodidatta. Riconoscibilissimo in questa sua particolare resa luministica, soprattutto nel descrivere il mare che, come sottolinea Elena Pontiggia: “È un soggetto tra i più accattivanti per un pittore, ma Lomi rinuncia alla facile suggestione di un tramonto “da cartolina” e gioca sul pedale basso degli azzurri e dei grigi, appena rischiarati da un pulviscolo d'oro, da qualche impercettibile tocco di rosa”: parole che ci sembrano perfette anche per il nostro *Pomeriggio*.”

stile inconfondibile

Bibliografia sull'opera

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1962, vol. II, p. 1020.

Bibliografia sull'artista

FERDINANDO DONZELLI, *Giovanni Lomi 1889-1969*, Bologna, 1983; SUSANNA GREGORAT (a cura di), *Lessico Familiare. La donazione Gruber Benco* (catalogo della mostra), Trieste, 2006; Elena Pontiggia, *Giovanni Lomi. Le trasparenze del Novecento*, Firenze, 2009.

Pomeriggio

Olio su faesite, cm 74 x 83,2

Firmato in basso a destra "G. Lomi"

(n. inv. 384)



ENRICO FONDA

(Fiume, 1892 – Parigi, 1929)

Avvolto ancora nel mistero, talentuoso sin dagli esordi e tra i grandi artisti giuliani della prima metà del Novecento, Enrico Fonda attende ancora uno studio specifico che ormai si è fatto, come per Isidoro Grünhut, urgente. Infatti, dopo l'antologica a lui dedicata al Castello di San Giusto a Trieste nel 1979, dove fu tracciato un primo, embrionale profilo, l'artista solo sporadicamente è stato oggetto di interesse da parte della critica. Per tali ragioni, le due opere presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste accrescono la conoscenza del pittore, nato a Fiume nel 1892 e sepolto precocemente nel 1929 al Père-Lachaise di Parigi, dove si era trasferito a partire dal 1927 (ma i contatti con la capitale transalpina erano avvenuti già in precedenza) assorbendo da subito i dettami cézanniani.

una pittura internazionale

Eppure, prima di giungere a Parigi, Fonda aveva già un bagaglio visivo complesso. Frequentò dapprima le Accademie di Belle Arti di Budapest e di Monaco di Baviera nei primi anni Dieci e, dopo la parentesi bellica passata a Radkesburg con una colonia di artisti triestini (fra i quali Timmel e Orell), a partire dal 1920 espose regolarmente a Venezia alle mostre di Ca' Pesaro (1923, 1924, 1926, 1927). Un non trascurabile viaggio a Firenze e un trasferimento a Milano nel 1924 per partecipare nel 1926 alla Prima Mostra del Novecento Italiano, ne faranno un pittore, nonostante la giovane età, presente nelle fasi cruciali dell'arte italiana dell'epoca.

una marcia in più

Paesaggio si apparenta con le prove risalenti al 1924 e presentate a Ca' Pesaro. Un certo gusto cézanniano, conosciuto alla Biennale del 1920, e l'accostamento a Semeghini, caratterizzano il Fonda di questi anni che tratta il paesaggio carsico come i colli asolani. “[...]col passo cauto e con gli occhi attenti per fissare quello che piaceva, per escludere quello che non piaceva alla sua sensibilità di pittore” come scrive Barbantini nella Gazzetta di Venezia nel 1929.

È dunque una sfida visiva nei confronti di Cézanne, ma con “una visione pacata[...]un'arte sobria che andava dritto allo scopo, con quella materia alquanto ruvida e spessa ma così energica che gli era propria” per dirla ancora con Barbantini.

**Paesaggio**

Olio su tela, cm 48,3 x 68,6

Firmato in basso a destra "Fonda"

(n. inv. 97)

Il *Nudo in un paesaggio*, invece, risale al 1925 circa ed è accostabile al *Pescatore* delle raccolte d'arte della Fondazione Cariplo (Paola Zatti, "Enrico Fonda", *Pescatore*, in *Le collezioni d'arte. Il Novecento, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde*, Milano 2000, p. 154), presentato alla *Prima Mostra del Novecento Italiano*. Il gusto per la scomposizione, che a Parigi diverrà ancor più forte, e quel bacino acquatico che sarà la Senna, qui è appartenente al mondo adriatico e la modella, volumetrica e tornita, è ancora imparentata ai prototipi italiani. Il pittore subì una *damnatio memoriae* nel territorio giuliano tanto che il *Nudo in un paesaggio* venne acquistato dall'allora Cassa di Risparmio solo nel 1977.

un'opera prima poco nota

Bibliografia sull'opera

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: gli anni tra le due guerre*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", novembre 1997, pp. 43-49 (*Nudo in un paesaggio*).

Bibliografia sull'artista

Mostra del pittore Enrico Fonda: giugno 1949. Trieste, 1949; *Mostra antologica del pittore Enrico Fonda 1892-1929* (catalogo della mostra), Trieste, 1979; WALTER ABRAMI, LORENZA RESCINITI (a cura di), *I Grandi Vecchi – Donne e prime-donne in due secoli di storia e cronache triestine* (catalogo della mostra), Trieste, 1992, pp. 69-71, 92- 94, 131-132.

Nudo in un paesaggio

Olio su tela, cm 111,8 x 87,9
Firmato in basso a sinistra "Fonda"
(n. inv. 98)



Tonda

GIUSEPPE ITALO MUS

(Châtillon, 1892 – Saint-Vincent, 1967)

Tra i più importanti pittori valdostani, Italo Mus è nome presente nel collezionismo giuliano, specie per le opere risalenti agli anni Trenta, raffiguranti solitamente il paesaggio montano nei pressi di Châtillon, suo paese d'origine. In questo caso, con *Al Focolare*, ci troviamo alla fine degli anni Trenta-primi Quaranta quando l'artista sceglie di rappresentare "... contadini valdostani che durante il fascismo piacevano tanto perché esprimevano tutta la cultura del campagnard", come ricorderà il suo allievo Francesco Nex (Gaetano Lo Presti 2004). Dalle mungitrici ai contadini, piegati in una solitudine e immersione lavorativa, Mus consegna opere di grande intensità emotiva, nel solco di una pittura piemontese che partiva da Lorenzo Delleani. Sempre l'allievo di successo, Francesco Nex nei suoi scritti autobiografici ricorda: "Capiva che certi movimenti artistici moderni erano importanti, e avrebbe anche voluto entrarci, ma non era nella sua mentalità e nella sua cultura" (Gaetano Lo Presti 2004). Memorabile l'incontro con Filippo de Pisis a Saint-Vincent avvenuto nel 1949, che diede a Mus nuovi stimoli creativi. Comanducci segnala inoltre che Mus a Trieste nel 1959 fu acclamato con il Grande Premio Nazionale di pittura; notizia che nasce probabilmente da un equivoco non trovando conforto documentaristico.

**un valdostano
nella tradizione pittorica
piemontese**

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. III, p. 1258; PAOLO LEVI, *Italo Mus: 1892 – 1967; mostra antologica*, Milano, 1991; GIANFRANCO BRUNO, LUCIANO PROVERBIO (a cura di), *Italo Mus* (catalogo della mostra), Quart, 1992; GAETANO LO PRESTI, *F. Nex: ricordi, sogni, riflessioni*, Aosta, 2004; Marco Jacond, *Quell'estate a Saint Vincent. Filippo de Pisis e Italo Mus, L'incontro di due pittori*, Aosta, 2010.

Al focolare

Olio su compensato,
cm 68,3 x 48,3

Firmato in basso a destra "I. Mus"
(n. inv. 207)



GUIDO CADORIN

(Venezia, 1892 – 1976)

Il 21 maggio 1944 nelle pagine de *Il Piccolo*, Silvio Benco recensiva la mostra personale di Guido Cadorin presso le sale della Galleria Trieste. In quell'occasione veniva acquistato un interessante *Autoritratto*, oggi conservato presso il Museo Revoltella di Trieste. Spronato da un'accoglienza benevola e sostenuto dal giovane e futuro genero, Anton Zoran Music, Cadorin decise di tornare ad esporre alla Galleria Trieste nel 1947. Più che un ritorno a Trieste, un vero e proprio soggiorno, come recentemente è stato ricostruito in occasione degli atti del convegno su Anton Zoran Music (Daniele D'Anza – Maurizio Zanei 2009).

Fu in quell'occasione che venne esposta *Vetrina dell'Osteria*. Una natura morta che presenta due scaffali con merce in vendita accompagnata da due cartellini recanti i prezzi, in questo caso dei dolci e dell'allora celebre vino Moscato Canelli. È un tipico esempio della pittura del veneziano, con passaggi da consumato frescante e che palesa quel suo fare meditato, memore della grande tradizione veneta, in lui presente sin dagli esordi e che tanto piaceva all'amico Ezra Pound. L'abilità di Cadorin era ben nota a Trieste, poiché il pittore aveva realizzato tra il 1930 e il 1933, con un'eco notevole sulla stampa dell'epoca, i mosaici per la cattedrale di San Giusto.

Cadorin e Trieste

**condotta pittorica
da frescante**

Bibliografia sull'artista

SUSANNA GREGORAT, *Guido Cadorin*, in "Il Museo Revoltella di Trieste", a cura di MARIA MASAU DAN, Vicenza, 2004, pp. 120-121, p. 257; GIUSEPPINA DAL CANTON, *Guido Cadorin 1892-1976*, Venezia, 2007; DANIELE D'ANZA, MAURIZIO ZANEI (a cura di), *Zoran Music pittore europeo: atti della giornata di studio*, Trieste, 2009.

La vetrina dell'osteria

Olio su faesite, cm 53,1 x 48,1
Firmato in basso a sinistra "CADORIN"
Datato in basso a destra "1947"
(n. inv. 150)



MICHELE CASCELLA

(Ortona, 1892 – Milano, 1989)

Tenacemente figurativo, Cascella attraversa il Novecento con una pittura quasi smaltata, probabilmente mutuata dal padre Basilio, anch'egli pittore e ceramista. Nel 1910 è a Milano dove entra in contatto con Margherita Sarfatti, Umberto Boccioni e Filippo Tommaso Marinetti, mentre nel 1924 inizia ad esporre regolarmente alla Biennale di Venezia. Ma è Parigi che ne sancisce il successo definitivo; nel 1937 infatti, gli viene assegnata la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale, la stessa dove era presente nel padiglione spagnolo *Guernica* di Picasso, in questo senso paradigmatica per capire la distanza siderale con il figurativismo anti-progressista d'un Cascella. Negli anni Cinquanta intensifica l'attività espositiva, sia in Francia sia in Italia, tanto che nel 1954 presenta sue opere anche a Trieste presso le sale della Galleria Trieste e il collezionismo locale ne viene conquistato. *Aranceto a Ortona* è del 1957 e riprende temi cari a Cascella: il luogo natìo, al quale rimarrà sempre legato, i prati fioriti, le piante di agrumi dall'intenso colorismo sono tra le caratteristiche che connotano le opere del pittore nella maturità.

La grande fortuna del pittore è stata oggetto anche di stroncature a causa dei successi ottenuti da Cascella sin dagli esordi; a tal proposito Maurizio Fagiolo Dell'Arco scrive: "Dimenticare Cascella. Forse è il giusto esercizio mentale per tentare di ritrovare il valore della pittura d'un artista che ha avuto all'occhio infallibile dei critici d'arte un grande torto: avere successo".

formazione e successo

**fortuna collezionistica
a Trieste**

rovesci critici

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. III, p. 1258; *Omaggio a Michele Cascella: oli, pastelli, acquerelli dal 1919 al 1984*, Bologna, 1984; VITTORIO SCARBI (a cura di), *Michele Cascella. La gioia di vivere* (catalogo della mostra), Milano, 2008.

Aranceto a Ortona

Olio su tavola, cm 98,5 x 72,6

Firmato e datato in basso a sinistra
"Michele Cascella 1957"

(n. inv. 52)



FERRUCCIO RONTINI

(Firenze, 1893 – Livorno, 1964)

Tra i fondatori e i maggiori esponenti della Scuola labronica, Ferruccio Rontini espose a Trieste negli anni della maturità, essendo documentato a partire dal 1952. Proprio a quel periodo risale il dipinto *Cortile con tacchini*, confluito immediatamente nell'allora collezione della Cassa di Risparmio, dall'atmosfera maremmana, a lui così congeniale. Un suo amico, il pittore Gastone Razzaguta, scrivendo del movimento labronico, annotava che Rontini “riportò delle buone cose specialmente se rappresentavano buoi e vitellini nelle stalle. Passando gli anni quella grassa pittura andava, però, assottigliandosi”. Una pittura, infatti, quasi filamentosa, atmosferica, di grande presa, soprattutto sui collezionisti legati ancora ad una figurazione per molti versi ottocentesca e bozzettistica.

Il dipinto è però un buon esempio per capire come intendessero il colore i labronici del Novecento, in modo libero, per suggestionare l'osservatore non tanto con la narrazione in sé quanto con una costruzione a macchie; non è un caso che i Macchiaioli fossero percepiti non solo come padri spirituali.

macchiaiolo redivivo

Bibliografia sull'opera

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. 4, pp. 1634-1635.

Bibliografia sull'artista

GASTONE RAZZAGUTA, *Virtù degli artisti labronici*, Livorno, 1985; FERDINANDO DONZELLI, *Ferruccio Rontini: 1893 – 1964*, Bologna, 1990.

Cortile con tacchini

Olio su tavola, cm 95,8 x 89

Firmato in basso a destra “F. Rontini”

(n. inv. 247)



EDMONDO PASSAURO

(Trieste, 1893 – 1969)

Pittore sottovalutato ma di primaria importanza nella Trieste degli anni Venti del Novecento per un frequentatissimo *atelier*, Edmondo Passauro è oggi ricordato in Italia e nel contesto giuliano soprattutto per essere stato maestro di Leonor Fini. In realtà, egli è figura riconosciuta nei paesi del nord Europa e in Belgio. A Bruxelles ottenne un successo clamoroso sin dal 1930. Dopo vari soggiorni fra Trieste, Milano e Bergamo, decise di stabilirsi definitivamente, a partire dal 1948, nella capitale belga, ritraendo il bel mondo. Si era formato tra Monaco (con l'amico Bruno Croatto) e Parigi, città nella quale si recò nel 1913 per perfezionare l'arte incisoria, sin da giovanissimo suo cavallo di battaglia. Com'è evidente in questa *Natura morta* del 1949, siglata da un segno preciso e una tavolozza poco propensa a cromie squillanti. Il colore viene usato con parsimonia, mentre il segno descrive sin nelle più piccole minuzie gli elementi che compongono il dipinto, da botanico, verrebbe da dire. Solitamente è nota la sua proficua attività di ritrattista, con richiami classicisti: basti pensare che il *Ritratto di giovinetta* oggi al Museo Revoltella di Trieste venne donato da Vittorio Emanuele III. In un'opera come questa *Natura morta* si può cogliere una vena intimista dal tono colloquiale in sintonia con la fase tarda dell'attività di Passauro.

**non solo maestro
di Leonor Fini**

disegnatore saldo

Bibliografia sull'artista

FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*. Trieste, 1970, p. 116; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, pp. 160-161; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 259.

**Natura morta**

Olio su tavola, cm 28 x 38,1

Firmato in basso a sinistra "E. Passauro 1949"

(n. inv. 219)

LUIGI COBIANCO

(Villanova Marchesana, 1893 – Mestre, 1967)

Il *Viottolo di collina*, legata al tema dei colli asolani, in quell'anno al centro delle ricerche del pittore, è tra le opere esposte da Luigi Cobianco alla XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1956. L'opera risale al 1955 e si innesta nel filone del paesaggismo al quale Cobianco si era votato da tempo accostandosi ai vari Dalla Zorza, Semeghini e i maggiori esponenti del vedutismo lagunare. Presente sia alle Biennali veneziane che alle Quadriennali romane, fu artista amato dalla critica, tanto da essere presentato da Diego Valeri nel 1955 alla Bevilacqua La Masa. Nel nostro dipinto la pennellata sciolta fa pensare a soluzioni alle quali perviene negli stessi anni il collega e ormai capofila della "Scuola di Burano", Carlo Dalla Zorza.

protagonista alla Biennale

Bibliografia sull'opera

XXVIII Biennale di Venezia (catalogo), Venezia, 1956, p. 93.

Bibliografia sull'artista

PIERPAOLO LUDERIN, *Luigi Cobianco*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti.*, Milano, 2009, p. 117.

Viottolo di collina

Olio su tela, cm 54,6 x 64,7

Firmato e datato in basso a destra "Cobianco 55"

(n. inv. 55)



ANGELO PAVAN

(Vicenza, 1893 – Venezia, 1945)

Nonostante una frequentazione alla Scuola di Disegno e Plastica dell'Accademia Olimpica, il vicentino Angelo Pavan fa parte della schiera di pittori autodidatti: sua città d'elezione è Venezia, ripresa a partire dagli anni Venti in scorci vedutistici di stampo tardo-ottocenteschi, connotati da stesure a impasto. Tuttavia Vicenza rimane la città nella quale espone regolarmente le proprie opere, legando il suo nome all'Associazione Artistica "Il Manipolo". Dopo il 1925, decide di trasferirsi a Chioggia, attratto da un'atmosfera genuinamente lagunare. Negli anni Trenta intensifica la sua partecipazione a esposizioni nel triveneto e a Trieste è nome ancor oggi non raro nel mercato locale.

un vicentino di laguna

Le opere presenti nella Collezione della Fondazione sono meno tarde di altre conservate in istituzioni museali italiane (Vicenza, Museo Civico – Faenza, Pinacoteca Comunale) e consentono di apprezzare evidenti sollecitazioni divisioniste che Pavan teneva nella dovuta considerazione. In particolare, *Sottoportico a Chioggia* è acceso da innumerevoli colpi di colore e la luce viene sezionata quasi scientificamente in un vorticoso puntinismo: è una tecnica che in futuro Pavan abbandonerà in favore di stesure più grumose.

lettura delle opere

Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. 3, p. 1390; Stefania Portinari, *Angelo Pavan*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di NICO STRINGA, Milano, 2009, p. 341 (con bibliografia precedente).



Sottoportico a Chioggia

Olio su tavola, cm 30,6 x 37

Firmato in basso a destra "A. Pavan"

(n. inv. 221)



Mattino a San Marcuola

Olio su tavola, cm 30,7 x 37

Firmato in basso a destra "A. Pavan"

(n. inv. 220)

ANTONIO COCEANI

(Udine, 1894 – 1980)

Al pari della Galleria d'Arte Moderna di Udine e del Museo Revoltella di Trieste, anche presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste si conserva un'opera del paesaggista friulano Antonio Coceani. Nato a Udine, si formò dapprima all'Accademia di Belle Arti di Firenze per poi interrompere gli studi a causa degli eventi della Grande Guerra che lo portarono, dopo il 1917, a trasferirsi a Roma dove poté completare la propria formazione. In seguito, grazie a frequenti soggiorni a Venezia, entrò in contatto con l'arte dei lagunari, soprattutto Dalla Zorza e Seibezzi, che lasciarono un'impronta decisiva sulla sua arte. A partire dal 1926 soggiornò regolarmente a Grado esponendo continuamente alle varie sindacali friulane tanto che il suo nome lo si ritrova puntualmente registrato anche nel secondo dopoguerra.

percorso e stile

a Grado

Marina Julia è un'opera maturata dall'esperienza di uno dei vari soggiorni gradesi, in questo caso nella vicina località monfalconese, all'epoca meta rinomata, che viene descritta da Coceani con pennellate materiche, in linea con i raggiungimenti stilistici del vedutismo lagunare, anche più retrodata-to, come quello del goriziano Italo Brass.

Bibliografia sull'artista

ARTURO MANZANO, *Coceani*, Udine, 1976; LICIO DAMIANI, *Arte del Novecento in Friuli. Il Liberty e gli anni Venti*, Udine, 1978, pp. 191-193; ISABELLA REALE, *Le arti a Udine nel Novecento*, Venezia, 2000, pp. 39, 465, 468, 472; ANNALIA DELNERI (a cura di), *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità: arti figurative* (catalogo della mostra), Venezia, 2000, pp. 21, 26, 37.

**Marina Julia**

Olio su tavola, cm 48,2 x 58,1
(n. inv. 56)

RAMIRO MENG

(Trieste, 1895 – Passo Bernina, Svizzera, 1966)

Le chine di Ramiro Meng presenti nella Collezione della Fondazione fanno parte di una particolare fase dell'eclettico artista triestino, vale a dire quella di metà anni Quaranta. Come riporta il catalogo della recente mostra: "L'essenzialità del tratto tipica dei suoi disegni finiti a china è sicuramente debitrice delle culture figurative giapponese e cinese, da cui egli trasse anche i mezzi per ricreare il senso della profondità senza l'utilizzo della modulazione chiaroscurale. Dell'arte estremo-orientale, conosciuta attraverso i libri che ancora si conservano nella sua casa, egli dovette apprezzare in particolare gli acquerelli cinesi e le xilografie giapponesi, tanto affini alle tecniche da lui stesso predilette" (Anna Krekic, Michela Messina 2007). A tutto ciò si somma un segno "deciso, spesso e pastoso" che il pubblico poté ammirare alla Galleria Michelazzi nel gennaio 1945, dove si videro ben 64 disegni suddivisi in cicli variamente intitolati: "La città", "Fuori e dentro i rifugi", "La campagna", "Le carrozze". In questo caso è la città ad essere protagonista; chine che a tratti fanno pensare agli acquerelli di Adolfo Levier, che proprio intorno al 1943 ritraeva l'amico Meng. Sono disegni che l'artista presenterà ancora con successo sino al 1947 quando, evidentemente consapevole di un mondo artistico che stava mutando, deciderà di comparire con minor frequenza alle diverse rassegne. *Casa bombardata* e *Durante un allarme* sono due delle chine appartenenti alla serie "Fuori e dentro i rifugi".

architetto e pittore

la china per esprimersi

Bibliografia sulle opere

CLAUDIA RUSSO, *Ramiro Meng (1895-1966): l'opera grafica e pittorica*, tesi di laurea, relatore prof. FRANCO FIRMIANI, Università degli Studi di Trieste, 2001-2002.

Bibliografia sull'artista

ANNA KREKIC, MICHELA MESSINA, (a cura di), *Ramiro Meng pittore (1895-1966). L'incantesimo della visione* (catalogo della mostra), Trieste, 2007.

**San Nicolò in Viale**

China su carta gialla, cm 24 x 33

Firmata in basso a destra "MENG"

(n. inv. 201)

Piazza Vico

China su carta bianca, cm 23 x 33

Firmata in basso a destra "MENG"

(n. inv. 199)



Via Donata

China su carta gialla, cm 23 x 33

Firmata in basso a destra "MENG"

(n. inv. 200)

Durante un allarme

China su carta gialla, cm 24 x 33

Firmata in basso a destra "MENG"

(n. inv. 203)

Casa bombardata

China su carta gialla, cm 23 x 32

Firmata in basso a destra "MENG"

(n. inv. 202)

Via Pindemonte

China su carta bianca, cm 24 x 33

Firmata in basso a sinistra "MENG"

(n. inv. 204)



MARCO NOVATI

(Venezia, 1895 – 1975)

Di tutti gli artisti veneziani del Novecento, Marco Novati rappresenta un caso a parte, per una formazione sostanzialmente da autodidatta, prima che il pittore Emilio Paggiaro si accorga di lui nel 1919, e anziché proseguire nel solco di una pittura bozzettistica, di tono postimpressionista, approda ad un linguaggio diretto, realistico, che va di pari passo con una vicenda umana alquanto tragica per le sventure economiche paterne. Sin dagli anni Venti, utilizzando una pennellata sciolta e materica, prosegue senza sosta questa indagine sul realismo, pure nei soggetti che ritroveremo ancor più caricati negli anni Quaranta e in età matura. Questa figura di *Pescatore* è tra le più riuscite della sua produzione e si inserisce in una tematica congeniale all'artista sin dal 1925.

un veneziano a parte

Novati concentra la sua attenzione sui tipi umani, solitamente vecchi consumati dalla vita, che paiono imparentati ai nordici *Mangiatori di patate* di Van Gogh o ai protagonisti delle tele di Courbet, sebbene svuotati da ogni impegno sociale, piuttosto che con certa tradizione veneziana appena alle spalle. Maestri ideali per Novati sono quelli seicenteschi e Alessandro Magnasco. È tipico il costruire le figure attraverso l'aspro colpeggiare del pennello che, sebbene assuma un *ductus* generale fluido, nel nostro dipinto perviene a risultati spesso rabbiosi: il non finito, la gamma cromatica terrosa contrapposta al bianco gettato con pochi tocchi, il cappello che pare schiacciare il volto segnato del pescatore e la mano poggiata alla soglia della finestra, sproporzionata nella sua fisicità, sono alcuni significativi indizi.

**il pescatore visto
come un contadino**

Bibliografia sull'artista

SILVIO BRANZI, *Marco Novati*, Venezia, 1961; ENZO DI MARTINO (a cura di), *Marco Novati (1895-1975): dipinti della collezione della Cassa di risparmio di Venezia*, Venezia, 1995; LAURA POLETTI, *Marco Novati*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico STRINGA, Milano, 2009, pp. 316-317 (con bibliografia precedente).

Pescatore

Olio su tavola, cm 57,2 x 72,1

Firmato in basso a destra "MARCO NOVATI"

(n. inv. 209)



ELIGIO FINAZZER FLORI

(Trieste, 1896 – Conegliano, 1960)

Il dipinto appartenente alla Collezione ci permette di ragionare su un pittore che ebbe a Trieste, sua città natale, negli anni Trenta un potere enorme in termini artistici. Quando gli fu assegnata la carica della Segreteria del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti nel 1935, riuscì a spostare equilibri notevoli nel campo dell'arte cittadina. Nel 1934, quando il curatore della Biennale di Venezia, Antonio Maraini venne in Friuli Venezia-Giulia per una visita, Finazzer Flori lo accompagnò negli studi degli artisti a lui vicini: Lannes, Sbisà, Carà, Mascherini e Levier. Escludendo Lannes e Levier, gli altri esposero alla Biennale di quell'anno e Finazzer Flori, da quel momento, ottenne sempre più ruoli di primo piano nel sistema-arte della famosa rassegna. Esposo alla Biennale nel 1934, 1936, 1940 (con ricca presentazione del curriculum) e nel 1942, dove venne allestita una mostra personale. *Il podere* venne esposto nel 1937 alla Mostra Sindacale di Trieste ed è dunque una prova emblematica per comprendere il pittore in quel torno d'anni; pare affiancarsi, infatti, come in *pendant* con *Paesaggio estivo* del 1935 (Trieste, collezione Assicurazioni Generali).

un ruolo di potere

**presenza costante
alle Biennali**

Bibliografia sull'opera

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: gli anni tra le due guerre*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", novembre 1997, pp. 43-49.

Bibliografia sull'artista

REMIGIO MARINI, *Eligio Finazzer Flori*, in "La Panarie", settembre-ottobre 1935, n. 71, pp. 250-255; *XXII Biennale di Venezia*, Venezia, 1940, pp. 110-111; LAURA RUARO LOSERI, *Il Paesaggio nella pittura triestina*, Trieste, 1994, p. 40; ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN (a cura di), *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezia: 1927-1944* (catalogo della mostra), Milano, 1997, pp. 73-74; p. 244.

Il podere

Olio su tela, cm 81,2 x 80

Firmato in basso a destra "FLORI FINAZZER"

(n. inv. 82)



TEODORO RUSSO

(Brindisi, 1896 – Trieste, 1975)

Dopo una prima formazione tutta napoletana, compreso un passaggio nello studio di Vincenzo Gemito, Teodoro Russo si trasferì definitivamente a Trieste a partire dal 1927. Presente a diverse Mostre Sindacali, si mise in luce soprattutto nel campo della ritrattistica e della scultura monumentale. Partenopeo verace, non tradì mai il dettato naturalista, sebbene non si sia sottratto a partecipare con i colleghi a mostre che prevedevano un aggiornamento stilistico. Così, nel 1953 partecipò Prima mostra nazionale degli artisti giuliani e dalmati a Venezia e successivamente, nel 1957, al Secondo Premio Internazionale del Bronzetto della dodicesima Biennale Triveneta di Padova. Proprio al termine di una stagione positiva come quella degli anni Cinquanta (sebbene “schiacciato” dai colleghi Mascherini, Alberti e Carà), realizzò l'opera che entrò nella collezione della Cassa di Risparmio di Trieste. *Sogno* è una terracotta che deve più di una suggestione all'opera di Gemito. Modellata con grande senso tattile e messa a fuoco attraverso un disegno armonioso, la testa femminile magnetizza l'osservatore non tanto per una perfezione formale, quanto per una partecipazione di carattere emotivo trasmessa dagli occhi chiusi della giovane. È piuttosto rilevante notare quanto *Sogno* si avvicini, per impostazione, al *Ritratto del pittore Funi* realizzato da Francesco Messina nel 1928 ed entrato al Museo Revoltella nel 1936.

nel solco
di Vincenzo Gemito

sogno

Bibliografia sull'artista

I mostra nazionale degli artisti giuliani e dalmati, Venezia, 1953, p. 24; *Il Premio Internazionale del Bronzetto: XII Biennale d'arte triveneta*, Padova, 1957; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI, *La Galleria d'Arte Moderna del Circolo Museo Revoltella*, Trieste, 1970, pp. 102-103; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 301.

Sogno

Terracotta, cm 25 x 18 x 13
Firmata e datata sul collo "T. Russo 1959"
(n. inv. 252)



IVAN KARPOFF

(Novočkassk, 1898 – Milano, 1970)

Ivan Karpoff, al pari di Alessio Issupoff, partito dalla lontana Russia – esattamente da Novočkassk (Oblast Rostov) –, rappresenta un altro esempio di pittore sovietico che in Italia fece fortuna, approdandovi nel 1925. Rispetto al collega, però, ottenne una ricezione in generale più tiepida da parte del pubblico. A Trieste conseguì discreti riscontri, anche critici, per i suoi lavori, che riuscì ad esporre negli anni della Seconda Guerra Mondiale. Proprio come Issupoff, negli spazi della Galleria Trieste, il pubblico poté ammirare molti suoi lavori, specie nella mostra che trovò buona eco nelle pagine del *Piccolo* nell'ottobre del 1942 e dalla quale il presente dipinto proviene, come riportato nell'etichetta sul retro.

dalla remota Russia

Karpoff e Trieste

Laghetto dimostra grandi doti coloristiche nel solco di un postimpressionismo meditato in chiave italiana, memore della lezione di Ambrogio Alciati, maestro di Karpoff a Milano. Si tratta comunque di un'opera di qualità nella produzione di Ivan Karpoff impegnato, attorno agli anni '40, a raffigurare paesaggi invernali della Lombardia e del Veneto. In anni più maturi si specializzò nel genere della natura morta.

una pittura italiana

Bibliografia sull'opera

Karpoff alla Galleria Trieste, "Il Piccolo", 6 ottobre 1942.

**Laghetto**

Olio su faesite, cm 90 x 120
Firmato in basso a destra "Karpoff"
(n. inv. 152)

AUGUSTO CERNIGOJ

(Trieste, 1898 – Sesana, 1985)

Opere lontane fra loro, cronologicamente e stilisticamente, *Rive di Trieste* e *Tintoria* sono ottimi esempi dell'attività artistica di Avgust Černigoj. Tra i fondatori del Gruppo Costruttivista di Trieste, con Carmelich, Vlah e Stepancich, Cernigoj presenta “un itinerario quanto mai complesso e laborioso”, scrive Molesi, “dall'impressionismo monacense, saltando a piè pari l'esperienza della Bauhaus, egli si porta da un gusto figurativo, che nel dopoguerra assume forme neocubiste e si qualifica per il colore puro e piatto” (Sergio Molesi 1970). *Rive di Trieste* è dello stesso anno di *Mio zio* del Museo Revoltella, lavori che Cernigoj presentava col cognome italianizzato alle Sindacali cittadine. Rispetto alle vedute da cartolina degli anni Trenta che i colleghi presentavano regolarmente al pubblico, mostra un pittore capace di cogliere in linee rapide la fisionomia della città, oltre a carpirne un'atmosfera quasi segreta.

attento all'avanguardia

Tintoria, del 1956, fa parte di una stagione completamente nuova, che vede Cernigoj sperimentare vari linguaggi d'avanguardia, passando con disinvoltura da uno stile neo-cubista a un'astrazione materica. Vale la pena mettere in relazione l'opera della Fondazione con *Natura morta* della Maribor Art Gallery, anch'essa realizzata in quell'anno; quanto *Tintoria* tende a un'astrazione delicata e un decorativismo memore delle esperienze vissute dall'artista negli anni della Bauhaus, tanto *Natura morta* è costruita secondo moduli cubisti, senza rinunciare alla decodificazione figurativa.

verso l'astrazione

Bibliografia sull'artista

FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI, *La Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, pp. 45-46; ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN (a cura di), *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944* (catalogo della mostra), Milano, 1997, pp. 84-85, p. 167; MARIA MASAU DAN, FIORENZA DE VECCHI (a cura di), *Augusto Cernigoj (1898-1985): la poetica del mutamento* (catalogo della mostra), Trieste, 1998.



Rive di Trieste

Olio su tela, cm 80,2 x 74,5

Firmato e datato in basso a sinistra "A. Cernigoi 38"

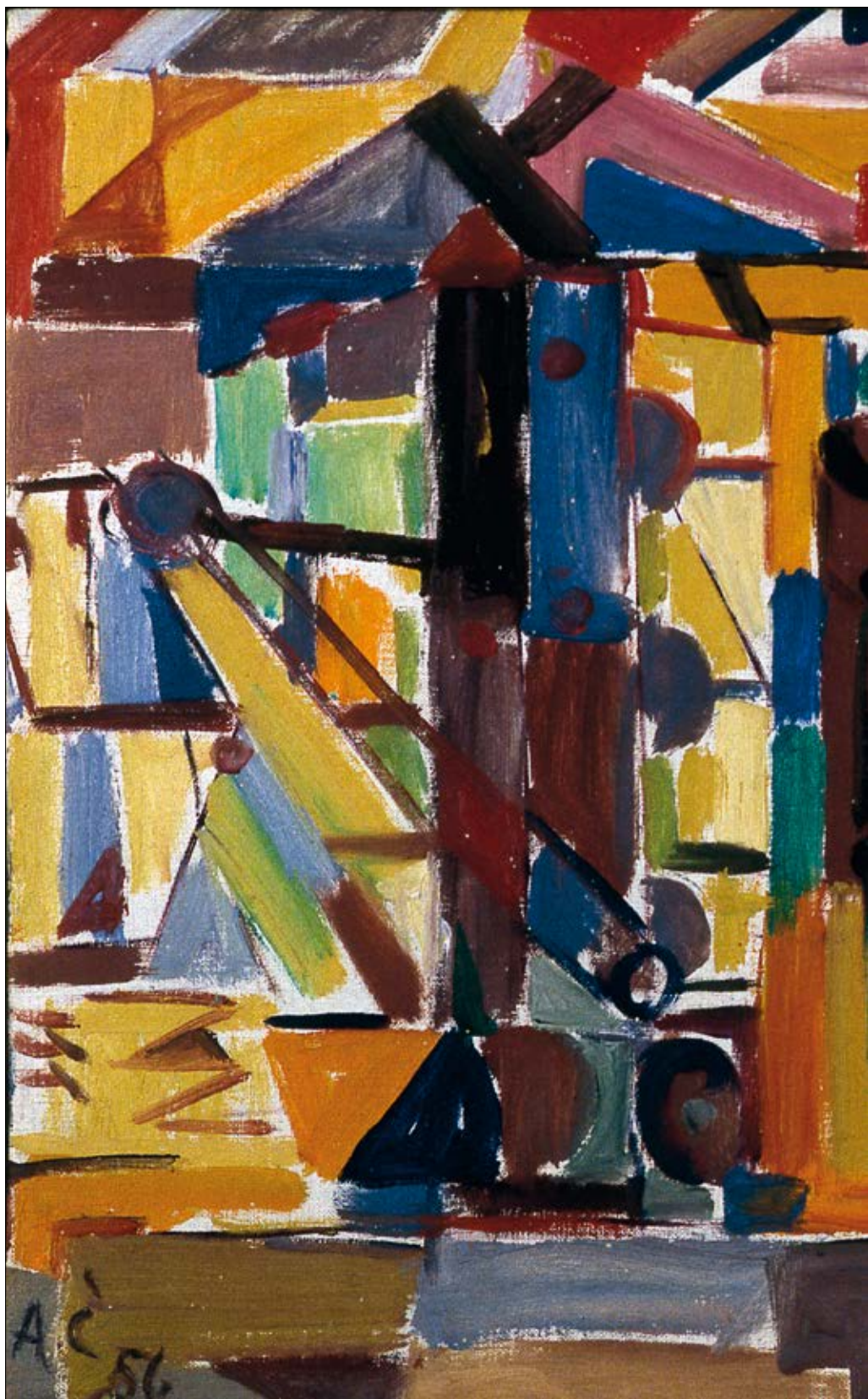
(n. inv. 54)

Tintoria

Olio su tela, cm 46,4 x 69,7

Sigilato e datato in basso a sinistra "A C 56"

(n. inv. 53)





CARLO SBISÀ

(Trieste, 1899 – 1964)

Insieme a Cesare Sofianopulo, Arturo Nathan e Leonor Fini (con cui espone nel 1929 a Milano, presentati da Silvio Benco), Carlo Sbisà rappresenta una voce autorevole nel panorama artistico triestino, pittore capace di ritagliarsi uno spazio non marginale nel gruppo di Novecento, specie per la partecipazione alle mostre internazionali organizzate da Margherita Sarfatti e Ciriaco De Mita, quindi di Antonio Maraini. Per un profilo dell'artista, le opere della Fondazione sono ineludibili per la loro importanza e, infatti, sono sempre state considerate tali negli studi più attenti dedicati al pittore.

**primo fra i primi
a Trieste**

Santa Cecilia è opera del 1931, premiata nello stesso anno all'*Esposizione internazionale d'arte sacra* di Padova, anche se trovò in Carlo Carrà un estimatore piuttosto freddo "...è ben condotta formalmente ma di un'espressione pittorica un po' vecchina" (Comar 2008-2009). Venne in seguito esposta a Trieste nel 1932 e acquistata quindi dalla Cassa di Risparmio. È un'opera importante non solo per la classicità stemperata in un lume naturale, come è tipico dello Sbisà in questa fase degli anni Trenta, ma per la natura morta che fa capolino in primo piano, utilizzata da qui in avanti in molte composizioni.

un dipinto chiave

Le due terrecotte maiolicate rosse raffiguranti *San Giorgio* e *Atteone*, appartengono alla produzione degli anni Cinquanta, allorquando Sbisà scelse, dal 1946, in totale controtendenza, di dedicarsi alla scultura e alla ceramica: risalgono alla fine del 1958 e gli inizi del 1959, quando vennero esposte alla galleria Comunale e recensite da Francesco Tenze su *Il Gazzettino* del 19 maggio: "Tornando alla maiolica, la misura dei pieni e dei vuoti nel *San Giorgio* e nell'*Atteone* rompe le formulazioni plastiche per mezzo di elementi tessuti nella trama ottica che si riflette poi sul colore". Il *Giocoliere* chiude sostanzialmente la parabola artistica ed esistenziale di Sbisà, essendo realizzato nel 1960, quando l'artista si dedicava al progetto della Scuola libera dell'acquaforte, che lui stesso fondò nel 1961. È un'opera che non può prescindere dalla pratica della lavorazione di materiali come la ceramica e la maiolica ma anche dalla consuetudine con l'oreficeria, che Sbisà praticava già in giovanissima età; il *Giocoliere* pare, infatti, realizzato come un primitivo monile.

terrecotte

**la scuola libera
dell'acquaforte**

Bibliografia sulle opere

NICO STRINGA, *Carlo Sbisà: ceramiche e sculture 1946 – 1964*, Venezia, 2006, pp. 141-142; NICOLETTA COMAR, *Carlo Sbisà: catalogo generale dell'opera pittorica* (tesi di dottorato), Trieste, 2008-2009, p. 108 (*Santa Cecilia*).

Santa Cecilia

Olio su tela, cm 106 x 81,6
Firmato e datato in basso al centro
"Carlo Sbisà 1931"
(n. inv. 263)

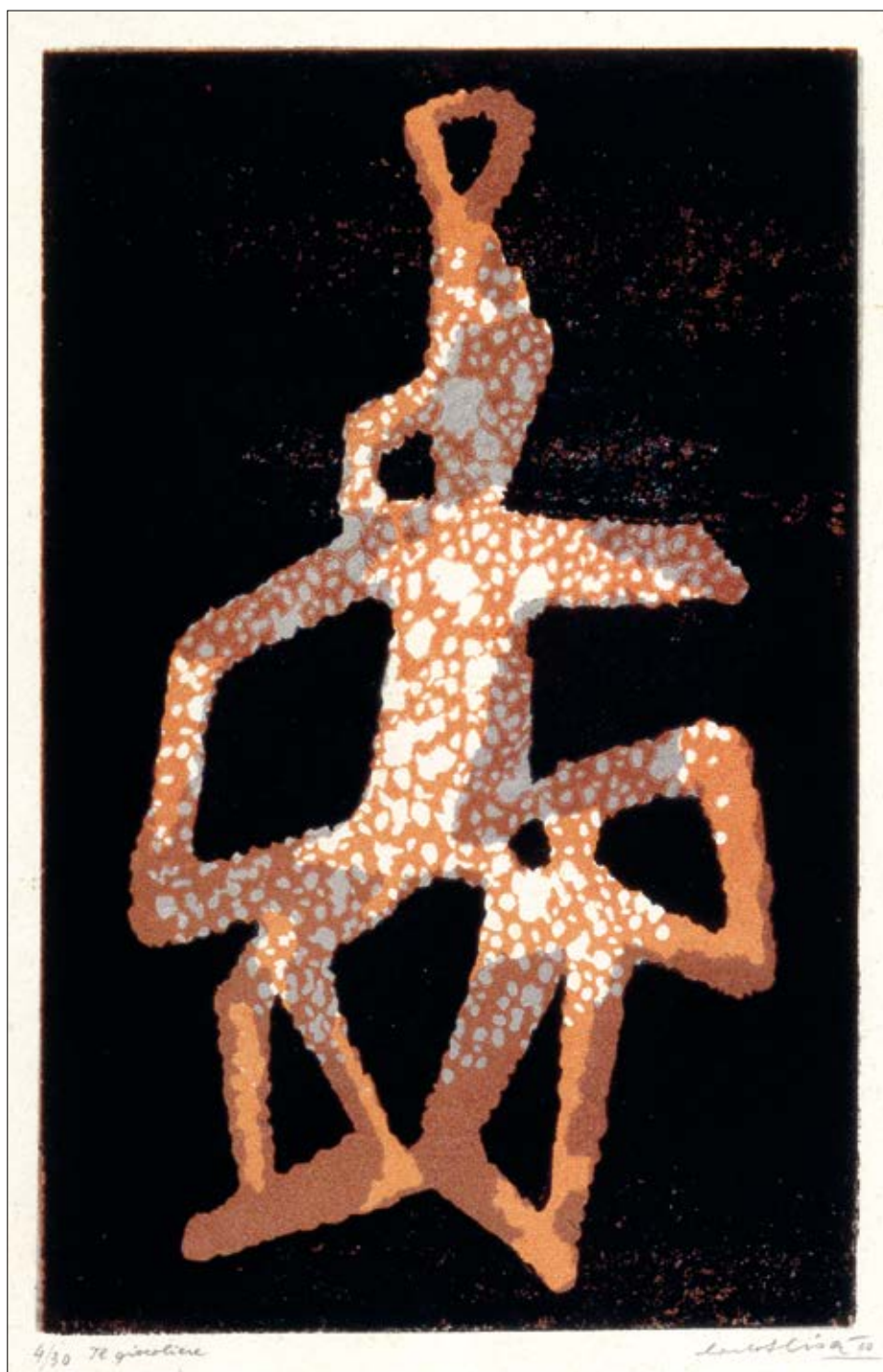


Carlo Bissa
1922



San Giorgio
Maiolica rossa, cm 59 x 46 x 30
(n. inv. 261)

Atteone
Maiolica rossa, cm 50 x 50 x 35
Firmato sulla zampa del cane a sinistra "SBISA"
(n. inv. 262)

**Giocoliere**

Incisione policroma, cm 24,7 x 15,5

Titolata e numerata a matita in basso a sinistra sul passepartout 4/30 "Il giocoliere"

Firmata e datata a matita in basso a destra sul passepartout "Carlo Sbisà 60"

(n. inv. 264)

MARIO LANNES

(Trieste, 1900 – 1983)

Mettendo insieme i dipinti di Mario Lannes presenti al Museo Revoltella con quelli di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste, è possibile ripercorrere in *toto* la parabola artistica del pittore. Umbro Apollonio salutava così *Kimono rosa*, esposto alla XII Sindacale di Trieste del 1938, nelle pagine di *Emporium*: “Tra gli altri pittori ha modo di spiccare Mario Lannes, che, in parte sulla falsariga di Renoir, ha fermentato la sua materia pittorica togliendole un peso non indifferente di scorie fumose che proprio, con parola volgare, sporcavano i suoi lavori”.

In precedenza, negli anni Venti il suo stile era ben diverso dalla virata neo-impressionista alla Renoir; basterà guardare all'*Autoritratto* del 1929 (Civico Museo Revoltella), costruito levigando la forma, in sintonia con le poetiche del movimento di Novecento italiano e maturato durante gli anni della formazione tra l'Accademia di Venezia sotto la guida di Augusto Sezanne e a Milano all'Accademia di Brera. Se ne accorse, di questo cambiamento involutivo nell'accezione modernista, un critico come Manlio Malabotta il quale, scrivendo per *Il Popolo di Trieste* della mostra allestita al Salone Michelazzi del 1930, notava “un ritorno alla natura” da parte di Lannes.

Il pittore è tra i fautori e protagonisti delle Sindacali triestine di quegli anni, tanto che alla XIII edizione del 1939 espone *La Lettura*, connotato da un revival ottocentesco, alla Renoir. Il dipinto viene salutato con entusiasmo in varie riviste, proprio perché declinazione esatta, anche in termini materici, dell'amato (per il pubblico locale) impressionismo. Ben diversa l'accoglienza a lui riservata pochi anni prima, alla Sindacale del 1935, quando Arduino Berlam considera una sua opera “non ancora matura” per essere acquistata dal Museo Revoltella; in un clima di sostanziale retroguardia, era evidente che Lannes dovesse cambiare registro. Lo sbocco quasi obbligato per un artista che fa del naturalismo il proprio linguaggio è il paesaggio, una costante di Lannes anche in fasi molto più avanzate della sua produzione. Già accanto a *Lettura*, in quel 1939 egli presentò due paesaggi che potremmo facilmente sostituire con il *Paesaggio carsico* del 1953, di quasi quindici anni dopo, per intendere l'immutabilità e da accostarsi

sotto il segno di Renoir

la svolta paesaggistica

Il kimono rosa

Olio su tela, cm 116,6 x 101,2

Firmato in basso a destra "M. LANNES"

(n. inv. 159)

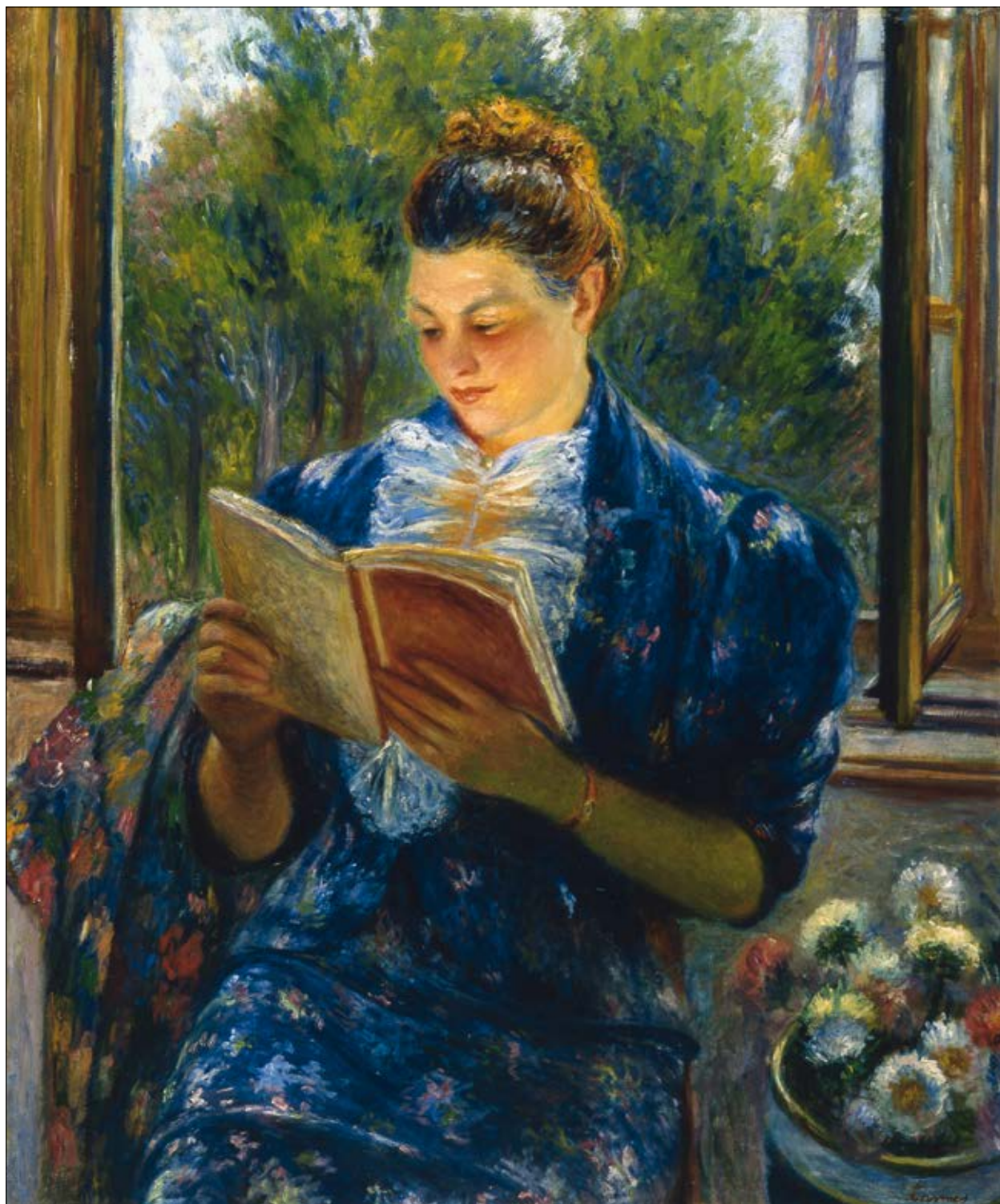


al *Paesaggio* entrato nel 1955 al Museo Revoltella. Così altri paesaggi della collezione ci rendono edotti della strada intrapresa da Lannes, che già nelle pagine di *Emporium* del 1942 non otteneva più gli esaltanti commenti di qualche anno prima. Leggiamo infatti: “Mario Lannes si attarda in una pittura eloquente e grave cui manca sempre qualche scatto per definirsi” (Umbro Apollonio). Egli alterna paesaggi carsici con anfratti boschivi che giungono sino agli anni Settanta, passando da un linguaggio cromatico filamentoso a una forma più compatta. Tuttavia, i paesaggi presenti nella collezione coprono l’arco produttivo che va dalla fine degli anni Trenta sino ai Cinquanta, quando Lannes vede la sua ricerca avanzare parallela con quel neo-impressionismo locale di Bergagna o Rossini, solo per citare due esponenti di spicco.

Di notevole interesse, poiché si discosta da questa serie, è lo scorcio sulle rive della città, di solitaria poesia, che idealmente congeda il pittore da una stagione, quella delle Sindacali, che pagherà carissima, nel periodo post-bellico emarginato dai colleghi che vedevano in lui un pittore strettamente legato al regime fascista.

Bibliografia sulle opere

XII Esposizione d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Trieste, Trieste, 1938; UMBRO APOLLONIO, *XII Sindacale di Trieste*, in “*Emporium*” (Ottobre 1938), Vol. 38, p. 231; *XIII Esposizione d'arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Trieste*, Trieste, 1939; M. Lannes – *La Lettura*, in “*La Porta Orientale*” 1939, vol. 9, p. 440; Sindacale di Trieste, in “*Emporium*”, dicembre 1942, Vol. 96, p. 556; LAURA RUARO LOSERI, *Il Paesaggio nella Pittura Triestina*, Trieste, 1994, p. 103; ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN (a cura di), *Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944* (catalogo della mostra), Milano, 1997, p. 73 – p. 239 – p. 254; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 256; LORENZO NUOVO, *Manlio Malabotta critico figurativo*, Trieste, 2006, p. 109; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 200.

**La lettura**

Olio su tela, cm 123,8 x 102,8

Firmato in basso a destra "Lannes"

(n. inv. 160)

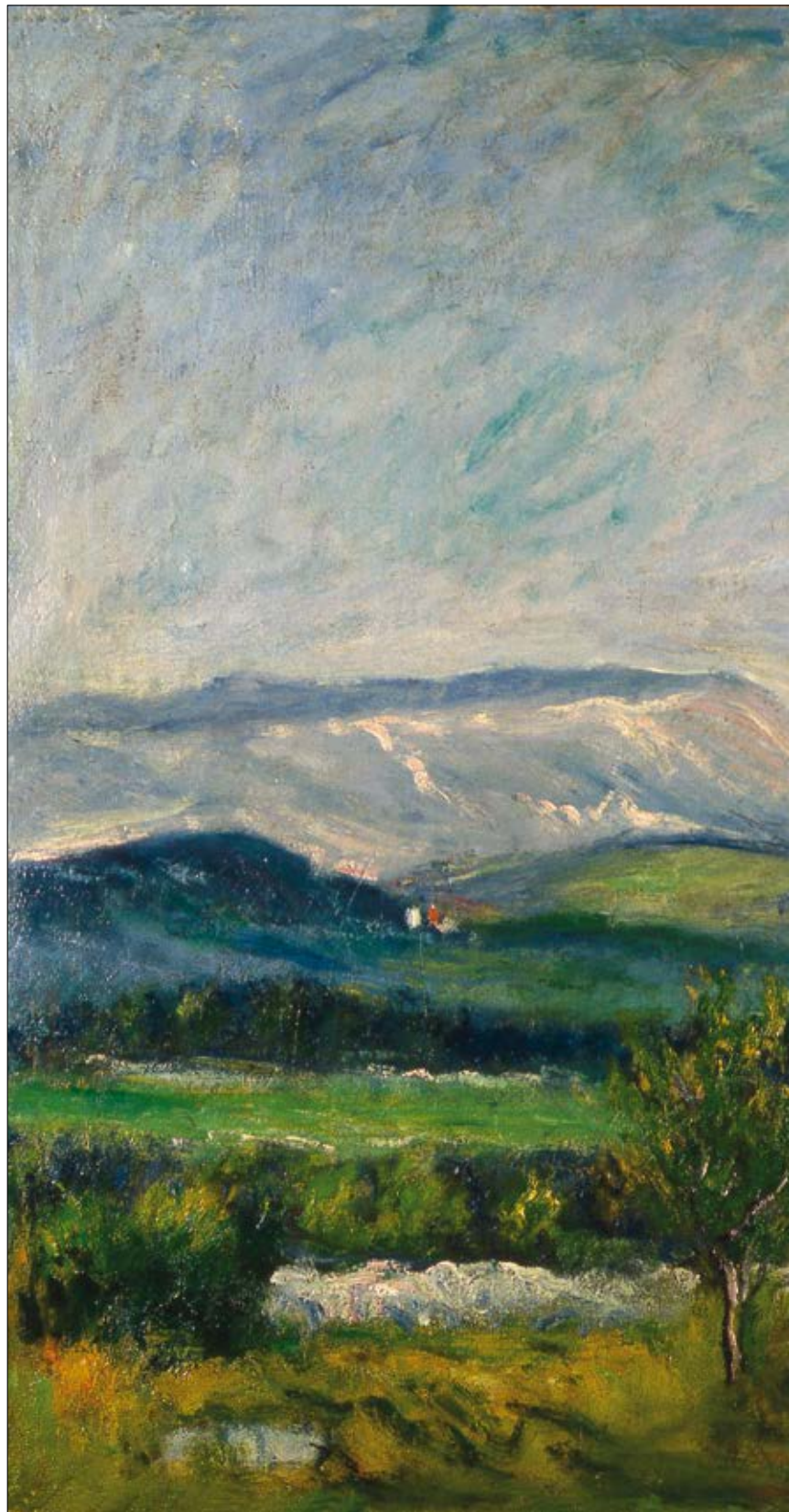


Paesaggio

Olio su tavola, cm 69 x 99,2

Firmato in basso a destra "Lannes"

(n. inv. 156)



Paesaggio carsico

Olio su tavola, cm 69,5 x 99,2

Firmato e datato in basso a destra "Mario Lannes 1953"

(n. inv. 157)





Villetta solitaria

Olio su tavola, cm 69 x 99,2
Firmato in basso a destra "Lannes"
(n. inv. 155)



Le rive

Olio su tavola, cm 46,8 x 66,7
Firmato in basso a destra "Lannes"
(n. inv. 162)



Paesaggio nei pressi di Opicina

Olio su tela, cm 49,4 x 59,3

Firmato in basso a destra "Lannes"

(n. inv. 158)

MARIA LUPIERI

(Trieste, 1901 – Roma, 1961)

Ricostruire la vita della pittrice Maria Lupieri potrebbe portare a un significativo studio monografico del clima culturale vissuto nella Trieste della prima metà del Novecento: figura centrale per comprendere lo snodo fra una vecchia generazione di scrittori e artisti (fu in contatto con D'Annunzio, spronata dai pittori Ugo Flumiani e Carlo Wostry) a una più giovane (amica di Arturo Nathan, Leonor Fini, Marcello Mascherini, Magda Springer, oltre ad essere in rapporti cordiali con Virgilio Giotti, Umberto Saba e Anita Pittoni).

Di Maria Lupieri la Fondazione possiede un nucleo di opere risalenti soprattutto alla metà degli anni Cinquanta, che dimostrano quanto l'irrequietezza (pure nella vita, contraddistinta da continui spostamenti) e il bisogno di esprimersi con diverse tecniche abbiano portato a disparati esiti stilistici.

Seguendo un ordine cronologico, il disegno raffigurante *Casa di via Rigutti* è del 1942, anno cruciale nella carriera dell'artista, che partecipa con un gran numero di opere sia alla Permanente di Milano che alla Quadriennale romana. Un forte senso scenografico e gusto metafisico pervadono il disegno, il tutto filtrato dalle amatissime letture di Franz Kafka, che la porteranno ad accostarsi a pratiche esoteriche. *Piazza Venezia* del 1954 arriva nell'ormai fase allucinatoria dove l'evidente sensazione di *horror vacui* divampa in un segno vibrante e spettrale; l'uso della china, tecnica che Lupieri dominava alla perfezione, amplifica tali effetti emotivi, tanto che il grande foglio del 1955 intitolato *Milano – Costruzioni* eseguito con l'aggiunta di pastelli colorati, anziché ricercare un'armonia, vuole premere il tasto sull'asfissia urbanistica dominata da un *monstrum*, la gru.

È lo stesso anno dei due disegni raffiguranti *Muggia*. Qui le suggestioni provate nei confronti del concittadino "francese" Adolfo Levier, morto nel 1953, e di Raoul Dufy si fanno sentire e non casualmente, avendo soggiornato a Parigi la prima volta nel 1953, dove tornò l'anno seguente in occasione della personale allestita alla Galleria Saint Benôit. Pure la tempera *Città vecchia* muove da un'apparente precisione formale verso un'atmosfera carica d'angoscia, resa ancor più manifesta da una scelta pressoché mo-

**emersa fra generazioni
diverse di pittori
ed intellettuali**

**sperimentazioni tecniche
ed esoteriche**

Città vecchia

Tempera su cartone, cm 49,6 x 39
Firmato in basso a sinistra "Maria Lupieri"
(n. inv. 179)



nocroma d'insieme contrastata da bianchi eccessivi. Del 1957, poco prima della prematura morte è un'opera che pare mettere ordine in una cavalcata allucinatoria, ma anche di continua ricerca. Tale è *Narcisi gialli*, realizzata all'acquerello: i narcisi creano un effetto di potente atmosfera onirica, dove il giallo cosparge pure il vaso, di soluzione dorata e di sollievo da continui momenti di irrequieta ricerca pittorica ed esistenziale.

**la calma dopo
le allucinazioni**



Trieste, Muggia

Tecnica mista su carta bianca,
cm 22,4 x 30,8

Titolato e datato in basso a sinistra
"Trieste – Muggia 1955"

Firmato in basso al centro
"Maria Lupieri"

(n. inv. 173)



Muggia

Tecnica mista su carta bianca,
cm 22,4 x 30,8

Titolato e datato in basso a destra
"Muggia 1955"

Firmato in basso a sinistra
"Maria Lupieri"

(n. inv. 174)



Piazza Venezia

China nera e matita su carta
bianca, cm 46,2 x 68,2

Titolato in basso a sinistra
"Piazza Venezia Trieste"

Firmato e datato in basso a destra
"Maria Lupieri 1954"

(n. inv. 175)



Milano – Costruzioni

China nera, matita e pastelli colorati
su carta bianca, cm 46 x 58,7

Titolato in basso a sinistra
"Milano Costruzioni"

Firmato e datato in basso a destra
"Maria Lupieri 1955"

(n. inv. 176)



Casa di via Rigutti

Tecnica mista su carta bianca, cm 49 x 38,5

Firmato, datato e titolato in basso a destra "Maria Lupieri 1942 – Casa di Via Rigutti – Trieste"

(n. inv. 178)

Bibliografia sulle opere

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste - Banca", aprile 1998, pp. 56-65 (Città vecchia).

Bibliografia sull'artista

Mostra commemorativa di Maria Lupieri, Trieste, 1966; WALTER ABRAMI LORENZA RESCINITI, *I Grandi Vecchi - Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine*, Trieste, 1992, pp. 118-120; ANNALIA DELNERI (a cura di), *Il Novecento a Gorizia - Ricerca di un'identità*, Venezia, 2000; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Il Museo Revoltella di Trieste*, Vicenza, 2004, p. 249.

**Narcisi gialli**

Acquerello, cm 65,5 x 49,3

Firmato e datato in basso a destra
"Maria Lupieri 97"

(n. inv. 177)

MARIO VARAGNOLO

(Venezia, 1901 – 1971)

La *Natura morta* del veneziano Mario Varagnolo venne acquistata dopo essere stata esposta alla XI Esposizione d'Arte Biennale di Padova del 1955. L'opera arricchisce la consistenza del patrimonio della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste legato a esponenti di spicco dell'area veneta e, idealmente si congiunge alla collezione dell'Università degli Studi di Trieste, venutasi a creare dopo l'Esposizione nazionale di pittura contemporanea del 1953. Con Novati, presente nella Collezione d'Arte della Fondazione, e Seibezzi, nelle collezioni d'arte dell'Università, Varagnolo condivideva una sintonia d'intenti, testimoniata dalla loro presenza alla mostra del Casinò Municipale al Lido (1967), presentati da Paolo Rizzi che di Varagnolo scrive: "È forse l'ultimo patetico erede di una pittura-pittura slegata da ogni simbolismo, da ogni legame letterario, da ogni ideologia, da ogni tendenza estetica[...]. Può apparire (e per certi versi lo è) un passatista, un anacronista, comunque un neo-romantico[...]" . In realtà, Rizzi non può nascondere la tangenza col gruppo romano di Scipione, che lo rende rispetto agli altri lagunari, più tonale e meno portato al "crudo verismo" di Novati.

Quando l'artista realizzò *Natura morta* del 1955, era già ben noto per aver preso parte alle Esposizioni dell'Opera Bevilacqua La Masa sin dal 1920 e aver partecipato, oltre alla Quadriennale romana del 1931, alle Biennali veneziane, coprendo sostanzialmente tutti gli anni Trenta.

un dipinto da Biennale

una pittura-pittura

Bibliografia sull'opera

XI Esposizione d'Arte Biennale Triveneta (catalogo), Padova, 1955, p. 67.

Bibliografia sull'artista

PAOLO RIZZI (a cura di), *Mario Varagnolo (1901-1971)*, Venezia, 1973; *Mostra retrospettiva di Mario Varagnolo*, Venezia, 1981; *Mario Varagnolo. Mostra di dipinti a 25 anni dalla morte*, Venezia, 1996; PIERPAOLO LUDERIN, NICO STRINGA (a cura di), *Mario Varagnolo*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento Dizionario degli artisti*, Milano, 2009, pp. 469-470.

**Natura morta**

Olio su tela, cm 39 x 54,4

Firmato e datato in basso a destra "Varagnolo 1955"
(n. inv. 342)

GIOVANNI OMICCIOLI

(Roma, 1901 – 1975)

Siamo nei primi anni Quaranta quando Omiccioli inizia la sua ricerca dedicata al ciclo degli Orti. Orti di periferia, presentati per la prima volta alla Galleria Minima di Roma nel 1943; soggetti sui quali tornerà più volte, anche a distanza di tempo, sempre pervasi da un'atmosfera vaporosa e garbata che ancor oggi ne fanno il tratto distintivo. È evidente la cifra stilistica di Omiccioli anche nell'esemplare della Fondazione, ispirata a quella pittura tonale romana cui si era accostato sin dagli esordi guardando in particolare a Mafai. Nonostante i suoi lavori siano rari nel territorio giuliano, essendo artista legato all'ambiente romano, non mancò di esporre anche a Trieste; va ricordato, che partecipò alla mostra di *Fiori e natura nella pittura contemporanea* al Parco di Miramare del 1965, oltre alla più importante *Esposizione nazionale di pittura italiana contemporanea* del 1953 dove presentò *Periferia a Monte Milvio* (Trieste, collezione Università degli Studi).

orti

rapporti con Trieste

Bibliografia sull'artista

DINO CARLESÌ, LINO MONTAGNA, *I pittori italiani dopo il Novecento*, Milano, 1970, p. 140; GLAUCO PELLEGRINI, *Omiccioli (1901-1975)*, Ferrara, 1979; ROSSELLA FABIANI, MARIA MASAU DAN, NICOLETTA ZANNI (a cura di), *1953: l'Italia era già qui: pittura italiana contemporanea a Trieste* (catalogo della mostra), Trieste, 2008, p. 90 (*Periferia a Monte Milvio*)



Orto

Olio su tavola, cm 18,9 x 28,6

Firmato in basso a destra "G. Omiccioli"

(n. inv. 210)

DYALMA STULTUS

(Trieste, 1901 – Darfo (Brescia), 1977)

Per ripercorrere la vicenda artistica di Dyalma Stultus, le opere custodite presso la Collezione d'Arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste rappresentano un nucleo imprescindibile.

A cominciare da *La fiaba* o *Il maestro*, opera del 1934 esposta a Trieste nello stesso anno, alla VIII Mostra d'Arte del Sindacato Interprovinciale delle Belle Arti della Venezia Giulia: un racconto di vita popolare maturato, come deduciamo dagli scritti autobiografici, in un paesetto del Carso o del Goriziano, tuttavia scaltramente mutuato, in termini stilistici, dalla conoscenza delle opere di Felice Carena. L'importante lavoro venne esposto a Torino e anche a Venezia nel 1935 alla Mostra dei quarant'anni della Biennale Internazionale d'Arte.

La Fiaba

Madonna o *Madonnina*, titolo con il quale è presente alla Mostra d'Arte Sacra di Trieste nel 1948, è una tavola dalle evidenti costruzioni formali neo-quattrocentesche. Venne realizzata, infatti, come riportato a tergo, a Firenze. Delicatissima, sia nel racconto che nella resa, per quella manica che gonfiata assorbe luce e tonalità che vanno dal blu all'azzurro passando al bianco, la apparenta alla documentata *Bagnante*, di una innocenza pudica.

**guardando
Piero della Francesca**

Diverse, meno interessanti in termini stilistici, le opere degli anni Cinquanta, che hanno tuttavia il pregio di documentarci su un'attività non così conosciuta di Dyalma Stultus. Si tratta di due bozzetti risalenti al 1954 finalizzati per un'opera sacra da compiere, probabilmente, ad affresco e raffigurante un'*Adorazione dei pastori*, come era prassi dell'artista, che tornava su temi già sviluppati tra anni Trenta e Quaranta; mentre per dimensione e soluzione pittorica colpisce il grande olio raffigurante il pittore intento a ritrarre una serie di comparse (tra le quali in primo piano una delle figlie) in un paesaggio, dopo una raccolta di frutta. È evidente che si tratti di una tela da leggere in coppia con la *Raccolta delle mele* (Trieste, Assicurazioni Generali), firmata e datata al 1954. Effettivamente, come notato da Giorgio Di Genova (1986) forse con troppa severità, Stultus in questa fase “fa divenire cifra ripetitiva questi modi pittorici, che così si superficializzano e perdono in gravidanza”. A pensarci però, una *Portatrice di frutta* del pittore era già stata vista nel 1938.

una discussa ultima fase



La fiaba (o Il maestro)

Olio su tela, cm 129 x 124,4

Firmato e datato in basso a sinistra "DYALMA STULTUS 34"

(n. inv. 330)

Bibliografia sulle opere

Mostra dei Quarant'anni della Biennale, Venezia, 1935, n. 361; REMIGIO MARINI, *I quarant'anni della Biennale veneziana e gli artisti giuliani*, in "La Panarie", luglio-agosto 1935, n. 70, pp. 199-208; *Il mostra giuliana d'arte sacra*, Trieste, 1948; GIORGIO DI GENOVA, *Storia dell'arte italiana del '900: prima generazione*, Bologna, 1986, pp. 255-256; NICOLETTA COMAR, *Dyalma Stultus: dalla formazione alla tangenza al Novecento italiano*, Trieste, 1993; ROSSANA BOSSAGLIA, CORRADO MARSAN (a cura di), *Dyalma Stultus: dipinti e sculture dal 1925 al 1977*, Firenze, 2000; ANNALIA DELNERI (a cura di), *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità: arti figurative* (catalogo della mostra), Venezia, 2000, p. 94.

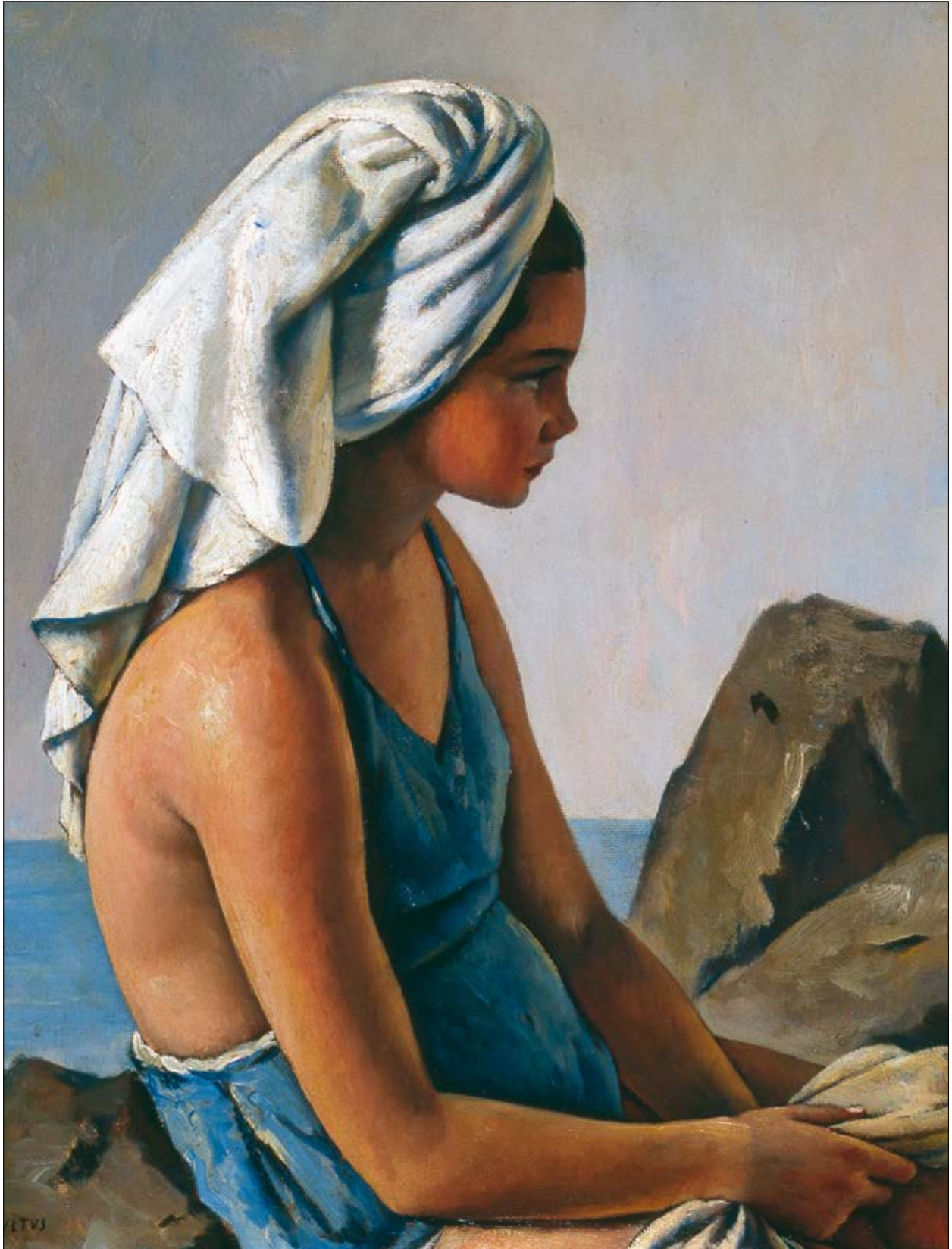


Madonna (o Madonnina)

Olio su tavola, cm 60,8 x 54,5
Firmata in alto a sinistra "Stultus"
(n. inv. 335)

Bagnante

Olio su tavola, cm 69 x 58,4
Firmato in basso a sinistra "Stultus"
(n. inv. 336)





Il pittore

Olio su tela, cm 130 x 126,8

Firmato in basso a destra "STULTUS"

(n. inv. 332)



Adorazione dei pastori

Carboncino e matita su carta bianca, cm 23,4 x 24,7

Firmato e datato in basso a destra "D'VALMA STULTUS 1954"

(n. inv. 333)



Adorazione dei pastori

Carboncino su carta bianca, cm 24 x 26,6

Firmato in basso a sinistra "D'VALMA STULTUS"

Datato in basso a destra "1954"

(n. inv. 331)



Il pittore

Carboncino su carta paglierina, cm 23,9 x 26,9

Firmato e datato in basso a sinistra "D'VALMA STULTUS 1954"

(n. inv. 334)

ROMEO DANEO

(Trieste, 1901 – 1979)

Pittore fra i più refrattari ad una messa a fuoco, Romeo Daneo mosse i primi passi verso una figurazione di stampo timidamente divisionista, applicandosi al tema del paesaggio carsico. Dopo le esperienze maturate da una febbrile attività espositiva, toccò punte di espressionismo negli anni Quaranta sino a giungere a progressive sintesi formali, come deduciamo dall'opera recentemente entrata nel Museo Revoltella e proveniente dalla collezione Kurländer, *Catti e uccelli*, del 1950. Proprio negli anni Cinquanta l'artista ha sviluppato un linguaggio decorativo nel senso più fiabesco del termine, arrivando a quel ciclo, messo in evidenza nella mostra realizzata nel 1977 a Trieste e al quale *Colline gialle* appartiene, probabilmente esposta in occasione di una Biennale Triveneta di Padova, essendovi l'artista documentato regolarmente: paesaggi contrassegnati da un "taglia e cuci" alla stregua di tappeti cromatici, che definiscono in Daneo "il carattere di un raffinato stilista di preziosità quasi bizantina", come scrive Sergio Molesì nel 1970.

pittore poco noto

stilista bizantino

Gli alberi fanno invece parte di una ricerca successiva, sviluppata guardando alle possibilità d'altre tecniche, soprattutto incisorie, per le quali Daneo porta i colori ad un massimo grado luministico, servendosi spesso dell'acquerello quale prima idea.

Bibliografia sull'artista

FRANCESCO TENZE, *Cinque pittori triestini*, Firenze, 1954, pp. 7-14; FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESÌ (a cura di), *Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 52; *Romeo Daneo* (catalogo della mostra), Trieste, 1977.

Colline gialle

Olio su tela, cm 96,2 x 119,2

Firmato in basso a sinistra "Romeo Daneo"

(n. inv. 67)





Albero giallo

Monotipo, cm 31,9 x 45,2

Firmato in basso a destra "Romeo Daneo"

(n. inv. 69)

**Albero**

Pastello su carta paglierina, cm 31,9 x 45,2

Firmato in basso a sinistra "Romeo Daneo"

(n. inv. 68)

GIANNI BRUMATTI

(Trieste, 1901 – 1990)

“Ho camminato il Carso per anni e anni fin dalla mia prima fanciullezza. La sua configurazione naturale è stata per me sempre motivo di attrazione[...] Ci ho consumato le mie sette scarpe di ferro a percorrerlo in lungo e in largo, e altre ne consumerò fino a che le gambe mi porteranno”. Questa dichiarazione genuina verso l’amato paesaggio carsico coglie l’essenza della produzione artistica di Gianni Brumatti, “sempre uguale ed uguale, serena, discreta” come ricordava Federico Righi nel 1955 (Sergio Molesì 1978).

il Carso

Paesaggio è del 1953, costruito a sezioni rettangolari nette, aspre, lontano dagli esordi a contatto con Flumiani e Grimani, che frequentò al Circolo artistico triestino fra il 1926 ed il 1936. In quel ‘53 Brumatti espose alla Società Promotrice di Belle Arti di Torino ma anche a Brescia, alla Mostra degli artisti contemporanei e a Roma, alla Mostra Nazionale dell’Agricoltura, a dimostrazione d’una fortuna espositiva, nonostante una vita appartata. Non nasconde un’ammirazione per Cézanne in *Paesaggio carsico*, costruito ritagliando le zone cromatiche. In questo senso è di interesse la considerazione di Molesì, il quale ammette ascendenze cézanniane “tramite l’esperienza parigina di Enrico Fonda, a quanto pare conosciuta da Brumatti”.

sollecitazioni Cezanniane

Quasi allucinatorie *Contovello* e *Porticciolo di Muggia*, appartenenti alla fase più cupa di Brumatti, in una visione di ascendenza espressionista dove ciò che conta è “la terra più che il cielo” (Sergio Molesì 1978) sebbene il cielo si specchi sulla terra.

Di ben diversa stesura pittorica *Il saraceno matura* e il *Grano*, dalla resa tonale e sfumata che mostrano il Brumatti uguale a se stesso dalla fine degli anni Venti, quello innamorato di talune soluzioni alla Sisley, e che lo tenevano lontano e impermeabile dalle ricerche degli amici Sbisà e Nathan.

un’ultima fase più solare

Bibliografia sull’artista

CESARE SOFIANOPULO, *Testimonianza a Brumatti, pittore schietto e onesto*, in “*Il Messaggero Veneto*”, 10 luglio 1951; LIVIO ROSIGNANO, *Paesaggi carsici di Gianni Brumatti*, in “*Il Gazzettino*”, 9 aprile 1960; DARIO DE TUONI, *Il Carso di Gianni Brumatti*, in “*La Fiera Letteraria*”, 23 novembre 1962; SERGIO MOLESÌ, *Gianni Brumatti*, Trieste, 1978; LAURA RUARO LOSERI, *Il Paesaggio nella Pittura Triestina*, Trieste, 1994, pp. 104.



Paesaggio carsico

Olio su tavola, cm 33,4 x 54,9

Firmato in basso a sinistra "Brumatti"

(n. inv. 42)



Portorosega

Olio su tavola, cm 57,4 x 68,2

Firmato in basso a sinistra "Brumatti"

(n. inv. 36)



Vaporino per l'Istria

Olio su tela applicata su tavola, cm 44 x 28

Firmato in basso a sinistra "Brumatti"

(n. inv. 39)

**Contovello**

Olio su tela, cm 48 x 64,8

Firmato in basso a destra "Brumatti"
(n. inv. 40)

**Porticciolo di Muggia**

Olio su tavola, cm 93,7 x 59,8

Firmato in basso a sinistra "Brumatti"
(n. inv. 41)

Grano

Olio su tavola, cm 57,1 x 78,7
Firmato in basso a sinistra "Brumatti"
(n. inv. 43)



Il saraceno matura

Olio su tavola, cm 41 x 51
Firmato in basso a sinistra "Brumatti"
(n. inv. 38)



Paesaggio

Olio su tavola, cm 48,3 x 68,3
Firmato in basso a sinistra "Brumatti 53"
(n. inv. 37)





MARIO CAPUZZO

(Badia Polesine, 1902 – Ferrara, 1978)

Il pittore di Badia Polesine, ferrarese d'adozione, ebbe con Trieste un rapporto molto stretto, presentando con successo in diverse occasioni le proprie opere, soprattutto durante i difficili anni del secondo conflitto mondiale, in particolare alla Galleria Trieste. Sebbene egli in quel periodo si sia fatto sedurre dal paesaggio carsico e dalla località istriana di Portorose – dove si stabilì per un breve periodo prima di rientrare a Ferrara – Venezia fu tra i temi prediletti, anche in virtù di un'affermazione sul mercato locale da sempre sensibile a quel soggetto.

Capuzzo e Trieste

Rio Pistor, datato al 1944, fu esposto alla Galleria Trieste nel maggio dello stesso anno e rappresenta uno dei migliori raggiungimenti del pittore per quanto riguarda i soggetti veneziani; Capuzzo sceglie uno scorcio lontano da itinerari turistici, descritto con impasti smaltati dove spiccano i colori dei panni stesi sulle altane e l'acqua d'una convincente specchiatura. Di tutt'altra resa è *Canale*, meno cupo e più arioso, contraddistinto da forti lumeggiature e da una pittura più sciolta; non è da scartare l'ipotesi che pure quest'opera sia stata esposta a una delle personali alla Galleria Trieste negli anni Quaranta.

L'attività espositiva giuliana

Bibliografia sull'artista

LUCIO SCARDINO (a cura di), *Mario Capuzzo (1902-1978): una retrospettiva* (catalogo della mostra), Ferrara, 2002;
GIANNI CERIOLO (a cura di), *Trent'anni di Capuzzo* (catalogo della mostra), Ferrara, 2009.



Canale

Olio su tavola, cm 50 x 39,5

Firmato in basso a sinistra "M. Capuzzo"
(n. inv. 47)



Rio Pistor

Olio su tavola, cm 60 x 50

Firmato e datato in basso a sinistra "M. Capuzzo 1944"
(n. inv. 46)

ALDO RAIMONDI

(Roma, 1902 – Milano, 1998)

Acquerellista tra più noti nel Novecento italiano, tenne la cattedra all'Accademia di Brera a Milano per oltre trent'anni. A Trieste soggiornò in diverse occasioni, soprattutto negli anni a cavallo fra le due Guerre. È del 1938 la *Chioccia con i pulcini*, che recupera il dipinto veneziano di Luigi Nono di fine Ottocento con lo stesso soggetto (1881), caratterizzato da grande virtuosismo tecnico grazie all'uso dell'acquerello, capace di riprodurre persino la consistenza stessa del piumaggio dei pulcini. Stesso anno in cui realizza l'acquerello *Zara* pervaso da un clima di forte retorica nazionale, tanto che il leone marciano in basso a sinistra e l'iscrizione latina a destra sono premessa obbligata per accedere allo scorcio assolato della cittadina dalmata.

Un omaggio è, invece, *Cassa di Risparmio* datata Trieste 3 gennaio XVII (da intendersi dell'epoca fascista, e quindi 1939), nata proprio per arricchire il patrimonio artistico della Cassa di Risparmio, dove Raimondi pare rievocare un mondo da metropoli americana, con figure eleganti e automobili da *set* cinematografico dominate dalla possente architettura – realizzata da Enrico Nordio – di Via Cassa di Risparmio, definita in un chiaroscuro preciso, senza ripensamenti. Sono gli anni in cui Raimondi soggiorna a Trieste e realizza una serie di acquerelli dedicati alla città di San Giusto che avranno successo strepitoso, poiché tradotti in svariate cartoline circolate regolarmente sino agli anni Sessanta.

Raimondi Trieste

l'acquerello più noto

Bibliografia sulle opere

ALMERICO APOLLONIO, *La Cassa di Risparmio di Trieste, 1842-2002*, Bari, 2004; CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, pp. 283-284.

Bibliografia sull'artista

Aldo Raimondi: catalogo generale, Milano, 1999.

La Cassa di Risparmio di Trieste

Acquerello su carta bianca, cm 96,9 x 66,8

Firmato e datato in basso a sinistra
"Aldo Raimondi – Trieste 3.I.XVII"

(n. inv. 232)



Indo Timonij
Trieste - 3.1.1917



Chioccia con pulcini

Acquerello su carta bianca, cm 49,4 x 69,6

Firmato e datato in basso a sinistra "Aldo Raimondi - Milano 1938"

(n. inv. 231)

Zara

Acquerello su carta bianca, cm 69,5 x 49,8

Firmato in basso a destra "Aldo Raimondi - Zara - XVI"

(n. inv. 70)



FRANCO ASCO

(Trieste, 1903 – Milano, 1970)

Lo scultore Francesco Atschko, italianizzato dopo il 1929 in Asco, fu tra i protagonisti della scultura triestina del Novecento. Dotato di grande senso del mestiere e formatosi a Venezia, non poté che fare il suo esordio e cimentarsi, tra anni Venti e Trenta, con la ritrattistica ufficiale, al pari del collega Marcello Mascherini con il quale condivise pure lo studio per un breve periodo. E in questo senso sono ben quattro le prove in bronzo che la Fondazione possiede dello scultore; due ritratti in medaglione raffiguranti *Vittorio Emanuele III* e *Benito Mussolini* realizzati nel 1934 e due busti degli stessi portati a termine l'anno seguente, nel 1935. Sono opere, al di là dell'interesse storico, che evidenziano la grande pratica di ritrattista dell'Asco giovanile, richiesto anche dalla nobiltà italiana dell'epoca per quel grado di verismo introspettivo e delicato.

primi passi

Di ben altra importanza sono le due opere realizzate in prossimità della famosa mostra che egli tenne alla Galleria Trieste nel 1949 quando, in aperta polemica ma anche in un dialogo complesso con l'arte contemporanea, Asco presentò una serie di lavori di primo piano nella sua produzione. Tali sono *Estasi*, datata proprio al 1949 e *Incontro mistico fra Santa Caterina e San Francesco*. Per descriverle, affidiamoci alle parole dello scrittore Elio Predonzani, scelto dallo stesso Asco per introdurre le opere presenti a quell'esposizione: "L'Artista si vale, come si vede, di temi adusati, anzi abusati, per le figurazioni dei suoi momenti psicologici. E poiché volentieri l'arte del tempo nostro viaggia nell'estremo oriente, segue le carovane nelle terre d'Africa, entra nella grotta di Altamira, eccolo a pensare una *Estasi* egiziana. Chi le si porrà davanti dirà che lo Scultore è placato. Lo dirà incamminato verso una forma che è classica ed è astratta, che è equilibrata, statuaria e letteraria insieme. Letteraria, perché l'Egitto ci vive persino nella stilizzazione degli avambracci." così pure per l'altra opera: "L'idea delle linee, dell'equilibrio tra il reale della natura e il reale dello spirito, gli suggerisce un *Incontro mistico tra Santa Caterina da Siena e San Francesco d'Assisi* condotto quasi senza rilievo, in veste di composizione, con accenti arcaici, specie nella posizione delle mani. All'ombra dell'enorme croce si sono incontrati i due poli della bontà umana. Ecco la dichiarazione d'amore mistico che dovrebbe farsi l'umanità. Il nostro sguardo si ferma

quel cruciale 1949

un rilievo impercettibile

Estasi

Bronzo, cm 45 x 20 x 17

Firmato e datato sul basamento "Asco 49"

(n. inv. 16)



alla violenza espressiva del volto di San Francesco e pensiamo al lottatore ch'egli era stato, negli agoni della vita edonistica, prima di farsi 'Poverello di Cristo'. Nella donna l'espressività piú accentuata del viso si risolverà in gentilezza di tratto. (La voce di Asco che da lungo tempo non avevo piú udito interloquire, si leva improvvisa ad avvertirmi: oltre a quel che avete detto, ponete mente alla necessità di prevedere nell'argilla la materia in cui la vostra opera sarà realizzata domani. In San Francesco ho voluto dar saggio d'una tecnica che si presti al bronzo, in Santa Caterina ho pensato alla pietra. Domani bisognerà ritornare sull'uno o sull'altro)".



Benito Mussolini

Bronzo, cm 46 x 28 x 34
Firmato sul collo "Asco"
(n. inv. 18b)

Benito Mussolini

Bronzo, cm diametro 49
Firmato e datato in basso a destra "Asco XII"
(n. inv. 17b)



Vittorio Emanuele III

Bronzo, cm diametro 49
Firmato e datato in basso a sinistra "Asco XII"
(n. inv. 17a)

Vittorio Emanuele III

Bronzo, cm 46 x 28 x 34
Firmato sul collo "Asco"
(n. inv. 18a)

Al 1961 appartiene invece una delle opere pittoriche che espose a Milano, sua città d'adozione. Un acrilico dal già esplicativo titolo di *Materia in evoluzione*, come ci spiega Asco stesso "...un brulicare di presenze indistinte che annaspano verso una forma non ancora raggiunta, il senso di una materia primordiale in sviluppo nello spazio".

**una sconosciuta
attività pittorica**

Bibliografia sulle opere

STEFANO CORTINA (a cura di), *ASCO: Franco Atschko, Trieste 1903 – Milano 1970; "Il senso del tatto"; bronzi, 1949 – 1967*, Milano, 2008; CHIARA FRANCESCHINI, *Franco Asco: mostra polemica in "Arte in Friuli Arte a Trieste"*, 24 (2005), pp. 95-110; CHIARA FRANCESCHINI, *Catalogo dell'opera dello scultore Franco Atschko*, in "Archeografo Triestino", 2005, 4 ser. 65, pp. 1-151.



Incontro mistico fra Santa Caterina e San Francesco

Bronzo, cm 70 x 41,8 x 7

Firmato sul lato sinistro alla base "Asco"

(n. inv. 14)

Materia in evoluzione

Acrilico su tela, cm 70 x 99,4

Firmato e datato in basso a destra "ATSCHKO 61"

(n. inv. 15)





LUIGI SERVOLINI

(Livorno, 1906 – 1981)

Il livornese Luigi Servolini ha legato il suo nome all'arte xilografica a colori, sin dal 1926, sebbene oggi sia universalmente noto per la direzione e curatela dei volumi che compongono il *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* di Antonio Comanducci. Proprio per Comanducci segnalò a più riprese le opere di alcuni colleghi presenti nella collezione d'arte dell'allora Cassa di Risparmio di Trieste. Le xilografie però, furono presentate con successo a numerose e importanti vetrine nazionali e internazionali lungo tutto l'iter artistico dell'incisore. *Il Lupicante*, vale a dire un tipo particolare di astice, venne presentato nientemeno che alla XII Quadriennale nazionale d'arte di Torino del 1974 insieme a *Il cane*, chiari esempi della versatilità nel genere animalista di Servolini. L'opera era già stata realizzata negli anni precedenti, tanto che nel 1972 venne pubblicata – a corredo di un articolo dedicato all'incisore – sulla rivista *L'Italia che scrive*. Alle migliori prove d'arte sacra, al pari di Marangoni, appartiene *Gesù Crocefisso*, un'opera con evidenti richiami a poetiche trecentesche, sempre care all'artista.

uno stilografo-informatore

Il Lupicante

Bibliografia sulle opere

L'Italia che scrive: rassegna per coloro che leggono: supplemento mensile a tutti i periodici, 1972, p. 56; *XII Quadriennale nazionale d'arte*, Torino, 1974, p. 200.

Bibliografia sull'artista

LUIGI SCRIVO, *Luigi Servolini*, Milano, 1976.



Il lupicante

Cromoxylografia, cm 44,5 x 45,1

Firmata in basso a destra "SERVOLINI"

Titolata e numerata in basso a sinistra sul passepartout a matita "Il lupicante" xilografia orig. dieci tavole 4/15

Firmata in basso a destra sul passepartout a matita "Luigi Servolini"

(n. inv. 274)

Il Crocifisso

Xilografia, cm 46 x 30,3

Titolata e numerata in basso a sinistra sul passepartout a matita "Il Crocifisso (xilografia orig.) 4/25"

Firmata in basso a destra sul passepartout a matita "Luigi Servolini"

(n. inv. 275)

MARCELLO MASCHERINI

(Udine, 1906 – Trieste, 1983)

La Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste può vantare opere dal *curriculum* espositivo di primo livello per quanto riguarda la produzione di Marcello Mascherini. La giusta collocazione dello scultore nel panorama europeo del Novecento è stata messa in rilievo con la mostra tenutasi a Trieste nel 2007, dove i vari raffronti visivi hanno permesso una più corretta valutazione della sua intera parabola artistica. La Fondazione ha fatto sua, dopo quell'evento, la volontà di accogliere importanti sculture dell'artista, nato a Udine ma triestino d'adozione; e così nel novembre 2008 è stato acquisito il bassorilievo raffigurante *Pan* che egli realizzò tra il 1973 ed il 1974 per la gloriosa azienda di liquori Stock; una figura sedimentata nel percorso mascheriniano dai tempi di *Risveglio di Primavera* del 1954 (Trieste, Museo Revoltella), portata qui ad un esito stilizzato, con il mitologico dio disteso a suonare la siringa, estrapolato da una pittura vascolare greca. Un bassorilievo, per certi versi commovente, poiché arrivava quale ideale canto del cigno nel percorso dello scultore, dopo aver consegnato un *Fauno* simile nel 1958 – dalle forme più arrotondate – per la motonave Federico Costa (Genova, collezione privata).

Pan

Ultimo acquisto, nell'arricchimento della Collezione d'Arte e per quanto riguarda Marcello Mascherini, è *L'erotica*. Scultura che venne presentata, entrando subito nel vivo del dibattito artistico in un momento cruciale per la critica triestina che vedeva su fronti opposti penne del calibro di Silvio Benco e Manlio Malabotta, alla Mostra d'Arte d'Avanguardia del 1931. L'opera, come scrive Malabotta, è “dalla posa ardita[...]svilupata efficacemente nella sua intenzione sensuale” e risente, come sottolineato da Lorenzo Nuovo, dell'influsso martiniano che va dalla *Donna al sole* alla *Pisana*, tuttavia non scimmiettandolo meccanicamente.

L'erotica

Al 1942 risale, invece, *L'abbondanza*, opera che venne presentata a Verona in occasione del Secondo Premio Verona. Mostra Nazionale d'Arte a celebrazione dell'Agricoltura del 1943, dove Mascherini ottenne il premio per la scultura e Mario Mafai quello per la pittura. È un bronzo voluto espressamente dalla Cassa di Risparmio di Trieste per festeggiare i cent'anni dalla fondazione e ben si sposa con un'idea di fertilità e prosperità; non dissimile, nel gonfiare le volumetrie e nell'idea generale, alle *Veneri vincitrici* di Renoir.

Abbondanza

**Pan**

Bassorilievo in bronzo, cm 170 x 250

Siglato in basso a sinistra "M"

(n. inv. 419)

Il *San Giusto*, di pochi anni successivo, realizzato attorno al 1945, è antecedente, e prima prova, per il bronzo destinato alla Cattedrale di San Giusto, presentato con successo alla Mostra Giuliana d'Arte Sacra del 1946. L'iconografia è di fatto quella tradizionale, con il santo ormai trionfante e vincitore sul basilisco.

San Giusto

L'*Albero*, prova grafica di Mascherini e che ci riconduce agli anni Settanta, riassume una fase di forte sperimentazione da parte dello scultore, indirizzata verso una rielaborazione del dato naturale sino al raggiungimento astratto; figure come questo albero, si ritrovano in numerosi disegni dell'epoca e affiancano, quali studi, la parallela produzione bronzea.

**i segni di pennarello
sulla carta**

Bibliografia sulle opere

ALFONSO PANZETTA, *Marcello Mascherini: scultore, 1906 – 1983; catalogo generale dell'opera plastica*, Torino, 1998; LORENZO NUOVO, *Marcello Mascherini e la critica triestina (1924 – 1931)*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 25 (2006), pp. 103-112; CHIARA FRANCESCHINI, MASSIMO DE GRASSI (a cura di), *Mascherini e le collezioni pubbliche triestine*, in "Marcello Mascherini l'acrobata gioioso [...] che parla e scrive", Mariano del Friuli, 2006, pp. 83-117; FLAVIO FERGONZI, ALESSANDRO DEL PUPPO (a cura di), *Mascherini e la scultura europea del Novecento* (catalogo della mostra), Milano, 2007; MASSIMO DE SABBATA, *Marcello Mascherini: Lettere (1930-1982)*, Torino 2008; MATTEO GARDONIO, "Arte e Industria" *Stock: una memorabile "invasione" della pubblicità nel mondo dell'arte*, Trieste, 2010, pp. 70-71.



Albero

Pennarello su carta paglierina, cm 37 x 26

Firmato in basso a destra "M. Mascherini"

(n. inv. 196)

L'erotica

Scultura in pietra conglomerata dal colore rosa, cm 140 x 80

Firmata sulla base del piede destro "MASCHERINI"

(n. inv. 436)





Abbondanza (Statua del Centenario)

bronzo, cm 171 x 57 x 29,5

Firmata sul basamento "Mascherini A XX"

(n. inv. 197)



San Giusto
bronzo, cm 61 x 30 x 23
Firmato "M. Mascherini"
(n. inv. 195)

TONO (ANTONIO) ZANCANARO

(Padova, 1906 – 1985)

La svolta in senso artistico di Tono Zancanaro avviene nel 1935, quando il critico Mario Tinti lo introduce nello studio fiorentino di Ottone Rosai. Tono, padovano di nascita, impara dal maestro toscano “...che l’arte è qualcosa che devi lavorare tanto e che, nella misura in cui lavori, riesci a fare”. Lo avvicina soprattutto agli emarginati, agli ultimi, che saranno oggetto di cicli pittorici e grafici dalla forte intensità segnica. La prima incisione all’acquaforte, tecnica che non abbandonerà più e che lo porterà a eccellenti risultati (grazie anche ai consigli di Luigi Bartolini), risale al 1941, mentre, il salto a livello nazionale lo compie nel 1943 quando, alla Quadriennale romana, viene allestita una sala personale che vede transitare, interessate, personalità del calibro di Renato Guttuso, Mino Maccari e Carlo Levi.

lo sguardo di tono

Nei primi anni Cinquanta lo affascina il duro lavoro delle mondine e la società “atemporale” del Basso Polesine e la valle del Comacchio dove vi trascorre l’inverno tra il 1951 e il 1952, momento in cui quelle terre sono colpite da una drammatica alluvione. Nascono, in quel duro ed esistenziale contesto, opere come *Il coro delle vecchie mondine di Roncoferraro* (che gli permette di vincere il primo premio alla Biennale veneziana del 1952), il *Tagliariso a Roncoferraro*, temi che ricorrono fra il 1951 e il 1953, oltre l’opera della Fondazione, *Paesaggio a Roncoferraro* che rientra nel ciclo dell’*Alluvione in Polesine* realizzata in un momento successivo, nel 1954 e registrata presso l’Archivio Storico Zancanaro come l’incisione numero 114. Sono opere che lo inseriscono di prepotenza nel dibattito sul realismo sociale e che Zancanaro realizzò con il chiaro intento di denunciare una situazione insostenibile in quelle terre martoriate.

**il mondo crudele
di Roncoferraro**

Bibliografia sull’artista

MANLIO GADDI, CARLO MUNARI, SYLVANO BUSSOTTI, *Tono Zancanaro: Incisioni*, Belluno, 1983; *Tono Zancanaro: un disegno degli dei* (catalogo della mostra), Rovigo, 2010.

Paesaggio a Roncoferraro

Acquaforte, cm 26,1 x 32

Firmato in basso a sinistra "Tono 54"

Titolato e numerato a matita sul passepartout in basso a sinistra "Paesaggio di Roncoferraro - 5/25"

Firmato e datato a matita sul passepartout in basso a destra "Tono 1954"

(n. inv. 351)



FRED (GILFREDO)
PITTINO

(Dogna, 1906 – Udine, 1991)

Quando Pittino realizzò questa densa *Natura morta*, si apprestava a partecipare alla Biennale di Venezia del 1950. La sua era una ricerca partita alla fine degli anni Venti, a contatto con gli amici di Udine, i fratelli Mirko e Afro Basaldella, Angilotto Modotto e altri, che in quel momento significava non solo avanguardia, ma riportare la pittura friulana in un contesto ben più ampio, nazionale. Artista dalla produzione vasta, versatile e capace di mescolare con grande abilità il proprio bagaglio visivo, Pittino nella seconda metà degli anni Quaranta realizzava, nel genere della natura morta, tele dai vellutati passaggi tonali, in linea con i raggiungimenti di certa pittura romana e milanese. Vale la pena mettere a confronto la *Natura morta* con quella del 1946 presente nella collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone; qui Pittino sembra già pronto, per certi passaggi più accesi, alle trasposizioni su mosaico, che farà eseguire alla Scuola Mosaicisti di Spilimbergo soprattutto negli anni Sessanta. Può risultare un buon esercizio visivo anche mettere idealmente accanto la *Natura morta* dell'artista friulano con quella del triestino Edmondo Passauro, datata pure al 1949 e presente nella Collezione; universi opposti, per una concezione gustosamente cromatica del friulano e un disegno ingrasta del triestino.

**protagonista
del rinnovamento friulano**

**potenza cromatica
nella natura morta**

Bibliografia sull'opera

PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca", aprile 1997, pp. 49-56.

Bibliografia sull'artista

ARTURO MANZANO, *Fred Pittino e la vitalità del sentimento*, in "Julia gens", ottobre-dicembre 1959, n. 3; LEONARDO BORGESSE (a cura di), *Fred Pittino*, Milano, 1972.

Natura morta

Olio su tela, cm 50,3 x 60

Firmato e datato in basso a destra "Pittino 49"

(n. inv. 224)



LEONOR FINI

(Buenos Aires 1907 – Parigi, 1996)

Con la mostra di respiro internazionale realizzata nel 2009 presso il Museo Revoltella di Trieste, le opere di Leonor Fini presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione si sono mostrate per la prima volta al grande pubblico. Sono quattro le testimonianze della vulcanica produzione di quest'artista ben nota oltre l'area giuliana, sebbene venga spesso messo da parte un notevole debito formale che Leonor contrasse nei confronti di artisti triestini quali Edmondo Passauro, che la influenzò soprattutto nel disegno quando la Fini frequentò la sua Scuola privata di pittura alla fine degli anni Venti, o Cesare Sofianopulo per quelle note di inquietudine stucchiana. La Collezione si apre con un *Ritratto* del 1933 che venne esposto a Parigi alla Galerie des Quatres Chemins nel 1934; è una tela dalla notevole importanza non solo in termini stilistici ma pure cronologici, poiché testimonianza della Fini l'approdo a Parigi dopo un'intensa esperienza milanese a contatto diretto con la pittura di Achille Funi.

prime influenze

italienne de Paris

I due esemplari grafici della collezione sono entrambi risalenti al 1942; anni questi, tra il 1941 ed il 1943 cruciali sotto molti aspetti per la Fini. Conosce il suo grande amore Stanislas Lepri e, soprattutto, “questo è un periodo straordinario nella produzione della Fini, che affronta temi nuovi e complessi con molti spunti autobiografici e un linguaggio sempre più personale.” Sviluppa così soggetti quali le sfingi, i misteri naturali e si spinge verso “il trionfo della bellezza e dell'energia femminile.” A questa fase si riferiscono i due disegni presenti nella collezione; una *Sfinge* dal carattere fortemente autobiografico e le figure fantastiche dai lineamenti felini, rese con un disegno tremolante in una sorta di Pietà Rondanini surreale. Da poco è entrato nella Collezione d'Arte *Fra i pensieri*, la tela che Leonor eseguì per la collezione Stock nel 1966; una personalissima rielaborazione sul tema dell'assenzio, mescolato a certi ricordi del cartellonismo dove la pittrice “lavora con grande aggressività all'ingombrante cappello impresioso da una ghirlanda floreale, vero protagonista della tela, ricoprendolo successivamente con un bianco steso a polpastrelli”.

due disegni

Bibliografia sulle opere

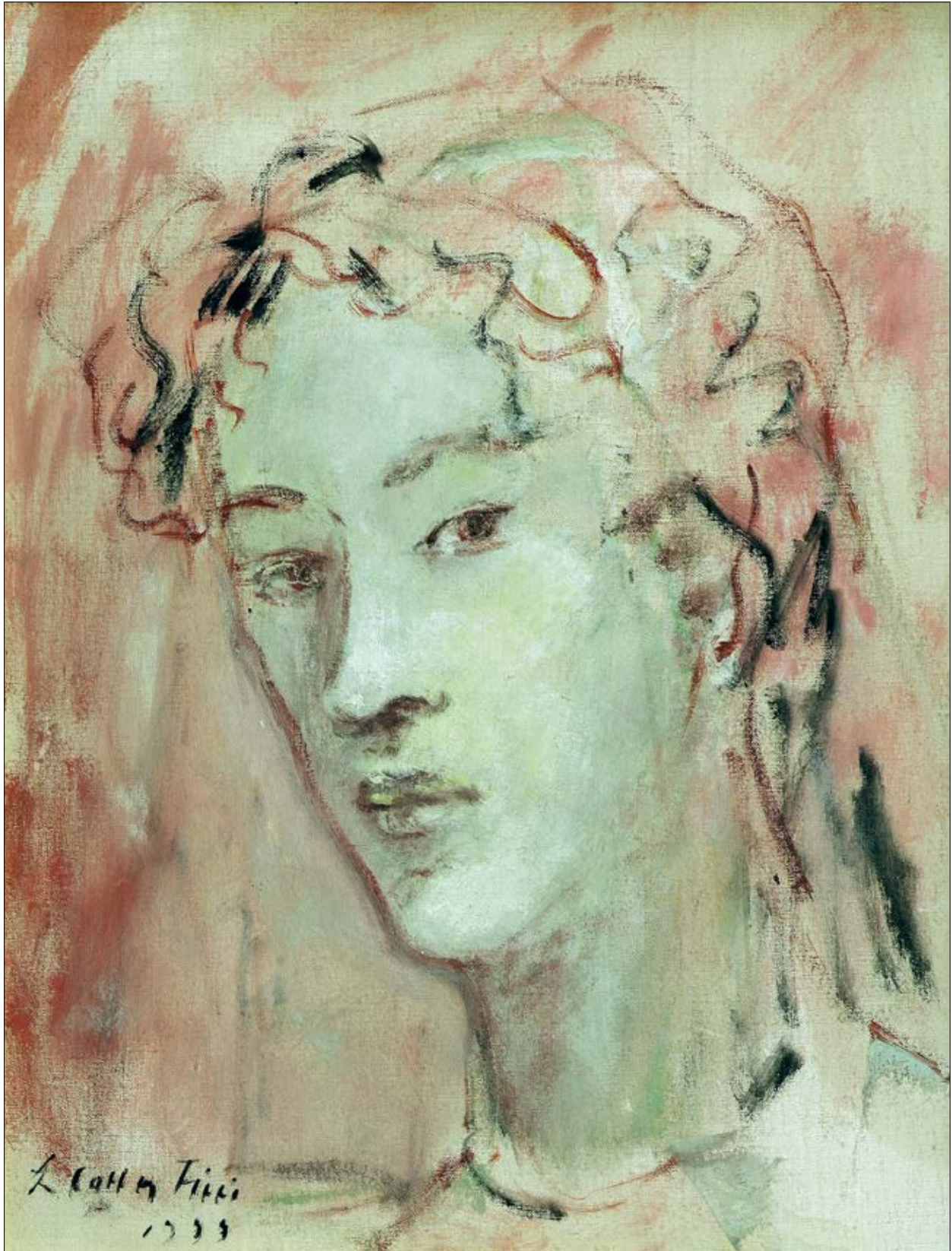
LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in “Arte in Friuli, Arte a Trieste”, 1979, n. 3, pp. 85-100; MARIA MASAU DAN (a cura di), *Leonor Fini, l'italienne de Paris* (catalogo della mostra), Trieste, 2009; MATTEO GARDONIO, “Arte e Industria” Stock: una memorabile “invasione” della pubblicità nel mondo dell'arte. Trieste, 2010, pp. 35-37.

Ritratto

Olio su tela, cm 41x 33

Firmato e datato in basso a sinistra
“Leonor Fini 1933”

(n. inv. 85)





Donne e gatti

Penna su carta bianca, cm 21,9 x 10,6

Firmato e datato in basso a destra "Leonor Fini 1942"

(n. inv. 84)

Sfinge

Penna e china su carta bianca, cm 16,6 x 13,9

Firmato in basso a destra "Leonor Fini 1942"

(n. inv. 83)



Leonora Fini
1942

LUIGI (LOJZE) SPACAL

(Trieste, 1907 – 2000)

Tra i pittori di spicco dell'avanguardia di area giuliana del Novecento, di Luigi Spacal (italianizzazione di Lojze) di recente è entrata pure un'opera prima nella Collezione d'Arte della Fondazione. Si tratta di *Luna Park*, tela eseguita nel 1954, ovvero quando l'artista "raggiunge il massimo grado di astrazione" e il motivo della città diviene centrale nelle proprie ricerche, mettendo per un attimo da parte il Carso. È un'opera che egli presenta, tradotta in litografia, alla Biennale di Venezia di quell'anno accanto ad altre dedicate alla città, a dimostrazione dell'importanza che egli attribuisce a questo lavoro. L'astrazione è totale e sulla tela il colore viene steso con estrema morbidezza di tono, facendo attenzione alla matericità; ne risulta, paragonato all'altra opera del periodo *Città allo Specchio*, una trama meno decorativa e di forte spinta ascensionale con meditazioni anche sulla poetica di Klee.

astrazione

I due lavori del 1957, vale a dire la *Casa del pescatore* e la *Casa del fabbro*, fanno parte di quel ritorno "alla calma ma non desolata mestizia che corrisponde all'indole del suo paesaggio carsico" componendo una "panoplia araldica nobilissima: ruota, giogo, cesta, rastrello sono le insegne di una sacralità antica sorretta da un'invenzione che è nella scelta delle cose prima che nella rappresentazione". Di ben dieci anni dopo, quindi del 1967, è *Miniera in Istria*, completamente diversa nel linguaggio e nei toni così fortemente contrastati; scrive, a tal proposito, nel 1968 con Russoli e Pallucchini, Giulio Montenero nel catalogo dell'opera grafica dell'artista: "Liberato da ogni inceppo di tramiti descrittivi, indisponibile a qualificazioni sentimentali egli attinge qui ancora una volta la bruciante vitalità del presente." Così Rodolfo Pallucchini, facendo un bilancio di Spacal sino agli esiti del 1967 afferma: "Più che a Saba, al quale Spacal è stato avvicinato per la "triestinità" dell'ispirazione, il linguaggio che egli si è venuto creando, dopo anni di lavoro quasi testardo, mi pare sia di un'organicità paragonabile a quella di Montale".

le case

la critica

Bibliografia sulle opere

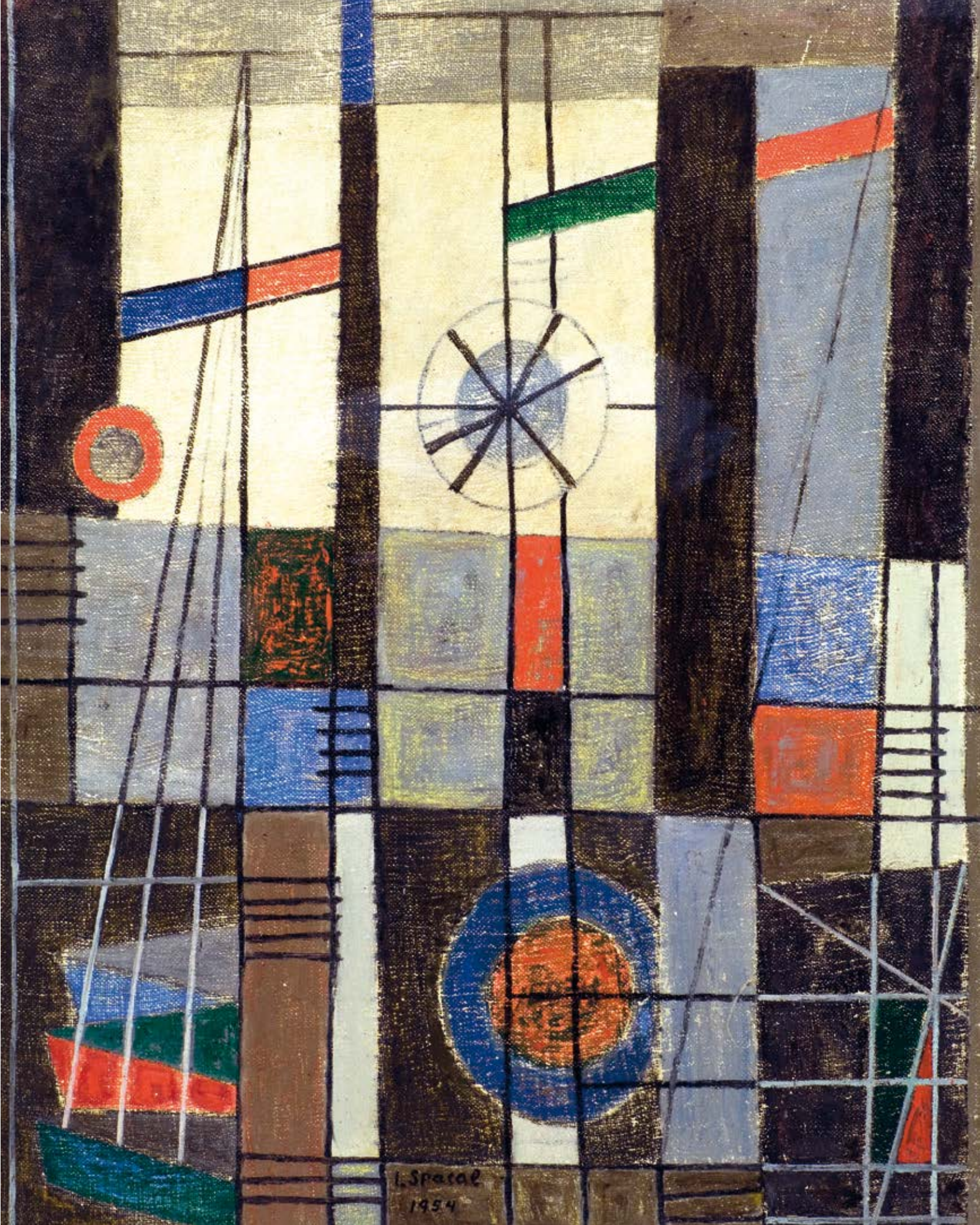
Luigi Spacal, in "Domus", 1958, pp. 54-55; GIULIO MONTENERO, RODOLFO PALLUCCHINI, FRANCO RUSSOLI, *Luigi Spacal: opera grafica: 1936 – 1967*, Milano, 1968; LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1979, n.3, pp. 85-100; MARIA MASAU DAN, FIORENZA DE VECCHI, FRANCO VECCHIET (a cura di), *Spacal: 1937 – 1997; sessant'anni di attività artistica* (catalogo della mostra), Trieste, 1997.

Luna Park

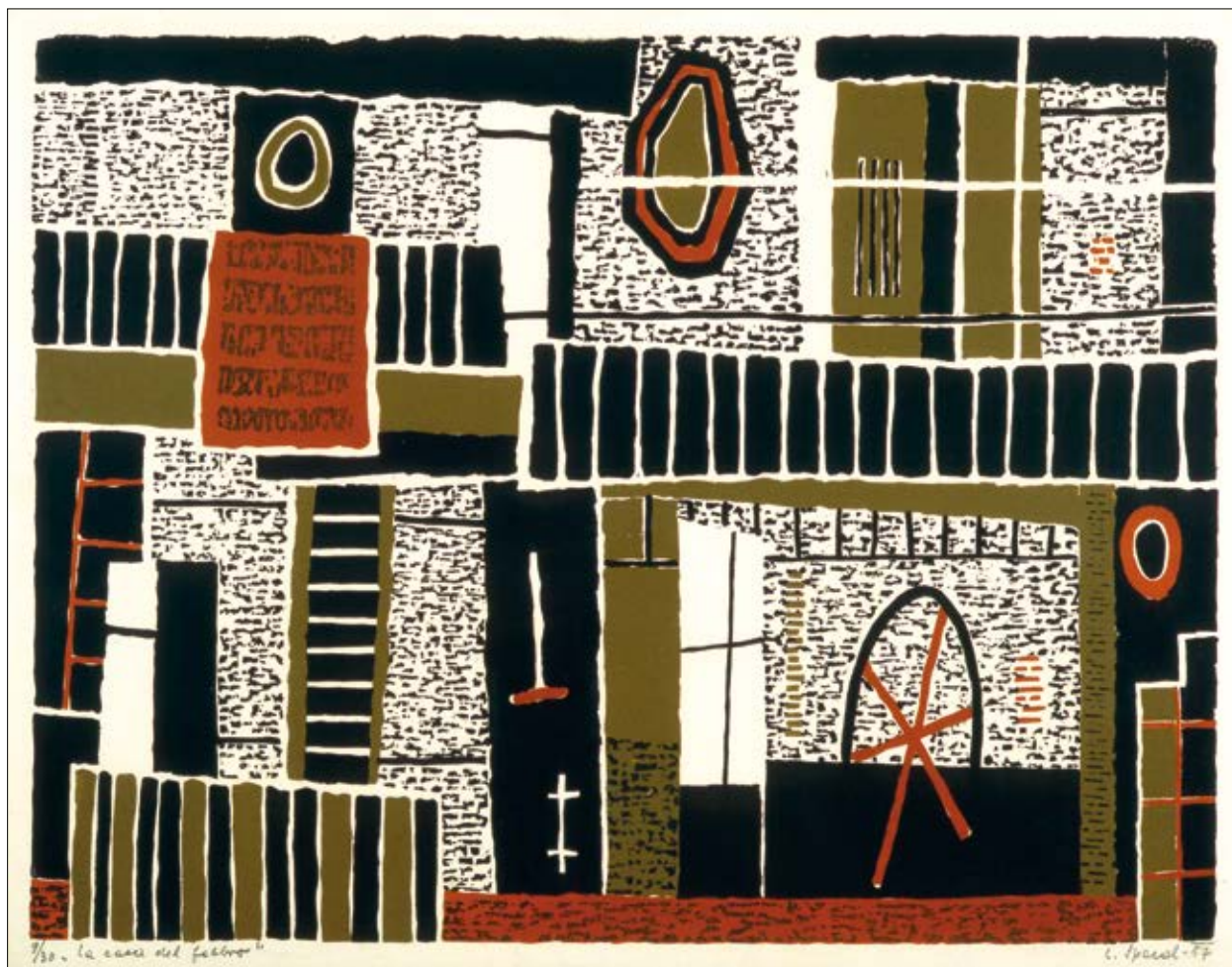
Olio su tela, cm 60 x 45

Firmato e datato in basso al centro
"L. Spacal 1954"

(n. inv. 427)



I. Spadol
1954



La casa del fabbro

Incisione a colori, cm 39,8 x 51,2

Numerata, titolata e firmata in basso a matita sul passepartout "9/30 - 'La casa del fabbro' - L. Spacal 57"

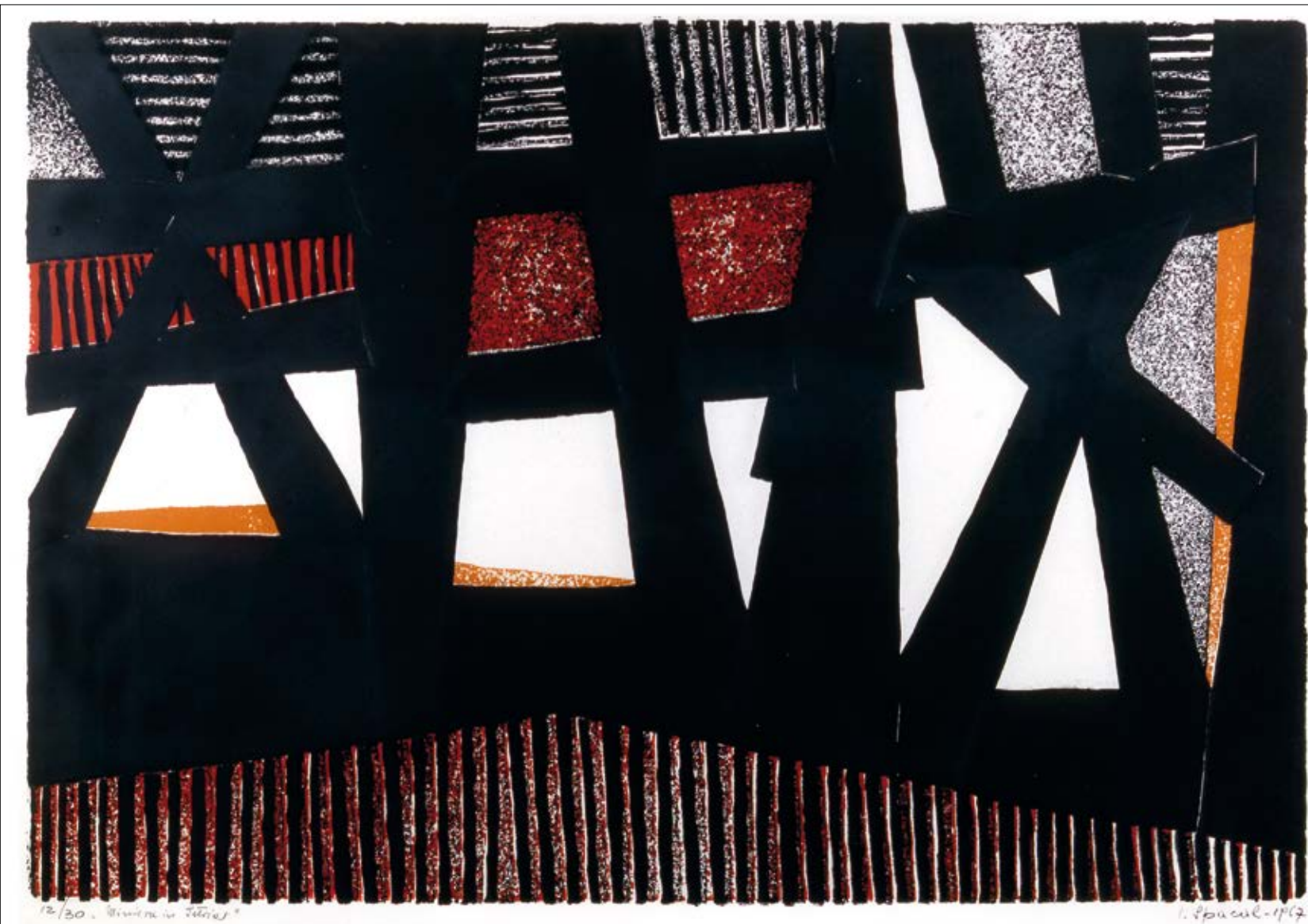
(n. inv. 313)

La casa del pescatore

Incisione a colori, cm 39,7 x 51,4

Numerata, titolata e firmata in basso a matita sul passepartout "25/30 - 'La casa del pescatore' - L. Spacal 1957"

(n. inv. 312)

**Miniera in Istria**

Xilografia a colori, cm 63,7 x 87,8

Numerata, titolata e firmata in basso a matita sul passepartout "12/30 - 'Miniera in Istria' - L. Spacal 1967"

(n. inv. 314)

GUGLIELMO GRUBISSA

(Pola, 1908 – Trieste, 1983)

Originario di Pola, Grubissa si trasferì definitivamente a Trieste, dopo un duro periodo di prigionia in Germania, a partire dal 1945. La grande fortuna dei suoi acquerelli (tecnica che non abbandonò mai e che fino al 1946 fu esercitata esclusivamente) è testimoniata presso la Collezione d'Arte con un numero corposo di pezzi. Il nucleo che maggiormente attrae per motivi artistici e documentari, è quello delle opere datate al 1952, ovvero quando l'importante personale del pittore si tenne alla Galleria Rossoni, trovando in Decio Gioseffi un critico appassionato nelle pagine de *Il Giornale di Trieste* il 3 dicembre. È proprio in questa prima metà degli anni Cinquanta Grubissa condensa la sua attività accompagnato dai vari articoli di Gioseffi, che per lui scrive pure nelle pagine de *Il Piccolo* sino al 1962, in un connubio davvero inscindibile. Forse l'articolo più interessante in questo senso è quello scritto proprio su *Il Piccolo* il 7 marzo 1957, quando l'attento critico cerca di far capire il passaggio dall'acquerello all'olio da parte del pittore, con tutte le difficoltà che da questo ne deriva.

il pittore e il suo critico

Le opere datate al 1952 presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione sono quattro, un dipinto ad olio e tre acquerelli che mostrano chiaramente la freschezza e sicurezza di Grubissa: *Ponterosso*, acquerello davvero acquatico nella fluidità del colore e nella fusione tra disegno, linee e macchie, una sgargiante veduta dal colle di *San Giusto* di tono quasi anglosassone nella resa attenta e delicata, una *Sacchetta*, meraviglioso tratto sulle rive di Trieste immortalato con altrettanta capacità dal poeta Pier Antonio Quarantotti Gambini non molto tempo prima (1947) e l'olio su tavola, avente sempre per soggetto il *Canale a Ponterosso*, che diviene neo-settecentesco, in una cifra tipica nel passaggio ad una tecnica più cupa da parte di un acquerellista delicato.

opere del 1952

un acquerellista di qualità

Assolato e vasto lo spazio creato nell'acquerello con lo scorcio presso il *Teatro Romano*, dove la rovina si confonde con le case sullo sfondo mentre, sorprendente per contrasto, il *Porticciolo di Muggia* del 1958, realizzato con la tecnica ad olio su tavola che permette a Grubissa, con grande originalità, di segnare e accendere la superficie con fenditure di bianco, ruvide e poetiche al contempo. Allo stesso momento appartiene pure l'olio *Barche*

Piazza Unità

Acquerello su carta bianca,
cm 22,6 x 17

Firmato in basso a sinistra "G. Grubissa"
(n. inv. 134)



in *Sacchetta*, dove la forte bidimensionalità è accentuata da una pennellata esclusivamente verticale che dà il senso di una cortina piovosa. Ritorna pure il soggetto legato al colle di San Giusto, sebbene le due ulteriori versioni non abbiano la freschezza di quella del 1952 e pare interessante la *Piazza Unità* colta da un'angolazione fortemente scorciata. La stanchezza nei soggetti triestini induce il pittore a vagare per l'Istria e la sua terra d'origine, traendone nuovi stimoli e nuovi raggiungimenti formali, a tratti anche monocromi, ma sempre di sicura qualità; fanno pendant, ad esempio, le vedute di *Parenzo* e *Umago*, descritte con le medesime cromie, dal tratto brevilineo e nervoso. Le principali città istriane vengono immerse in un'atmosfera assoluta: *L'Arco dei Sergi a Pola*, *L'Arco romano a Fiume*, la *Torre della città di Fiume* e lo scorcio di *Capodistria* paiono avere le stesse comparse tanto è l'interesse per Grubissa di creare una precisione dell'architettura inserita nel suo paesaggio, come avrebbe fatto l'acquerellista italiano di riferimento in quel momento, Aldo Raimondi.

soggetti reiterati

Diverso è il paesaggio montano, che Grubissa frequenta con più attenzione a partire dal 1954. Evidentemente certo bozzettismo ottocentesco alla Cargnel doveva essere ineludibile, poiché tali (nonostante una certa fluidità nella pennellata) sono *Sappada* restituita all'acquerello, e i due oli *Baita sullo Stelvio* e *Risveglio*, quest'ultimo fortemente vicino al pittore sappadino Pio Solero. Più felici sono le opere maturate a contatto con il paesaggio carsico; *Strano Carso*, acceso da un colpeggiare continuo sulla tavola, opera finita e ben riuscita ma soprattutto, del 1965, *Alberi e prato a Basovizza* dove ritroviamo, a certa distanza cronologica, quella vivacità del colorire del Grubissa acquerellista.

la montagna

Bibliografia sulle opere

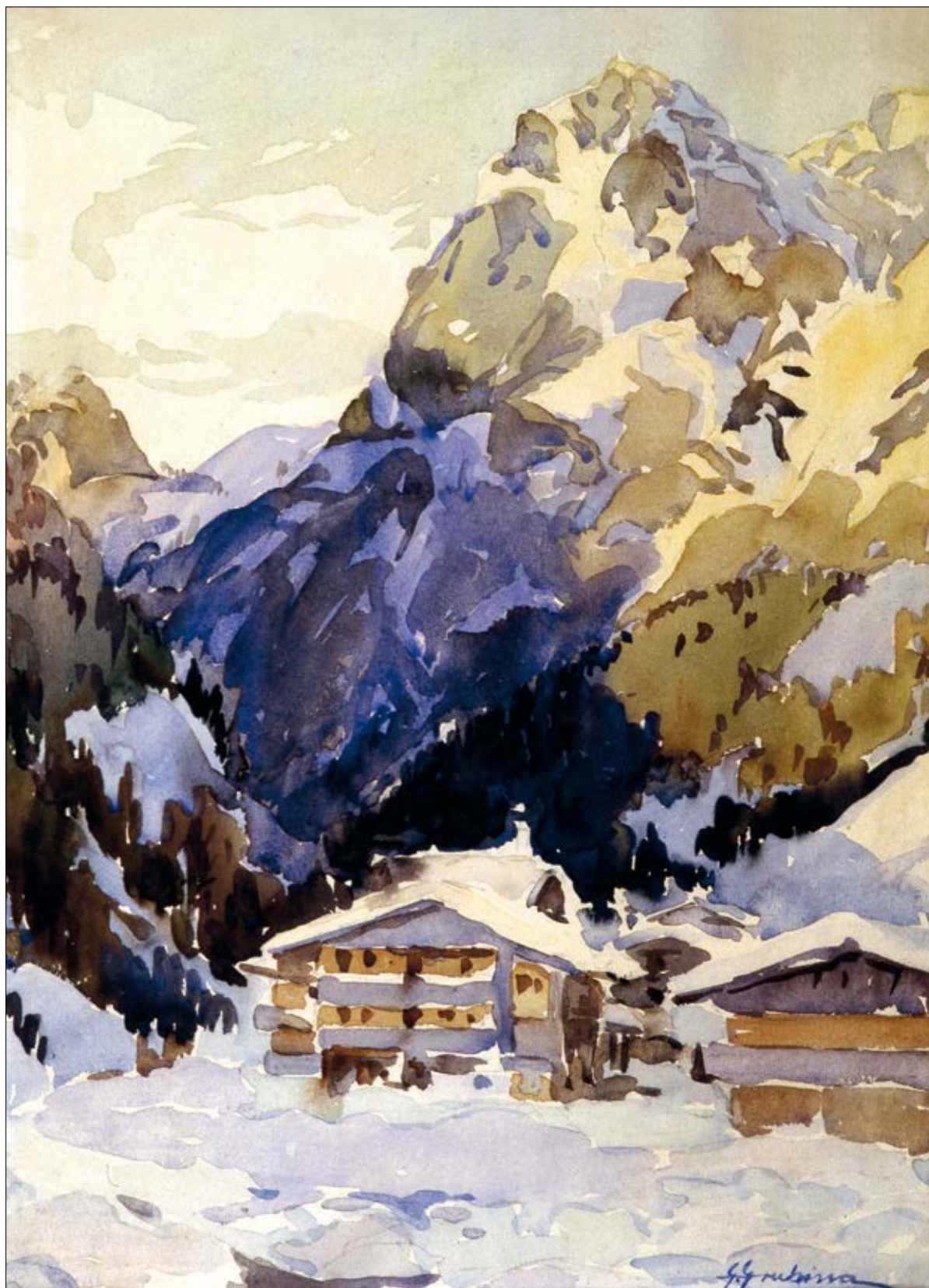
DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Miete Zangrando e Guglielmo Grubissa", in "Il Giornale di Trieste", 24 maggio 1950, p. 4; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Gli acquerelli di Grubissa", in "Il Giornale di Trieste", 14 maggio 1952, p. 4; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Guglielmo Grubissa alla Rossoni", in "Il Giornale di Trieste", 3 dicembre 1952, p. 4; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. La personale di Grubissa alla Rossoni", in "Il Giornale di Trieste", 9 aprile 1953, p. 4; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Paesaggi montani e campestri di Grubissa", in "Il Giornale di Trieste", 4 giugno 1954, p. 4; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Visioni istriane del pittore Grubissa alla Rossoni", in "Il Piccolo", 7 marzo 1955, p. 6; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Il passaggio di Grubissa dall'acquerello all'olio", in "Il Piccolo", 7 marzo 1957, p. 6; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Grubissa alla Trieste", in "Il Piccolo", 4 marzo 1958, p. 6; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Grubissa alla Rossoni", in "Il Piccolo", 30 marzo 1961, p. 6; DECIO GIOSEFFI, "Mostre d'arte. Giovannini, Mazzaroli e Grubissa alla Rossoni", in "Il Piccolo", 5 aprile 1962, p. 6.

Arco romano a Fiume

Matita e acquerello su carta bianca,
cm 45 x 39,5

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
(n. inv. 375)





**Sappada**

Acquerello su carta bianca, cm 37,8 x 27,7

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 372)

San Giusto

Acquerello su carta bianca, cm 70 x 50

Firmato e datato in basso a sinistra "G. Grubissa 1952"

(n. inv. 129)



Ponterosso

Acquerello su carta bianca,
cm 50,2 x 70,1

Firmato e datato in basso a destra "G. Grubissa 1952"

(n. inv. 126)



Sacchetta

Acquerello su carta bianca,
cm 70 x 50

Firmato e datato in basso a destra "G. Grubissa 1952"

(n. inv. 130)



San Giusto

Acquerello su carta bianca,
cm 16,6 x 22,9

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 135)



Capodistria

Acquerello su carta bianca,
cm 47 x 36,7

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 369)



Teatro Romano

Acquerello su carta bianca,
cm 42,6 x 53,6

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 127)



Porticciolo di Muggia

Olio su tavola, cm 58,5 x 78,6

Firmato e datato in basso a destra "G. Grubissa 1958"

(n. inv. 131)



Barche in Sacchetta

Olio su tavola, cm 44 x 88,1

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 136)



Arco dei Sergi a Pola

Acquerello su carta bianca,
cm 49,6 x 39,2

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 370)



Canale di Ponterosso

Olio su tavola, cm 44,7 x 89,8

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 128)



San Giusto

Acquerello su carta bianca,
cm 16,8 x 22

Firmato in basso a destra "G. Grubissa"

(n. inv. 133)



Strano Carso

Olio su tavola, cm 48,8 x 67,3
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 371)



Risveglio

Olio su tavola, cm 68,9 x 88,4
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 376)



Campagna del Friuli

Olio su tavola, cm 38,3 x 48,1
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 379)



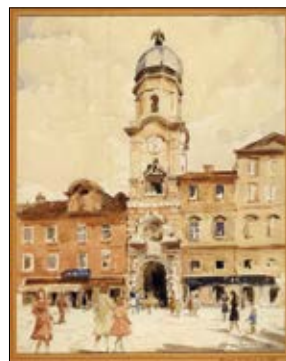
Umago

Acquerello su carta bianca,
 cm 38,9 x 49,4
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 373)



Alberi e prati a Basovizza

Olio su tavola, cm 38,5 x 68,2
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 377)



Torre della città di Fiume

Acquerello su carta bianca,
 cm 64,2 x 53,5
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 380)



Parenzo

Acquerello su carta bianca,
 cm 38,9 x 49,4
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 374)



Baita sullo Stelvio

Olio su tavola, cm 46,4 x 33
Firmato in basso a destra "G. Grubissa"
 (n. inv. 378)

FEDERICO RIGHI

(Trieste, 1908 – 1987)

Opera realizzata a Roma nel 1957 – come riporta l'iscrizione a penna sul retro –, *Concerto* è un altro pezzo cardine non solo dell'iter artistico di Righi, ma anche della Fondazione Cassa di Risparmio. Esposto alla Galleria Comunale nel 1964 quale opera-manifesto insieme a *Marcinelle*, è un chiaro esempio dei migliori raggiungimenti di Righi. Garibaldo Marussi scrive, di questa fase di Righi, parole illuminanti: “Il realismo di Righi viene dalla profondità di una grande tradizione formale: si può pensare ai greci, agli etruschi, a certe figurazioni a fresco, per cui l'uomo e i fatti dell'uomo diventano simboli onirici. Per Righi si tratta di popolare con figure il silenzio dello spazio in senso, direi, quasi metafisico”. Parole che si attagliano perfettamente su quest'olio dalla resa ad affresco, che ha in Piero della Francesca la sua primaria fonte d'ispirazione.

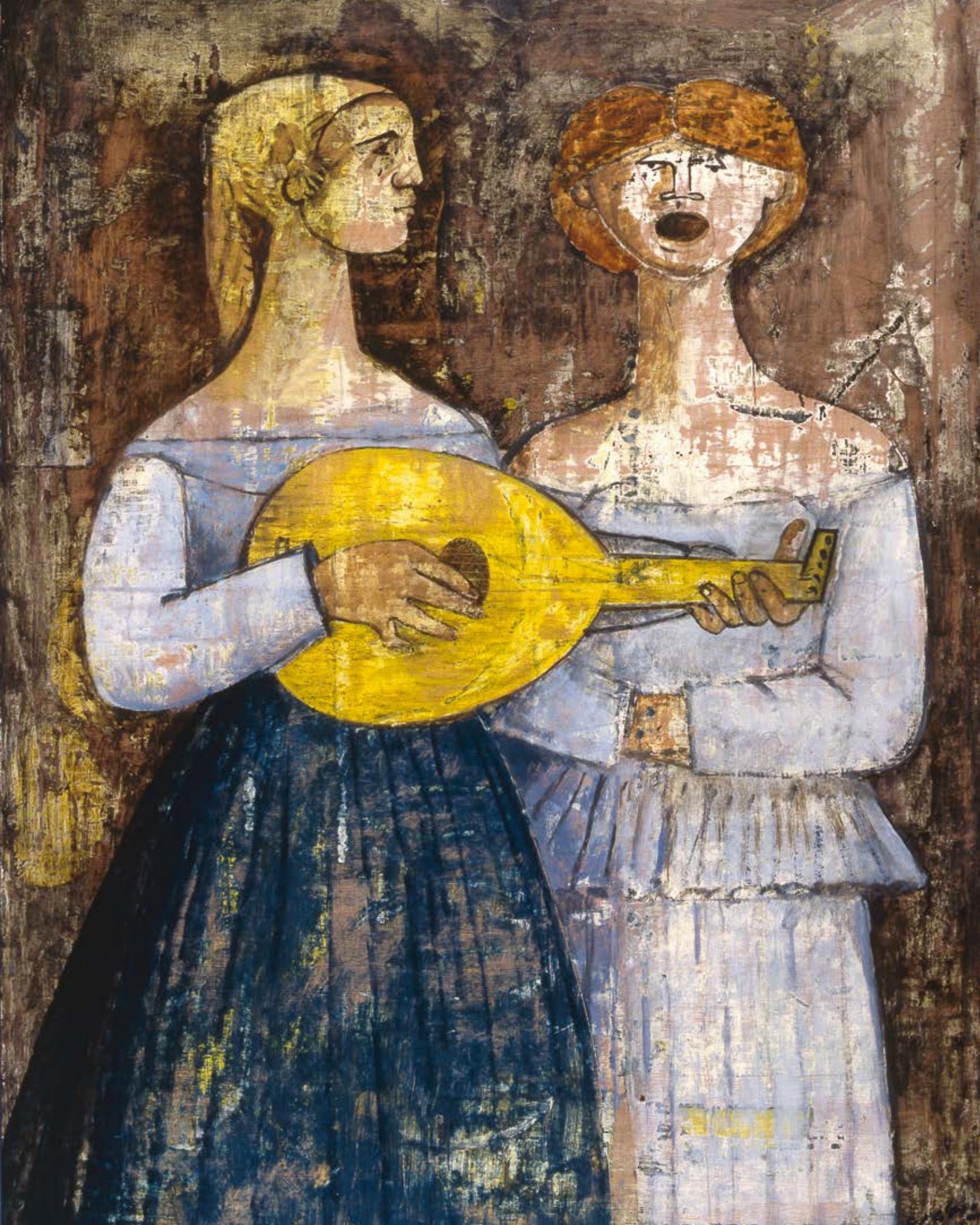
un dipinto cardine

Bibliografia sull'opera

RENATA DA NOVA, *Federico Righi*, in “Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950” (catalogo della mostra), Pordenone, 1982, p. 143; PATRIZIA FASOLATO, *Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste*, in “Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca”, aprile 1997, pp. 49-56; VIVIANA NOVAK, *Federico Righi: colori di una vita*, Trieste, 2008, pp. 115-116.

Concerto

Olio su tela, cm 110,2 x 84,8
Firmato in basso a destra “Righi”
(n. inv. 246)



UGO CARÀ

(Muggia, 1908 – 2004)

Tra gli scultori giuliani del Novecento, Carà è certamente tra i più insigni, dalla produzione vasta e al contempo felice. Per avere un'idea chiara delle sue varie fasi realizzative, diventa necessaria una visita al museo a lui intitolato nella città natale di Muggia, che raccoglie un cospicuo numero di opere donate dallo scultore al Comune. Le opere della Fondazione hanno il merito, però, di raccontare il Carà del periodo più significativo, quello tra anni Trenta e Cinquanta, vale a dire quando il muggesano non si fa schiacciare dall'ingombrante figura di Marcello Mascherini ma tiene testa alle varie rassegne sia locali sia nazionali.

accanto a Mascherini

Il *Ritratto femminile* ne è un esempio fulgido, presentato di certo ad una delle edizioni della Biennale veneziana tra il 1934 e il 1940, venendo pubblicato nell'importante pagina di *Domus* nel febbraio 1940 con altri ritratti fondamentali di Carà di quegli anni. Difficile stabilire con esattezza quando il ritratto venne presentato ma, essendo una testa in bronzo dal titolo *Janie* già appartenuta alla collezione della Cassa di Risparmio di Trieste e presentata nel 1934 alla Biennale, è in tale contesto che va riferito anche il presente ritratto. *Maternità* è invece un bronzetto presentato ad una delle rassegne d'arte sacra alle quali Carà prendeva parte, spesso invitato. L'etichetta posta sotto la base, purtroppo abrasa, non ha permesso di stabilire a quale edizione e soprattutto in quale contesto venne presentato il piccolo gruppo che tuttavia non si discosta da quanto il rivale Mascherini presentava nella seconda metà degli anni Quaranta alle rassegne d'arte sacra di Trieste.

un ritratto significativo

Bibliografia sulle opere

Ritratti di Ugo Carà, in "Domus", febbraio 1940, n. 146; MARIA MASAU DAN e L. MICHELLI (a cura di), *Ugo Carà, tra classico e moderno*, in "Ugo Carà: arte, architettura, design, 1926-1963" (catalogo della mostra), Trieste, 2003, pp. 12-13.

Maternità

Bronzo, cm 39 x 12,4 x 10
(n. inv. 49)

**Ritratto femminile**

Bronzo, cm 37 x 23 x 37
Firmato nella parte posteriore del collo "Ugo Carà"
(n. inv. 48)



SANTE MONACHESI

(Macerata, 1910 – Roma, 1991)

Fondatore del Movimento Futurista nelle Marche nel 1932, salutato con entusiasmo da Filippo Tommaso Marinetti, Monachesi nel secondo dopoguerra ha sviluppato una pittura di ascendenza fauvista ed espressionista, con una rielaborazione evidente di schemi matissiani; a tale periodo risale anche *La brocca bianca*. È una scelta, nelle politiche d'acquisizione della Cassa di Risparmio alla fine degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, dettata dal rimanere sintonizzati su talenti contemporanei di caratura nazionale e in questo senso va letto l'approdo di un'opera dell'artista marchigiano in un contesto del tutto avulso dal suo consueto circuito romano. La piccola tela condensa le ricerche di Monachesi negli anni Cinquanta, allorché, tornato da un prezioso soggiorno a Parigi, sceglie di staccarsi dagli assunti futuristi e abbracciare le cromie sgargianti dei *fauves*, oltre a fare suo un senso di bidimensionalità che isola gli oggetti nella composizione.

futurista marchigiano

la scelta matissiana

Bibliografia sull'artista

ENRICO CRISPOLTI (a cura di), *Sante Monachesi: mostra antologica di pittura*, (catalogo della mostra), Atene, 1992;
STEFANO PAPETTI (a cura di), *Sante Monachesi*, (catalogo della mostra), Roma, 2010.

La brocca bianca

Olio su tela, cm 24,7 x 20

Firmato in basso a destra "MONACHESI"
(n. inv. 206)



ENRICO DE CILLIA

(*Treppo Carnico, 1910 – Udine, 1993*)

Pittore che si è imposto all'attenzione della critica più attenta nell'immediato dopoguerra per la trattazione del paesaggio carsico, Enrico De Cillia espone *Mattino* alla collettiva di Palazzo Reale a Venezia nel 1942 tra gli artisti gravitanti nell'Opera Bevilacqua La Masa. Opera dunque importante, questa della Fondazione, che permette di accostarsi alla pittura pastosa – e già tendente ad un'inquietudine paesaggistica – del carnico agli inizi degli anni Quaranta. Dopo esiti come questo, egli si inserirà nel solco di quella pittura neorealista, seguendo l'esempio dei conterranei, giungendo alla descrizione di territori deserti, materici e pervasi da atmosfere spettrali. Ne è un nitido esempio il *Castello di Gorizia*, non lontano da certe soluzioni di Renzo Vespignani, dove la luce non gioca un ruolo di descrizione del paesaggio, ma uno schiacciamento quasi fisico dello spazio tendente a comunicare uno stato d'animo oppresso. Delicatissima, e questo la dice lunga sulla versatilità d'un pittore troppo spesso considerato per il suo paesaggismo carsico, è la conduzione all'acquerello e matita con la quale descrive la chiesa Sant'Antonio Taumaturgo a Trieste; l'architettura, al pari delle barche, pare affiorare dalla carta come dall'acqua. Se consideriamo che *Carso e Timavo* (Trieste, collezione Università degli Studi) fu esposta alla Biennale Triveneta di Padova del 1957, possiamo affermare che Trieste possiede dell'artista opere importanti per la ricostruzione del suo profilo. Nel 1975 il pittore donò buona parte della sua produzione al paese natale di Treppo Carnico, dove oggi è possibile avere un'idea completa dell'iter artistico presso la pinacoteca a lui intitolata.

Mattino

opere a Trieste

un museo a suo nome

Bibliografia sulle opere

LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di), *Cent'anni di collettive*, Venezia, 1999, p. 72 (*Mattino*).

Bibliografia sull'artista

LICIO DAMIANI, *Nella pittura di Enrico De Cillia il dramma della natura*, in "Quaderni della F.A.C.E.", gennaio-giugno 1976, n. 48, pp. 44-47; RAFFAELE DE GRADA, *De Cillia*, Udine, 1980; FRANCESCA AGOSTINELLI (a cura di), *Enrico De Cillia: opere dalla Pinacoteca di Treppo Carnico* (catalogo della mostra), Gorizia, 2000; ISABELLA REALE (a cura di), *Dalla collezione al museo: opere scelte dalla pinacoteca De Cillia di Treppo Carnico* (catalogo della mostra), Trieste, 2002.

**Mattino**

Olio su tavola, cm 48,4 x 38,3
(n. inv. 74)

Zara

Olio su tela, cm 69,5 x 49,8

Firmato in basso a destra "De Cillia"

(n. inv. 72)



Chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo

Acquerello e matita su carta bianca,
cm 32,6 x 21,6

Firmato in basso a destra "De Cillia"

(n. inv. 71)

Castello di Gorizia

Acquaforte, cm 72,5 x 52,8

Firmata in basso a sinistra "De Cillia"

(n. inv. 75)



TULLIO CRALI

(Igalò, 1910 – Milano, 2000)

Siamo nel 1939, quando Crali, sulla scorta di studi intensi fatti sui disegni di Antonio Sant'Elia, elabora un proprio linguaggio architettonico del futurismo. Sono esattamente gli anni dei capolavori conclamati dell'artista nato a Igalò, in Dalmazia: *Incuneandosi nell'abitato* è del 1938 mentre *Prima che si apra il paracadute* è proprio del 1939, come la *Città futurista*. Tuttavia non è, quello della visione urbana, il Crali da cabina di pilotaggio o dagli avvitamenti acrobatici, bensì un teorico scrupoloso, attento e ossessionato dal tema; sappiamo, infatti, che egli si applica in numerosi disegni preparatori, oltre a un buon numero di opere a cavalletto, tra le quali va annoverata anche questa conservata nella Collezione d'Arte della Fondazione. Con ogni probabilità, la versione, per così dire definitiva, va rintracciata in quella venduta di recente da Sotheby's (2007), dalle dimensioni più ragguardevoli. La *Città futurista* venne già ideata e pensata nel 1938, per poi essere conclusa poco prima della partenza per Gorizia, avvenuta l'anno successivo; anno cruciale, quel 1938, poiché Crali sceglie di abbandonare definitivamente certi cascami surrealisti per dedicarsi esclusivamente all'aeropittura, consapevole ormai del cambiamento apportato pure dai colleghi con la Mostra di Aeropitture Futuriste allestita a Roma nel 1937. L'opera condensa tutta la teoria futurista di città; dai treni sbuffanti ad aerostati che sorvegliano le metropoli, da incurvature anti-vento (ideate in alcuni disegni dallo stesso Crali) a grattacieli avveniristici.

aeropittore scrupoloso

città futurista

A ben altro clima appartiene *L'Atelier*, realizzato quando Crali si trovava a Parigi tra il 1950 ed il 1959 per l'insegnamento che egli tenne al Lycée Italien con metodi non ortodossi "non per insegnare l'arte", come lui stesso sosteneva, "ma per trasmetterla". È un olio scomposto con la poetica futurista, ma di certo si può leggere una venatura diversa dall'aeropittore di fine anni Trenta, da leggersi non quale stanchezza creativa ma come momento riflessivo che, purtroppo, abbandonerà in favore di una seconda stagione dell'aeropittura, sino agli anni Sessanta inoltrati.

periodo parigino

Bibliografia sulle opere

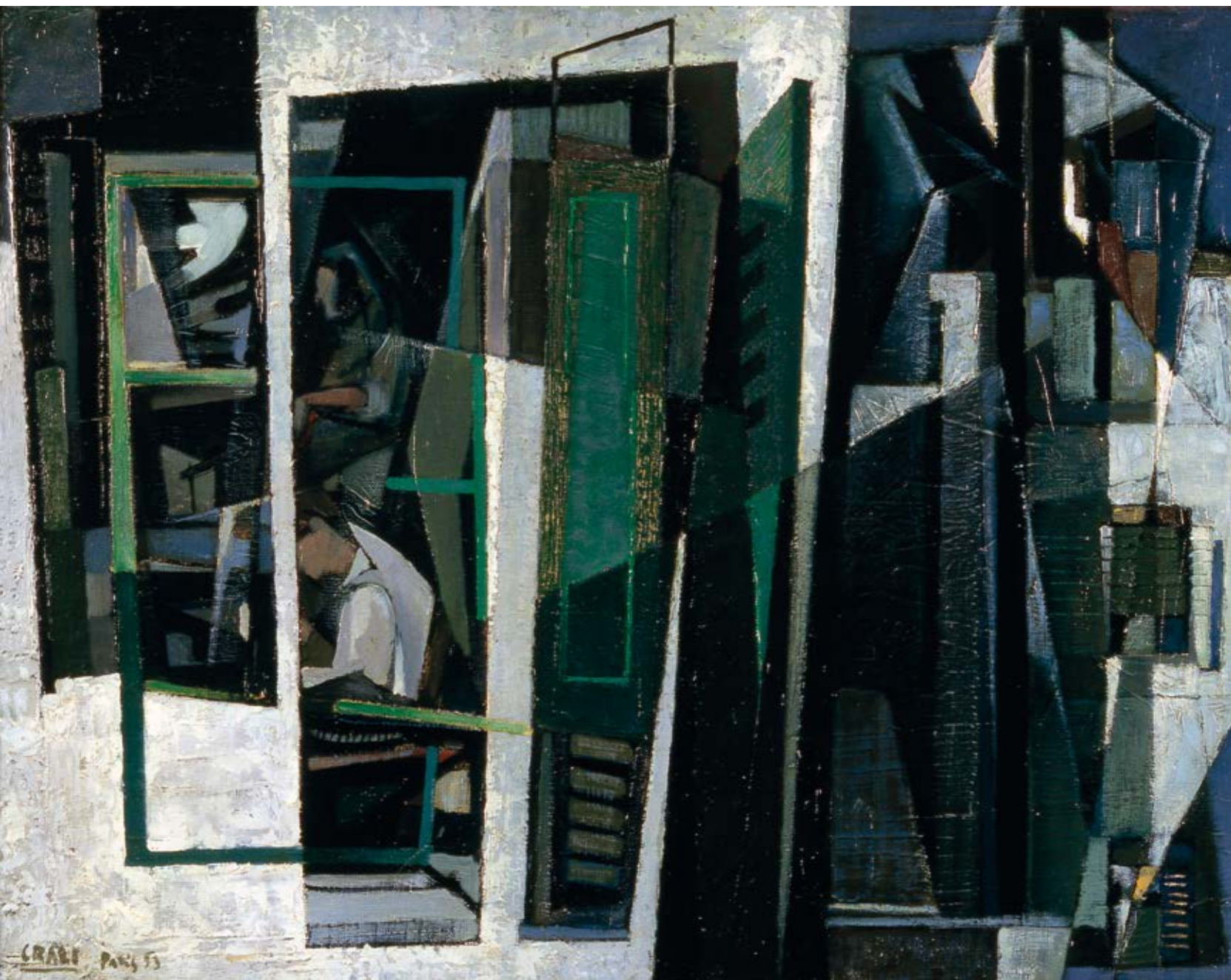
GIORGIO MURATORE, *Italia 1922-1943: Metamorfosi di un Mito*, in "Casabella", Ottobre 1976, p. 33; CLAUDIO REBESCHINI, *Crali Futurista*, Milano, 1994, p. 46; pp. 81-90.

L'Atelier

Olio su tavola, cm 24 x 49

Firmato e datato in basso a sinistra "CRALI PARIS 53"

(n. inv. 59)



Città futurista

Olio su tela, cm 44,2 x 63,7

Firmato e datato in basso a destra "CRALI ROMA 39"

(n. inv. 424)





BRUNO SOSSI

(attivo a Trieste nella metà del XX secolo)

Bruno Sossi fa parte di quella schiera di artisti giuliani ancora del tutto sconosciuti. Il suo nome figura alle Sindacali triestine dell'anteguerra con opere legate al movimento futurista. Da queste informazioni minime, possiamo aggiungere ulteriori elementi per comprenderne in qualche modo il profilo. Nell'edizione del 1944 illustrò, con ben dieci tavole, il volume di notevole successo della scrittrice Eleonora Torossi *l'Omino dai pugni solidi*. L'episodio è assai rilevante, essendo la Torossi impegnata nel mondo dell'arte triestina, sia recensendo le Sindacali degli anni Trenta per il *Popolo di Trieste*, sia occupandosi delle pagine di critica d'arte per *Il Piccolo* di quegli anni. Dall'opera raffigurante il vate Gabriele D'Annunzio si evince più che un linguaggio futurista – piuttosto timido –, un omaggio esplicito e di gusto simbolista verso la figura dello scrittore, famoso nel territorio giuliano poiché nell'impresa fiumana annetteva quelle zone all'Italia. Se a questo aggiungiamo il fatto che Sossi riconobbe, alla fine del 1943, un suo amico di Parenzo fra i corpi recuperati dalla foiba di Vinez nei pressi di Pola dopo l'occupazione slava, è evidente che i sentimenti irredentisti prevalevano sul carattere del pittore.

un primo profilo

il ritratto del Vate

Bibliografia sull'artista

CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, Trieste, 2009, p. 323.

Sintesi di Gabriele D'Annunzio

Olio su tavola, cm 145,6 x 131,6

Firmato in basso a sinistra "sossi"

(n. inv. 311)



ALEXANDER DZIGURSKI

(Stari Becej, 1911 – California, 1995)

Nato a Stari Becej, cittadina non lontana da Belgrado, Alexander Dzigurski si formò alla fine degli anni Venti fra la capitale della ex-Yugoslavia e Monaco, dove seguì i corsi all'Accademia di Belle Arti. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale riparò in Italia e proprio a Trieste vennero presentati i suoi lavori per la prima volta. Da qui in avanti non abbandonò più il paesaggio in senso romantico e, dopo essersi trasferito con la moglie Lenka negli Stati Uniti a partire dal 1949, ebbe un successo enorme, specie per le tele raffiguranti il mare, che il collezionismo americano richiedeva entusiasta. Nel catalogo della mostra sul paesaggio in America allestita nel 1975 presso la Norton Art Gallery di Shreveport – che dell'artista possiede diverse opere –, si sottolinea come fu a Trieste che egli si innamorò della costa adriatica e del mare. La grande tela presso la Fondazione, uno scorcio del golfo triestino con la riconoscibile *silhouette* del castello di Miramare sullo sfondo a destra, riassume le caratteristiche del pittore; facilità d'esecuzione, con grande utilizzo di spatole, un impatto fortemente romantico del soggetto e totale contrapposizione a ciò che la modernità richiedeva in pieno Novecento.

l'approdo a Trieste

negli Stati Uniti

**un dipinto per ricordare
il soggiorno triestino**

Bibliografia sull'artista

America the beautiful: a bicentennial exhibition (catalogo della mostra), Shreveport, 1975; BARTON PHYLIS SETTECASE, *The Art of Alexander Dzigurski*, Kansas City, 1979.



Marina

Olio su tela, cm 66,8 x 59,6

Firmato in basso a destra "A. Dzigurski"

(n. inv. 81)

TRANQUILLO MARANGONI

(Pozzuolo del Friuli, 1912 – Ronco Scrivia, 1992)

Il maggiore xilografo italiano del Novecento, nacque in provincia di Udine, esattamente a Pozzuolo del Friuli. La fama internazionale, dopo un avvio presso scultori locali ma essenzialmente da autodidatta, avvenne a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta quando la febbrile attività espositiva si affiancò ad una qualità giunta al suo apice nel campo xilografico. Proprio a tale periodo appartengono le xilografie presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione. Al 1946 vanno ricondotte diverse prove dell'artista, attento alla lezione rembrandtiana, già impostata l'anno prima per quella particolare ricerca luministica, quasi alla "scoperta" dei luoghi attraverso piccoli spiragli di luce. Così sono descritti l'*Abside e l'altare di San Giusto, Via delle Mura, San Silvestro, Teatro Romano, Resti della Basilica Romana* e la *Torre Cucherna*; una splendida carrellata attraverso Trieste con gli occhi di un artista agli esordi, che confluirono nella cartella *Trieste Romana e Medioevale* che fu il primo lavoro illustrativo ed editoriale autonomo dell'artista di Pozzuolo, che si servì di un linguaggio fortemente di impianto naturalista. Dunque testimonianze fondamentali per capire gli esordi di Marangoni il quale, ben presto, volgerà la propria sperimentazione verso esiti del tutto diversi. Già l'opera del 1947, *Sonno*, ci mostra il cambiamento che l'artista attua in favore di una costruzione più compatta e potente, che in un primo momento – grazie al disegno preparatorio conservato presso gli eredi datato al 26 dicembre 1947 – si doveva presentare più leggera nel tratto, quasi prossima ai modi di artisti afferenti a "Corrente". Altro lavoro importante è il *San Francesco e gli uccelli* del 1949 che vale a Marangoni il primo premio per l'incisione alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra di Alessandria del 1950; è un'opera suggestiva, carica di *pathos*, che apre le porte dell'arte sacra al valente incisore su legno. Del 1955 sono le due grandi xilografie raffiguranti *Case sul canale a Gand* e *Pesca a Monfalcone*. La prima è cruciale poiché arriva dopo un importante viaggio di studio fra Belgio, Olanda e Germania che egli compie insieme al collezionista di *ex-libris* Gianni Mantero, e pare una traduzione xilografica di Vermeer e dei grandi paesaggisti fiamminghi seicenteschi con una visione grandangolare, mentre la *Pesca a Monfalcone* è una sorta di omaggio alla cittadina che l'aveva adottato e arriva anch'essa dopo il faticoso viaggio, che aveva dato a Marangoni l'idea di utilizzare gli spazi della matrice in totale libertà.

una fama oltre
i confini nazionali

Trieste Romana
e Medioevale

Sonno

la forza del San Francesco

le vedute

Sonno

Xilografia, cm 28,7 x 19,7

Siglato in basso "TM 1947"

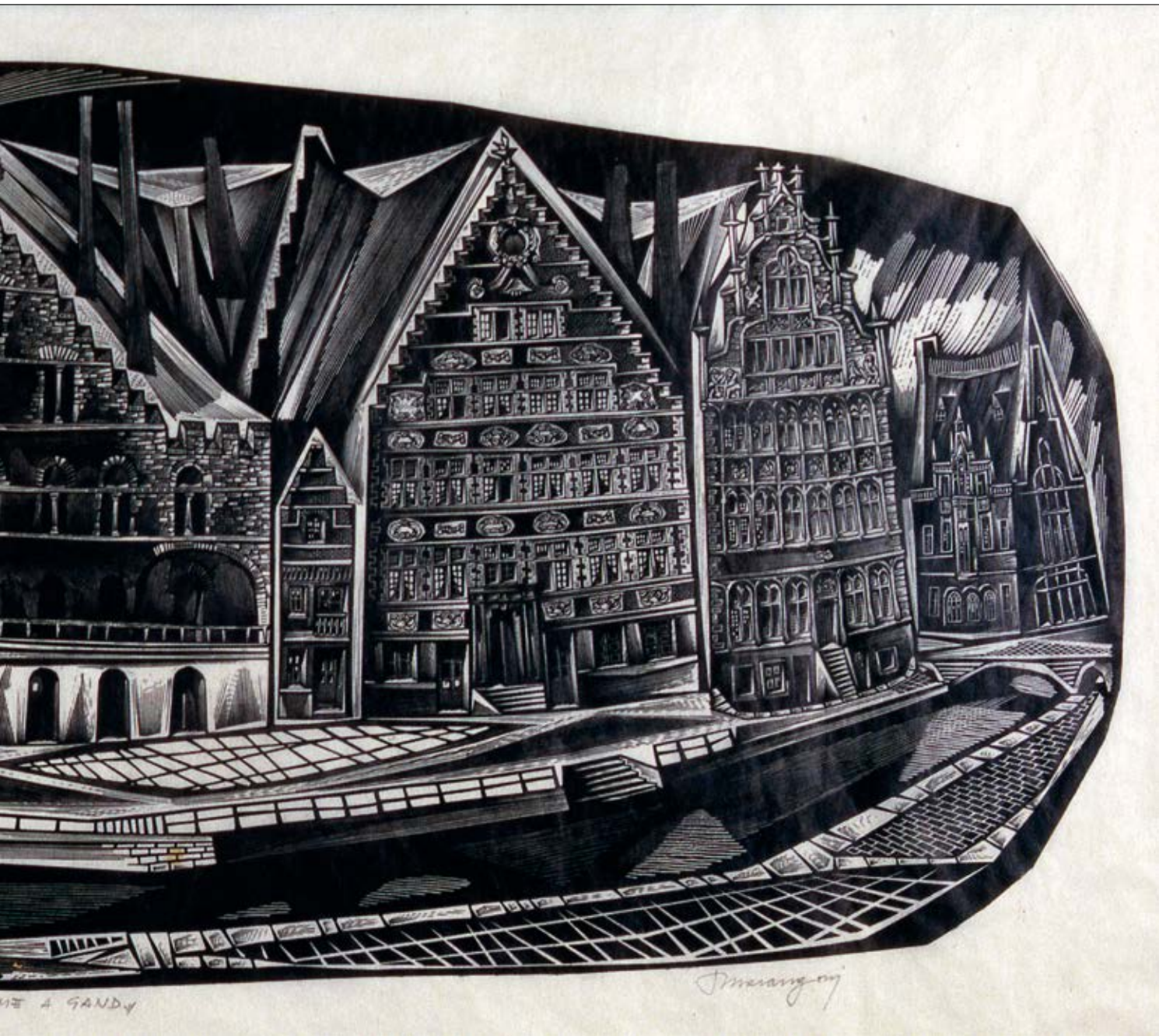
Numerata, titolata e firmata in basso a matita sul passepartout "Sonno – T. Marangoni"

(n. inv. 189)

**Bibliografia sulle opere**

TRANQUILLO MARANGONI, *Trieste Romana e Medioevale*, Trieste, 1946; GUIDO MANZINI, *Un maestro friulano della xilografia: Tranquillo Marangoni*, in "Studi Goriziani", 1955/2, n. 18, pp. 39-75; GIUSEPPE MIRABELLA, *Tranquillo Marangoni xilografo: 1912-1992. Catalogo dell'opera incisa*, Milano, 1994; *Marangoni a Monfalcone: L'Opera Xilografica dal 1942 al 1962*, Mariano del Friuli, 1994; GIUSEPPE BERGAMINI, PAOLO MARANGONI (a cura di), *Tranquillo Marangoni xilografo: la vita nell'arte* (catalogo della mostra), Monfalcone, 1995; ANDREA BRUCIATI, LORENA DE BIASIO (a cura di), *Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli Venezia Giulia* (catalogo della mostra), Monfalcone, 2003.



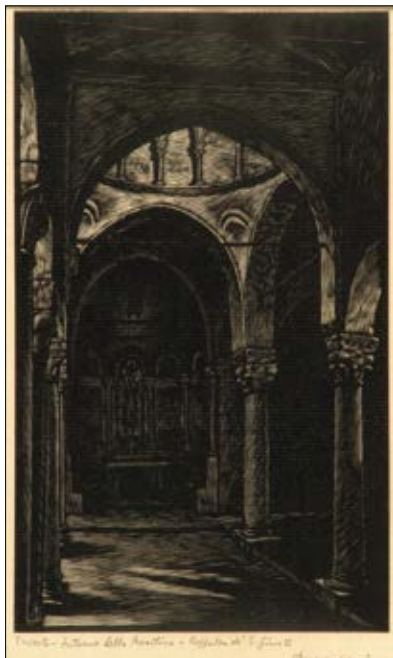
**Case sul canale a Gand**

Xilografia, cm 39,9 x 89,9

Siglato in basso "TMarangoni 1955"

Numerata, titolata e firmata in basso a matita sul passepartout "2/50 - 'Case sul fiume a Gand' - T. Marangoni"

(n. inv. 188)



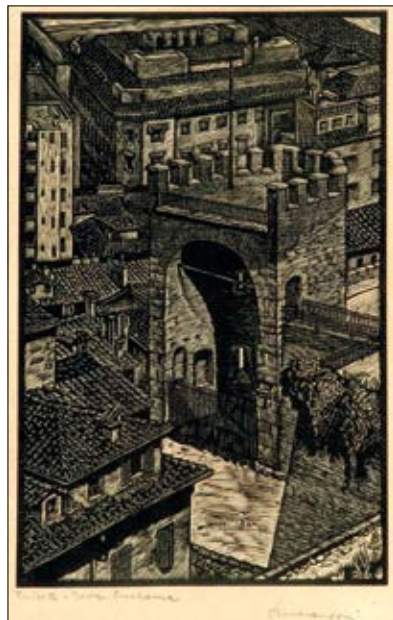
Abside e l'altare di San Giusto

Xilografia, cm 23,8 x 14

Siglata in basso a sinistra "TM1946"

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"Trieste – Interno della Basilica – Cappella di S. Giusto – T. Marangoni"

(n. inv. 184)

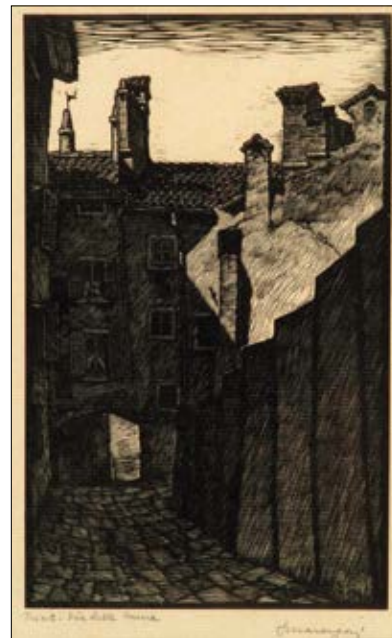


Torre Cucherna

Xilografia, cm 20,7 x 12,9

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"Trieste – Torre Cucherna – T. Marangoni"

(n. inv. 186)



Via delle Mura

Xilografia, cm 22,2 x 10,6

Siglato in basso a destra "TM1946"

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"Trieste – via delle Mura – T. Marangoni"

(n. inv. 190)



Pesca a Monfalcone

Xilografia, cm 26,5 x 36,2

Numerata, titolata e firmata a matita in basso sul passepartout "5/XXX – 'Pesca a Monfalcone' – T. Marangoni"

(n. inv. 187)



San Francesco e gli uccelli

Xilografia, cm 36,4 x 23,8

Siglata in basso a destra "TM 1949"

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"San Francesco e gli uccelli – T. Marangoni"

(n. inv. 185)



Resti della Basilica Romana

Xilografia, cm 21,4 x 12,7

Siglato in basso a destra "TM1946"

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"Resti della basilica romana e monumento
ai caduti – Trieste – T. Marangoni"

(n. inv. 193)



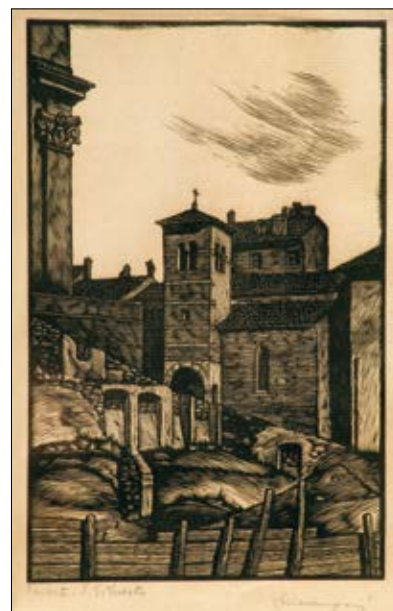
Cappella di San Giusto – Interno della Basilica

Incisione, cm 23,1 x 13,8

Siglata in basso a sinistra "TM1946"

Titolata sul passepartout in basso a sinistra
"Cappella di S. Giusto – int. della Basilica Trieste"
e firmata in basso a destra "Tranquillo Marangoni"

(n. inv. 194)



San Silvestro

Xilografia, cm 19,6 x 12,6

Siglata in basso a sinistra "TM1946"

Titolata e firmata in basso a matita
su passepartout "Trieste – San Silvestro – T. Marangoni"
(n. inv. 357)



Teatro Romano

Xilografia, cm 21 x 21,9

Siglato in basso a destra "TM1946"

Titolata e firmata in basso a matita sul passepartout
"Teatro romano – Trieste – T. Marangoni"

(n. inv. 192)

EDOARDO DEVETTA

(Trieste, 1912 – 1993)

Illuminato dall'incontro con Fiorenzo Tomea, avvenuto a Udine nel 1940 assolvendo ai doveri del servizio militare, Devetta sceglie di dedicare la propria esistenza alla pittura. Nel 1942 fa il suo esordio alla XVI Esposizione del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti di Trieste, legandosi a pittori quali Anzil, De Cillia, Daneo e Righi, che gli forniscono consigli, dati e informazioni su come muovere i primi passi nel mondo dell'arte. È così che inizia una prolifica attività espositiva che lo porta, con successo, alle varie mostre nazionali come alla X Biennale d'Arte Triveneta del 1953 a Padova dove, tra i paesaggi, espone con ogni probabilità pure questo *Paesaggio al chiaro di luna*, che risente della pittura naturalista di De Cillia ma sceglie un registro più sognante che perora la causa di Marchiori, piuttosto polemico nell'introduzione, come “un momento del vedutismo lagunare ed extralagunare, determinatosi come ritorno alla spontaneità e alla naturalezza dell'impressione immediata” e per il pittore triestino, Arturo Marzano nota “bei colori velati e vellutati”. Devetta che, poco prima, nel marzo del 1953 era stato accostato a Bergagna per una “rinuncia ad impostare un problema plastico puntando sulla componente cromatica”, come informava la pagina dedicata alla *Pittura a Trieste* dell'autorevole rivista milanese “Le Arti”. Il suo nome entra nel volume *Cinque pittori triestini* (con lui, Romeo Daneo, Tiziano Perizi, Dino Predonzani e Federico Righi) edito a Firenze da Vallecchi nel 1954.

Del 1960 è *Paesaggio*, uno dei “suoi paesaggi campestri, marini e urbani, nell'agglomerarsi a volte vertiginoso delle sue case e casette, nelle sue figure e nature morte ritroviamo la versione pittorica di un mondo singolare e suggestivo...” come scrive Luciano Budigna alla personale di Devetta nell'ottobre di quell'anno a Milano negli spazi del Centro Artistico San Babila. I raffronti sono molteplici, ma è Marco Valsecchi che, con intelligenza recensendo la mostra per *Il Giorno*, scorge una riproposizione, su tela, delle poesie di Virgilio Giotti.

Il *Vaso di fiori*, invece, è soggetto tra i più cari al pittore, specie nella maturità, che lo avvicina ai fauvisti locali più delicati e attenti ad un tonalismo pacato, per poi aprirsi ad un espressionismo più forte, alla Cassinari; in questo caso, le armonie matissiane, prevalgono.

la scelta del dipingere

la critica

accostamento
a Virgilio Giotti



Paesaggio al chiaro di luna

Olio su tavola, cm 53,7 x 43,8

Firmato e datato in basso a destra
"devetta 53"

(n. inv. 78)

Bibliografia sulle opere

Catalogo della X Biennale d'Arte Trieneta, Padova, 1953; ARTURO MARZANO, *Il vedutismo veneziano si difende dalla modernità della terraferma*, in "Messaggero Veneto", 24 ottobre 1953; GARIBALDO MARUSSI, *Iniziativa da imitare*, in "Le Arti", IV, numero 11-12, novembre-dicembre 1953; MARCO VALSECCHI, *Edoardo Devetta*, in "Il Giorno", 29 ottobre 1960.

Bibliografia sull'artista

FRANCESCO TENZE, *Cinque pittori triestini*, Firenze, 1954, pp. 17-23; GIULIO MONTENERO, *Rassegna d'arte: Edoardo Devetta*, in "Il Piccolo", 23 maggio 1979; PAOLA BARBARA SEGA (a cura di), *Edoardo Devetta. Dall'Iconismo all'Informale nella Trieste del secondo dopoguerra* (catalogo della mostra), Trieste, 2003.



Paesaggio marino

Olio su tavola, cm 42,7 x 70,1
Firmato in basso a destra "devetta"
(n. inv. 80)

Vaso di fiori

Olio su tela, cm 75,4 x 60,2
Firmato in basso a destra "devetta"
(n. inv. 79)



DINO PREDONZANI

(Capodistria, 1914 – Trieste, 1994)

Dino Predonzani, nato a Capodistria il 16 febbraio 1914, ottenne il diploma d'insegnamento artistico all'Istituto Statale d'Arte di Venezia nel 1938 passando, negli stessi anni, anche all'Accademia di Belle Arti di Venezia e vincendo, con sorpresa generale, alla XXI Biennale il concorso per un affresco. Sono anni in cui l'ammirazione per Piero della Francesca e Giorgio de Chirico è totale. Dopo aver vissuto la drammatica esperienza della prigionia in Germania tra il 1943 ed il 1945 (decorato con la Croce al merito di guerra), rientrò a Trieste, come ricorda l'amica Niny Rocco, "...nell'agosto del 1945, nella sua villa di Scorcola, seduto sui gradini ad aspettarla, con la divisa a brandelli, ridotto in condizioni fisiche indescrivibili." Si indirizza, nel dopoguerra, verso una pittura di matrice surrealista-tonale che nella rivista *Sele-Arte* diretta da Ragghianti, all'indomani dell'Esposizione nazionale di pittura contemporanea del 1953 a Trieste, viene giudicata "una suggestione del puro soggetto esterno", critica che lo ferisce profondamente.

Tempesta al Nord, del 1952, è opera emblematica per comprendere il Predonzani che si presenta in quell'anno alla XXVI Biennale di Venezia e successivamente, nel 1953, all'Esposizione nazionale di pittura contemporanea che trovava Aurelia Gruber Benco attenta ad un particolare: "Dino Predonzani, in un surrealismo esasperato, dove il disegno tende a essenzializzarsi in un punto e linea, e ogni corpo in puro, levigato osso, rivive un clima e quindi una tradizione profondamente nostra." In effetti, a ben guardare l'opera, questo surrealismo fa i conti con suggestioni metafisiche mutate da Nathan, pittore sempre presente in questa generazione più giovane; non possiamo fare a meno di notare un'atmosfera da *Naufragio della speranza* di Friederich, naturalmente modernizzata. In tutt'altro clima nasce *Architetture nella Regione*, pannello decorativo realizzato nel 1964, un omaggio al Friuli Venezia Giulia e ai monumenti storici che ne caratterizzano il territorio; dal Campanile del Duomo di San Marco e il Municipio di Pordenone alla Loggia del Lionello a Udine, da Palazzo Carciotti di Trieste alla facciata del Duomo di Gemona del Friuli, dalla inconfondibile *silhouette* della chiesa di Muggia alla Cattedrale di San Giusto, da Venzone a Tarvisio oltre a vari importanti castelli del Friuli, Predonzani con abilità di grande decoratore d'interni, quale era in questi anni, consegna una geografia architettonica del

**formazione e il dramma
della prigionia**

Tempesta al Nord

fascinazioni visive



territorio su di un uniforme fondale rosso per far emergere nei dettagli la bellezza intrinseca di tali monumenti. Sono anni che lo vedono impegnato, con successo, sia nella decorazione navale sia in quella a carattere sacro. La *Natura morta del mare*, tema rintracciabile in Predonzani sin dagli esordi, fa i conti con l'amato Dalí, specie nella rete molle sistemata in un mare prosciugato o ritirato, dove le vestigia di un glorioso passato si accompagnano al mondo marino e qualcosa devono pure a certe soluzioni depisiane. Una trattazione non dissimile, ma in formato monumentale, si ritrova in *Tradizione Storica di Sistiana*, opera realizzata nel 1956, oggi presso la filiale Unicredit di Sistiana, che traduce il mondo surrealista in chiave di decoratività totale; colpisce, tuttavia, la sistemazione in un territorio scarno e carsico di vasi e anfore, restituite come preziose scoperte archeologiche.

Tempesta al Nord

Olio su tela, cm 120 x 90

Firmato in basso a sinistra
"dino predonzani 1952"

(n. inv. 229)

Bibliografia sulle opere

A. COMA (Niny Rocco), *Dino Predonzani*, in "Umana", 29 febbraio 1952; AURELIA GRUBER BENCO, *Numero speciale*, in "Umana", dicembre 1953; FRANCESCO TENZE, *Cinque pittori triestini*, Firenze, 1954, pp. 37-44; *Dino Predonzani* (catalogo della mostra), Trieste, 1984; SERENA PAGANINI, *L'opera del pittore Dino Predonzani: itinerario critico*, in "Archeografo Triestino", LXVI 2006, pp. 503-526.



Architetture nella Regione

Tre pannelli, olio su tavola, cm 194 x 144 cm (ciascuno), cm194 x 432 cm (totale)

Firmato in basso a destra dell'ultimo pannello "dinopredonzani 1964"

(n. inv. 230)



Architetture nella Regione

Tempera su carta, cm 19,4 x 43,3

Titolato in basso a sinistra sul passepartout "Architetture nella Regione" – Bozzetto scala 1:10

Firmato e datato in basso a destra sul passepartout "dinopredonzani 1964"

(n. inv. 228)







Natura morta del mare

Olio su tela, cm 115,2 x 240,6
(n. inv. 227)



Tradizione storica di Sistiana

Olio su tela, cm 261 x 305
Firmato in basso a destra "dinopredonzani 1956"
(n. inv. 226)

NICOLA SPONZA

(Corfù, 1914 – Trieste, 1996)

Nato a Corfù da padre originario di Rovigno nell'Istria e madre greca, Sponza si forma presso l'Accademia di Belle Arti di Atene nel solco di una tradizione ottocentesca, dove espone per la prima volta al Museo Archeologico nel 1942. A partire dal 1945 è in Italia dove, nel 1950, riesce a presentare i suoi lavori di ascendenza ottocentesca alla XXV Biennale di Venezia. Proprio negli anni Cinquanta, dopo un breve soggiorno fiorentino, si stabilisce a Trieste dove ottiene un successo notevole di critica. Nel 1951 espone a Milano un'ampia selezione di disegni e, presentato in catalogo da Garibaldi Manussi, viene affiancato alle ricerche di Pio Semeghini. Nel 1959 Ghedini, che lo recensisce su *La Nazione* di Firenze, dopo aver visto i suoi lavori alla Galleria Ciardelli di Pisa, si trova a difenderlo poiché: "Sponza non è un ottocentista come molti affermano, o per lo meno, lo è solo se in questa definizione cronologica vogliamo sistemare tutti coloro che amano ritrovare nella propria trasposizione artistica il mondo come lo vediamo". Eppure la definizione di un altro critico, vale a dire Bruno Morini nel 1956 per *Il Giornale d'Italia* che scrive della mostra personale di Sponza alla Barcaccia di Roma, pare la migliore per comprendere esattamente lo stile del pittore: "La pittura dello Sponza s'innesta degnamente – continuandone la gloriosa tradizione – in quella dei grandi tonalisti veneti, dal Guardi a Guglielmo Ciardi; ma con l'accento alla nobile parentela non s'intende certamente escludere che questo artista di razza possieda perentorio un suo linguaggio diretto e attuale."

Le opere presenti nella Collezione d'Arte della Fondazione, raccolgono sostanzialmente tutta la produzione del pittore. Dal 1948 quando in una piccola tela riporta le prime impressioni di Trieste, in questo caso del *Canale di Ponterosso* dove scorgiamo, con rapide pennellate, la chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo sullo sfondo e le cupole di San Spiridione sulla destra. Del 1950 è la tavola, importante pure per motivi biografici poiché l'artista si era trasferito nell'immediato dopoguerra a Monfalcone per lavorare ai cantieri navali, raffigurante la motonave Giulio Cesare poco prima del varo ed esposta alla Mostra Nazionale d'Arte di Trieste (titolata *Cantiere*). Firmato e datato nel dicembre 1952, è il disegno a china, stenografico nella resa (De Pisis viene, non a caso, spesso citato dai critici che di lui scrivono

dalla Grecia all'Italia

Sponza per i critici

le opere
dal 1948 al 1960



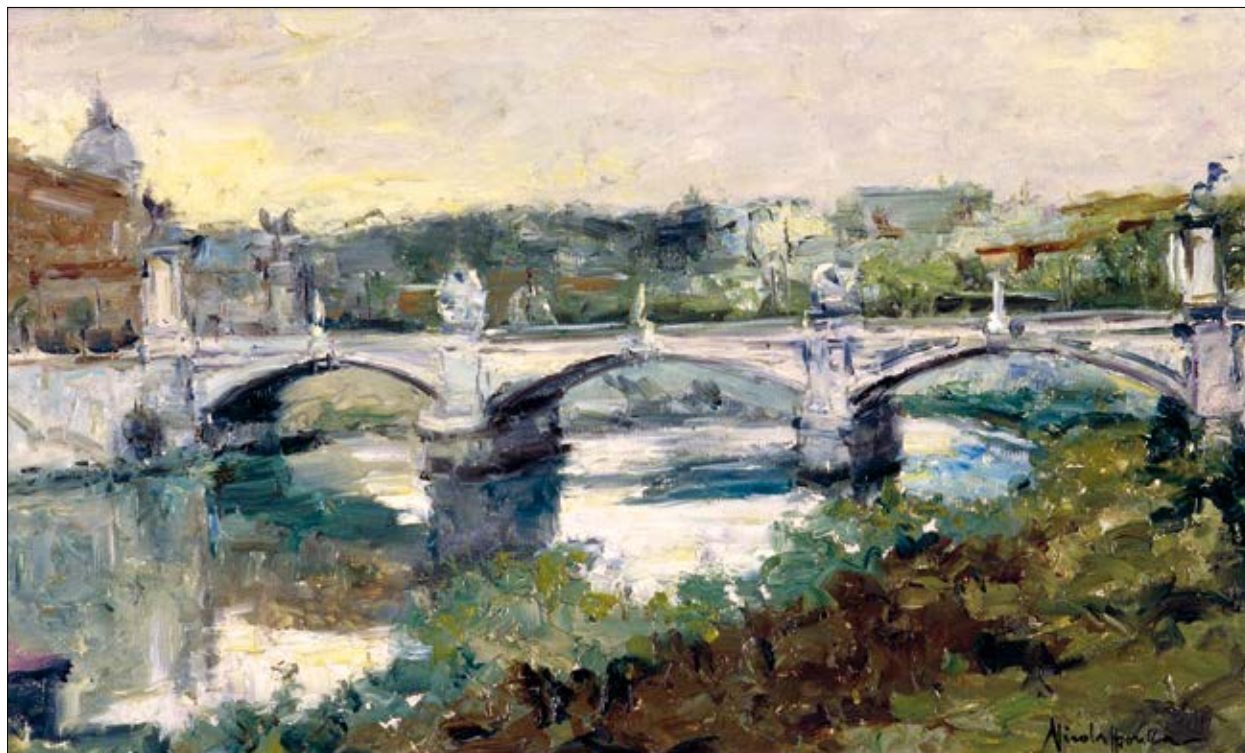
Ponterosso

Olio su tavola, cm 37,8 x 58

Firmato in basso a destra "Nicola Sponza"

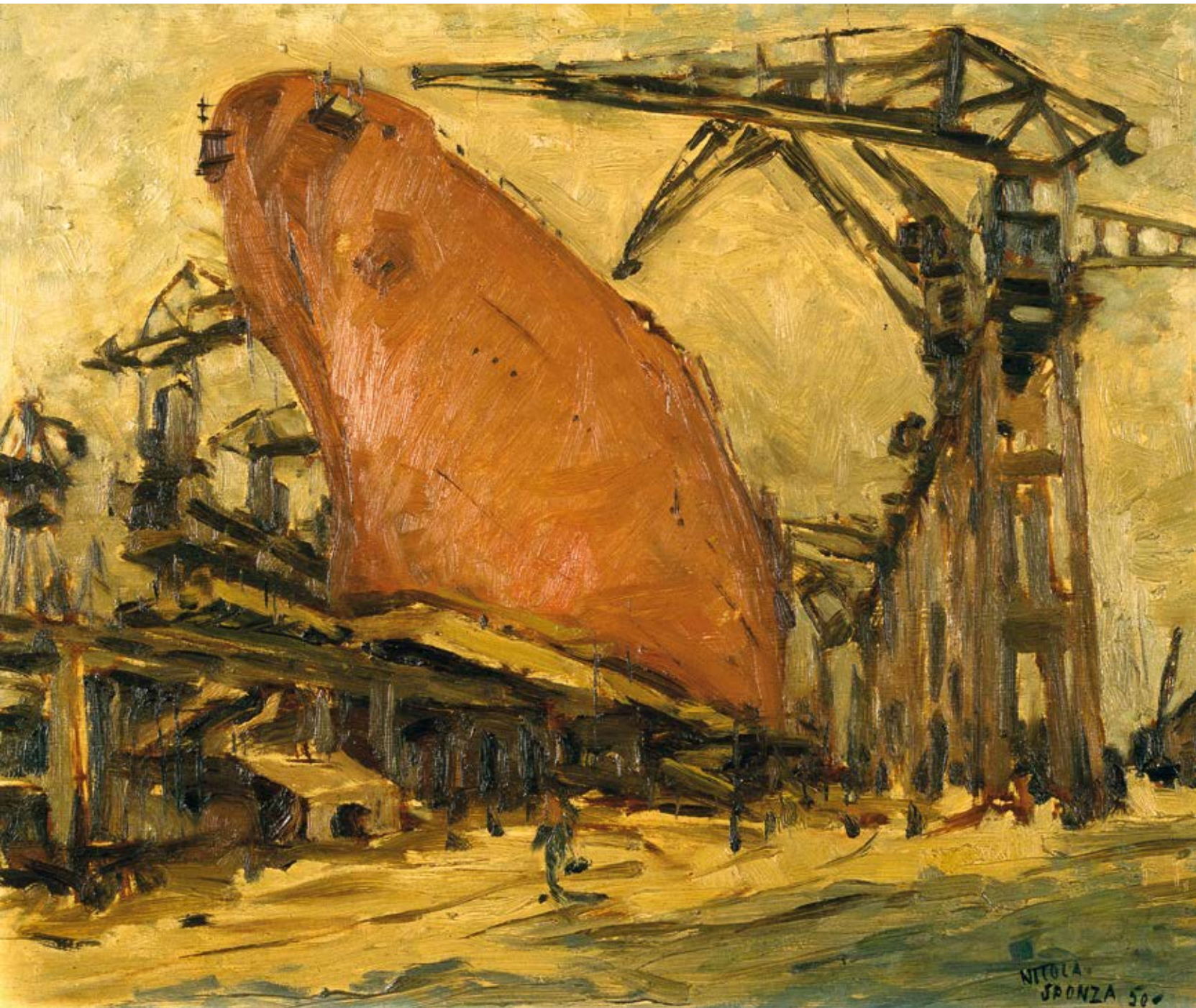
(n. inv. 325)

in questi anni) con protagonista la nave *Duca degli Abruzzi*. Riferibile a questa produzione è pure il disegno della *Vulcania* attraccata al porto di Trieste. Dei soggiorni romani, effettuati per le mostre collettive e personali (espone pure alla Quadriennale del 1951 e alla Galleria “Barcaccia” nel 1956) sono il disegno appena delineato del *Ponte di Castel Sant’Angelo* e la tavola, dagli impasti vigorosi, con una veduta del *Ponte Umberto I*. Seguendo le vedute di Trieste, ci si immerge nel mondo post-impressionista di Sponza sino al 1960 con opere come *Tenda rossa a Duino*, *Rimorchiatori*, la *Sacchetta*, e il *Corso Italia* con il Palazzo della Borsa sullo sfondo di una Trieste resa con spirito e pennellata da romantico francese. Diverso il caso dei *Pescherecci a Grado* che ci mostrano uno Sponza inaspettato nonostante la matericità, e cromaticamente omogeneo.



Bibliografia sull'artista

AGOSTINO MARIO COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, 1962, vol. IV, p. 1856; *Nicola Sponza*, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 1951; *Nicola Sponza*, Galleria d'Arte “La Barcaccia”, Roma, 1956; *Nicola Sponza*, Galleria d'Arte Ciardelli, Pisa, 1959; *Nicola Sponza: l'ultimo romantico* (catalogo della mostra), Trieste, 1972.

**Ponte Umberto I**

Olio su tavola, cm 28 x 47,8

Firmato in basso a destra "Nicola Sponza"

(n. inv. 329)

Cantiere

Olio su tavola, cm 48,2 x 58,2

Firmato e datato in basso a destra "NICOLA SPONZA 50"

(n. inv. 319)

Corso Italia

Olio su tavola, cm 38 x 58

Firmato in basso a destra "Nicola Sponza"

(n. inv. 321)



Canale di Ponterosso

Olio su tela, cm 18,2 x 23,4

Firmato e datato in basso a destra
"Nicola Sponza 48"

(n. inv. 315)



Vulcania

China su carta bianca,
cm 25,6 x 35,3

Firmata in basso a destra "Nicola Sponza"

(n. inv. 316)



Pescherecci a Grado

Olio su tavola, cm 40 x 59,7

Firmato in basso a destra "Nicola Sponza"

(n. inv. 317)



Ponte Castel Sant'Angelo - Roma

Penna su carta bianca,
cm 29,4 x 19,5

Firmata al centro sulla destra "Nicola Sponza"

Titolata in basso sul passepartout "Ponte
Castel Sant'Angelo - Roma"

(n. inv. 318)

Rimorchiatori

Olio su tavola, cm 58,7 x 58,4

Firmato in basso a sinistra "Nicola Sponza"

(n. inv. 324)

**Duca degli Abruzzi**

China su carta bianca,
cm 32,2 x 43,3

*Firmata e datata in basso a destra
"Nicola Sponza X 52"*

(n. inv. 320)

**Tenda rossa a Duino**

Olio su tavola, cm 38,8 x 59

*Firmato e datato in basso a destra
"Nicola Sponza 60"*

(n. inv. 322)

**Sacchetta**

Olio su tavola, cm 28,9 x 48,6

Firmato in basso a sinistra "Nicola Sponza"

(n. inv. 323)

**Tramonto al porticciolo di Duino**

Olio su tavola, cm 38,5 x 58,1

Firmato in basso a sinistra "Nicola Sponza"

(n. inv. 326)

TRISTANO ALBERTI

(Trieste, 1915 – 1976)

Tristano Alberti è di certo uno degli artisti più rappresentati nella Collezione d'Arte della Fondazione. Il suo ruolo di scultore di punta, lo ha portato a incrociare il proprio destino con l'allora Cassa di Risparmio di Trieste in virtù delle capacità, chiare anche all'amico-rivale Marcello Mascherini, che riscossero il giusto successo negli anni Cinquanta. Grazie all'opera di archiviazione e valorizzazione del figlio Rinaldo Alberti e la Galleria Linea d'Arte, oltre al lavoro sistematico di Chiara Franceschini, è possibile farci un'idea ben chiara dei pezzi acquistati in quegli anni dalla prestigiosa istituzione e oggi patrimonio della Fondazione. Il *Toro*, databile al 1953, esposta in quell'anno alla X Biennale Triveneta di Padova, è opera dell'Alberti animalista, potente e sicuro, non solo capace di dialogare scaltramente con gli esiti più interessanti presenti alle rassegne italiane dell'epoca, ma di vincerle: la compatta scultura bronzea venne infatti premiata a Vibo Valentia nel 1954.

Il Toro

San Sebastiano, invece, possiede un *curriculum* espositivo di prima fascia; venne esposto alla mostra dell'*Angelicum* di Milano del 1955, dove Alberti venne invitato, a Padova alla XI Biennale Triveneta e a Sidney, in Australia, nello stesso anno alla Bissietta Art Gallery. È opera tra le più riuscite di Alberti (nel campo dell'arte sacra spesso premiato), con il chiaro intento di lasciare due ipotesi praticabili: il bassorilievo e la scultura a tutto tondo. Il *Cavallino*, invece, è opera controversa in termini cronologici. Certamente realizzata prima del 1960, la sua datazione, stando alle fonti dell'epoca, oscilla fra il 1951 ed il 1958, fraintendimento dovuto al grande successo e quindi alla probabile fusione bronzea replicata più volte. L'opera della Fondazione è certamente la versione del 1950-51, come riporta l'album fotografico degli eredi Alberti, e venne riprodotta nel *Piccolo della Sera* nel 1958. Legato a doppio filo con le vicende della Cassa di Risparmio di Trieste è il bassorilievo raffigurante il *Lavoro e il Risparmio*, che Alberti realizzò nel 1961 su espresso volere dell'ente. È un lavoro costituito da un cospicuo numero di bozzetti preparatori, peraltro di una freschezza tipica nella grafica dell'Alberti che riesce anche nel grande bronzo a mantenere le stesse prerogative. L'opera, oggi esposta presso la sede staccata di Via Carducci, si impone in un dialogo aperto con Mascherini, preferendo la costruzione più geometrica e minima del rilievo, quasi giungendo ad una stilizza-

San Sebastiano

Cavallino

Lavoro e il Risparmio

**Cavallino**

Bronzo, cm 32,5 x 20 x 14
Iscrizione sul basamento "Alberti"
(n. inv. 1)

zione delle figure. Al pari di Marcello Mascherini, un soggetto frequentato da Alberti è certamente *San Giusto*, presentato in varie esposizioni d'arte sacra tra il 1948 e il 1959, anche alle rassegne milanesi dell'Angelicum. Il *San Giusto* della Fondazione è alla base del celeberrimo *San Giusto d'oro*, ambito premio cittadino, e va messo in relazione con il bronzo di medesime dimensioni conservato nelle collezioni d'arte dell'ITIS.

Bibliografia sulle opere

10° Biennale d'arte triiveneta, Padova, 1953, p. 17 (*Toro*); 11° Biennale d'arte triiveneta, Padova, p. 23 (*San Sebastiano*); *Lo scultore concittadino Tristano Alberti*, in "Il Piccolo della Sera", 15-6-1955; *Un elegante cavallino*, in "Il Piccolo della Sera", 3-7-1958 (riprodotto).

Bibliografia sull'artista

Omaggio a Tristano Alberti: 1915-1976 (catalogo della mostra). Trieste, 1979.



Il Lavoro e il Risparmio

Bronzo, cm 80 x 120

Firmato e datato in basso a destra "Alberti 1969"
(n. inv. 8)



Lavorazione dell'Oro

Penna su carta bianca,
cm 19,7 x 50,5

Firmato e titolato in basso
"BOZZETTO LAVORAZIONE DELL'ORO SCULTORE" –
Tristano Alberti – 3"
(n. inv. 5)



Lavoro e Risparmio

Matita su carta bianca,
cm 21,6 x 30,4

Firmato e titolato in basso a sinistra
"Tristano Alberti – BOZZETTO 'LAVORO E
RISPARMIO'"
(n. inv. 6)



Lavorazione dell'Oro

Penna su carta bianca,
cm 21,5 x 30,4

Firmato e titolato in basso
"BOZZETTO 'LAVORAZIONE DELL'ORO' – Tristano
Alberti"
(n. inv. 9)



San Giusto

Bronzo, cm 122 x 34,5 x 23

Firmato alla base "TRISTANO ALBERTI"

(n. inv. 4)



San Sebastiano

Bronzo, cm 24 x 11 x 8

(n. inv. 7)



Lavoro e Risparmio

Penna su carta bianca,
cm 21,5 x 31,4

*Firmato e titolato in basso
"BOZZETTO 'LAVORO E RISPARMIO' - TRISTANO
ALBERTI"*

(n. inv. 10)

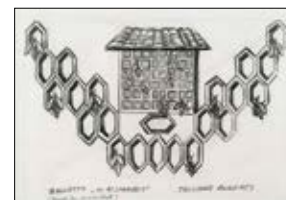


Lavorazione dell'Oro

Penna su carta bianca,
cm 21,6 x 31,1

*Firmato e titolato in basso
"BOZZETTO LAVORAZIONE DELL'ORO" -
Tristano Alberti"*

(n. inv. 2)



Il Risparmio

Matita su carta bianca,
cm 21,8 x 31,2

*Titolato in basso a sinistra
"BOZZETTO 'IL RISPARMIO' (Buono per Manifesto)"*

Firmato in basso a destra "TRISTANO ALBERTI"

(n. inv. 3)

Toro

Bronzo, cm 21,5 x 13
(n. inv. 11)





NINO PERIZI

(Trieste, 1917 – 1994)

Insieme a *Notte e reti*, quale ideale *pendant*, *Notte e luna* venne presentata da Perizi alla Biennale di Venezia del 1952, contraddistinta dal numero 13 in catalogo. Un artista rinnovato dal faticoso viaggio in Spagna avvenuto nel 1950, che a quella Biennale si presentava con un corposo nucleo di opere. Tuttavia, nonostante una così importante vetrina, la confusione creata tra i diversi soggetti delle opere esposte, fece divenire questa importante tela *Reti e Luna*, creando sino a pochi anni fa, notevoli problemi di riconoscibilità. Spetta a Serena Bellini e alla sua tesi di laurea aver chiarito i termini della questione, restituendo così un'opera non solo importante per la definizione del *corpus* pittorico di Nino Perizi, ma di poter apprezzare meglio uno tra i gioielli della Collezione d'Arte della Fondazione. È una tela dalle dimensioni ragguardevoli, che lo stesso Perizi con orgoglio, decise di scegliere per farsi immortalare in un ritratto fotografico a quella importante Biennale veneziana. Un notturno che lo apparenta a esperienze di memoria cubista, con una costruzione geometrica del dipinto ben visibile e un'insistenza disegnativa percepibile nell'aggrovigliamento del lenzuolo bianco sulla sinistra o la rete del pescatore attorcigliata su se stessa, sebbene certa atmosfera derivi dall'ispirato Santomaso di quegli anni. Nella retrospettiva a lui dedicata nel 1996, l'opera venne giustamente messa in relazione, non solo per motivi cronologici, con l'*Omaggio a Garcia Lorca* (Trieste, collezione Università degli Studi); le due tele rappresentano, di certo, il meglio delle ricerche dell'artista triestino.

un dipinto frainteso...

...fra i più importanti

Bibliografia sull'opera

XXVI Biennale di Venezia: catalogo, Venezia, 1952, n. 13; FRANCESCO TENZE, *Cinque pittori triestini*, Firenze, 1954, pp. 27-32; Nino Perizi, *opere 1935-1993* (catalogo della mostra), Trieste, 1996, p. 46, n. 21; SERENA BELLINI, *Nino Perizi: l'esperienza pittorica (1943-1958)*, tesi di laurea, relatore prof. BARBARA MAZZA, Trieste, 1996-1997, p. 126.

Notte e luna

Olio su tela, cm 94 x 114

Firmato in basso a sinistra "n. PERIZI 52"

(n. inv. 223)



BOGDAN GROM

(*Devinsčina, 1918*)

Di recente, nel novembre 2010, Bogdan Grom ha deciso di donare buona parte della sua produzione artistica alla Provincia di Trieste e al Governo sloveno. Egli, nato a Devinsčina, nelle immediate vicinanze di Trieste, ma oggi residente a New York, ebbe la prima mostra personale di rilievo a Trieste nelle sale della Galleria Scorpione nel 1949, per poi intraprendere un'esistenza che lo ha portato dapprima a girare mezza Europa (Praga, Belgrado, Zagabria, Lubiana ma anche Perugia, Roma e Venezia) e poi l'America, nel 1957, lasciando lavori di rilievo sia in ambito sacro che pubblico.

vita come continua ricerca

Prosecco venne realizzata poco prima della partenza oltre Oceano, esposta certamente nelle sale della Galleria Scorpione di Trieste, che all'artista dedicò varie personali anche nel 1951, 1954 e 1955. A questi anni, intrisi di una ricerca fortemente espressionista, *Prosecco* appartiene e vede Grom approfondire diverse tecniche incisorie, del *batik* in questo caso. Una nuova stagione, quella degli anni Cinquanta, che giungeva dopo il periodo trascorso a Ptuj (1946-48), costellato da acquerelli di impianto naturalista che descrivevano soprattutto la vita agreste della cittadina slovena. La sperimentazione tecnica, cifra costante nell'opera di Grom, qui è evidente con la scelta del *batik* che consiste nel ricoprire parti della superficie con la cera in modo tale da lasciare segni bianchi, che distinguiamo chiaramente, che non permettono al colore di attecchire.

Prosecco

Bibliografia sull'artista

JOHN DEEZZIO, *Two worlds: the work of Bogdan Grom, 1938-1998*, Trenton, 1998.

Prosecco

Batik su carta, cm 48,2 x 68

Firmato in basso a destra "GROM"

(n. inv. 124)



ONOFRIO VITIELLO

(Nocera Inferiore, 1921 – Cividale del Friuli, 1981)

Artista totalmente dimenticato ma presente in collezioni di primo piano della Regione, Onofrio Vitiello è originario di Nocera Inferiore. Morto prematuramente a Cividale del Friuli, dove si era stabilito, Vitiello conobbe un momento di successo fra gli anni Sessanta e Settanta per la sua particolare trattazione paesaggistica, portata a esiti quasi d'astrazione. *Lisert*, vale a dire una piccola zona tra Monfalcone e Trieste, viene descritta con materiche macchie di colore, autentiche *taches*, dando un effetto atmosferico al paesaggio come se ci trovassimo sul luogo poco dopo una tempesta. È un'opera accostabile a *Fiume Isonzo* (collezione Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia), realizzata negli stessi anni, caricata anch'essa di suggestioni temporalesche. Vitiello abbandonerà, nei primi anni Settanta, questo tipo di pittura a macchie per schiarire la tavolozza e, con colori piatti e puri, si recherà soprattutto nella laguna gradese; a questo periodo vanno ricondotte le due opere, ad esempio, della collezione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone: *Laguna*, firmata e datata al 1973 e *Grado – Case e pescatori* del 1974.

paesaggista a *taches*

dipinti nelle istituzioni
più importanti della regione

Bibliografia sull'artista

Collettiva 12 artisti della regione (catalogo della mostra), Udine, 1979; LUCIANO PERISSINOTTO (a cura di), *Arte e artisti nella Cividale del '900* (catalogo della mostra), Cividale del Friuli, 2010.

Lisert

Olio su tela, cm 78,3 x 98,1

Firmato e datato in basso a destra "Vitiello 66"

(n. inv. 348)



GIANNI RUSSIAN

(Trieste, 1922 – 1962)

Triestino di nascita, Gianni Russian si forma presso l'Istituto d'Arte ai Carmini di Venezia dove completa i propri studi nel 1943 e ottiene l'abilitazione all'insegnamento artistico. Dal 1943 al 1945 dopo la cattura da parte delle truppe tedesche, viene internato in un campo di prigionia in Germania. Per tale triste vicenda, solo a partire dal 1946 riesce a dare avvio alla propria carriera artistica. Sarà in questi anni l'attività di decoratore, specie nell'arredamento navale, a dare a Russian una propria definizione stilistica che lo porterà ad esiti felici specie sul finire degli anni Cinquanta, facendo presagire una sperimentazione verso esiti materici. Su tali premesse, realizza nel 1960 l'opera più importante di questa fase, vale a dire *Sintesi della meccanizzazione*, purtroppo ultimo lavoro d'un certo impegno, essendo l'artista scomparso precocemente a causa d'una grave malattia nel 1962. Un'opera polimaterica dalla resa lucida, di grande impatto visivo, mescolando il proprio bagaglio da decoratore d'interni con un pittoricismo cupo e inquietante, dove il tema meccanicistico altro non è che una metafora della società tecnologica. *Sintesi della meccanizzazione* si affianca, per quanto riguarda le opere di Russian custodite dalla Fondazione, alla *Macchina da scrivere*, una delle chine acquerellate su carta del 1949, raffiguranti oggetti tecnologici come una macchina per cucire o un telefono. Sono opere grafiche che vedono Russian usare la tecnica della cera per non far assorbire la china dalla carta, dando un effetto, come scrive Elisa Prelli, che dell'artista si è occupata largamente, "a graffito", quindi fortemente suggestivo.

una vita come un lampo

**l'opera più importante
prima della scomparsa**

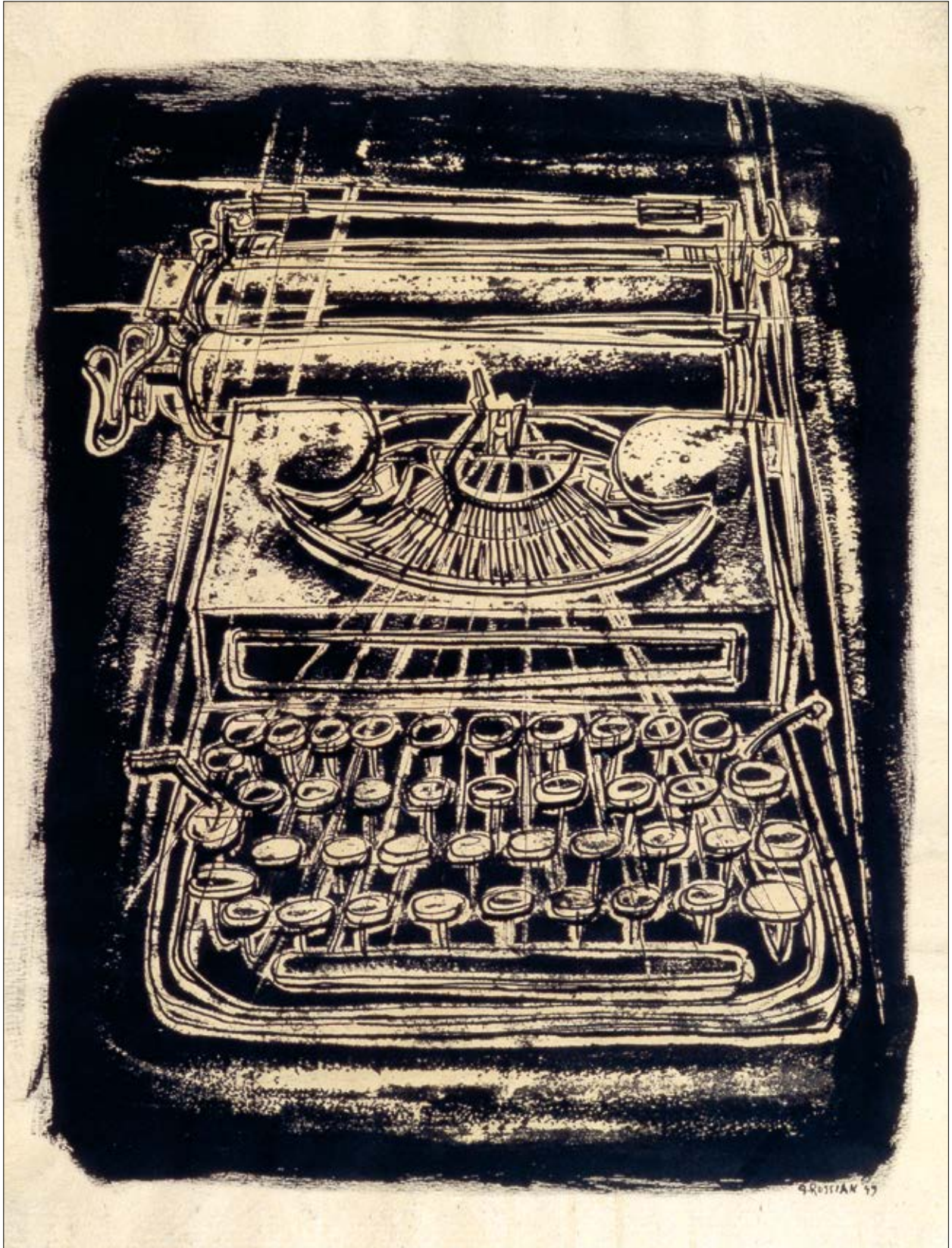
Bibliografia sulle opere

ELISA PRELLI, *Gianni Russian (1922-1962)*, in "Quaderni Giuliani di Storia", XXX, n. 1 (2009), pp. 160-185; ELISA PRELLI, *Gianni Russian (1922-1962) e la critica: l'attenzione prima dell'oblio*, in "Archeografo Triestino", LXIX 2009, pp. 605-628.

Macchina da scrivere

China acquerellata su carta bianca,
cm 35 x 27,2

Firmato e datato in basso a destra "G. RUSSIAN 49"
(n. inv. 251)





Sintesi della Meccanizzazione

Acrilico su tavola con intarsi, cm 130 x 368

Firmato in basso a destra "G. Russian 60"

(n. inv. 250)



ORESTE DEQUEL

(Capodistria, 1923 – Roma, 1985)

Parallelamente all'acquisto delle *Nuotatrici* ad opera del Museo Revoltella del 1960, per lo scultore Oreste Dequel, nonostante la decisione di trasferirsi definitivamente a Roma in quell'anno, si aprirono anche le porte della Collezione Cassa di Risparmio di Trieste. In quel momento di passaggio fra gli anni Cinquanta e Sessanta il giovane scultore capodistriano era al diapason della sua produzione, riconosciuta ufficialmente alla Biennale di Venezia del 1958 e alla mostra personale alla Galleria Comunale d'Arte di Trieste del 1959. Realizza, come nel caso della *Bagnante* “una sapiente patinatura della terracotta tenuta a mezza via tra la calda intonazione della carne e la variata e preziosa scabrosità degli oggetti di scavo” scrive Gioseffi e, potremmo aggiungere, una modernità nelle volumetrie, aggiornata sugli esempi di Moore. Da quel momento, Dequel si indirizzò verso una più selvaggia essenzialità delle forme pervenendo, negli anni Settanta, all'astrazione. Nel 1971, in occasione della mostra personale allestita a Saint Paul de Vence, vedendo le sue opere, il poeta André Verdet scriverà: “La forza di suggestione della scultura di Oreste Dequel non farà che aumentare con l'avanzare del tempo. I suoi personaggi si accampano memorabili. Sono pieni di vita. Ora questa vita si è sotterrata in essi e questi personaggi sono come avvolti nel grande silenzio del cosmo, silenzio che noi risentiamo qualche volta e che rende sublime per un momento la nostra condizione di creature della terra”.

un grande momento

sculture capaci
di suggestionare

Bibliografia sulle opere

LUISA CRUSVAR, *Note sul collezionismo triestino*, in “Arte in Friuli, Arte a Trieste”, n. 3 (1979), pp. 85-100.

Bibliografia sull'artista

FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI, *La Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella*, Trieste, 1970, p. 58; ROBERTA PERFETTI, *Oreste Dequel* (catalogo della mostra), Trieste, 1991.

Bagnante

Terracotta, cm 45,6 x 45 x 18

Firmato sulla gamba sinistra "O. Dequel"
(n. inv. 77)



RENZO VESPIGNANI

(Roma, 1924 – 2001)

Soprattutto incisore di grande qualità, il romano Renzo Vespignani entrò nei primi anni Cinquanta nel pieno di un dibattito sul concetto di realismo; nel suo caso, in sintonia con Pier Paolo Pasolini, denunciando una Roma malinconica e crudele, tutt'altro che trionfale. Questo stagno a Monte Sacro, dall'atmosfera neorealista – come lo era il cinema in quel momento – anticipa la fondazione, da parte dello stesso Vespignani con altri intellettuali, della rivista *Città Aperta*, che vide la luce nel 1956. Pittura, nel caso di Vespignani, che va oltre alla soluzione formale in sé (nonostante una resa violenta e condotta con grande capacità cromatica) ma che abbraccia concetti a più livelli; letterario, cinematografico e pittorico per arrivare, nel suo grado di ossessione o desolazione, dritta al pubblico. Pasolini tornerà più volte sull'arte dell'amico Vespignani, non solo facendo un parallelismo con il proprio lavoro per puntualizzare analogie e differenze, ma per spiegare soprattutto i luoghi che entrambi descrivono, quelli della disperazione e dell'allegria di un proletariato che fa i conti con la vita d'ogni giorno. La scelta del periferico quartiere romano di Monte Sacro non è casuale; nel 1951 esso prese tale nome dopo essere stato Città Giardino – Aniene nel 1924 e continuamente bersagliato da piani urbanistici.

amico di Pasolini

pittura come impegno

Bibliografia sull'artista

ANTONIO PORCELLA (a cura di), *Renzo Vespignani: 1944-1982* (catalogo della mostra), Roma, 1982; FRANCESCO GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, 1994; DOMENICO CUZZI, *Renzo Vespignani: "questa mia quotidiana avventura"*, Roma, 2007.

**Monte Sacro**

Olio su tela, cm 70 x 100

Firmato e datato in basso a destra "VESPIGNANI 55"

(n. inv. 347)

GIUSEPPE ZIGAINA

(Cervignano del Friuli, 1924)

La tecnica mista su carta del 1970 fa parte di quella serie di opere grafiche analizzate con particolare attenzione da Giuseppe Marchiori nel volume *Zigaina* del 1973. Corrisponde alla fase più travagliata, dal punto di vista segnico e tematico, dell'artista di Cervignano che approfondisce la grafica sino alle viscere; non è un caso che nel 1971 omaggia Picasso con alcuni poderosi disegni, giungendo immediatamente dopo, agli *Insetti* e alle devastanti, visivamente parlando, *Visitazioni*. Ciò che sorprende in Zigaina, nei primi anni Settanta, è uno spirito nordico non facilmente accorpabile alle altre esperienze pittoriche italiane che, a ben guardare, già si poteva scorgere nelle taglienti, per disegno e cromia, prove degli anni Cinquanta. Marchiori scandaglia con lucidità tale prerogativa: “C'è, in Zigaina, un riflesso dello spirito nordico, che rispecchia certe ataviche affinità psicologiche: l'amore della solitudine, la propensione introspettiva, il sentimento tragico della vita”. L'opera, destinata ad illustrare il racconto di Manlio Cecovini (1914-2010), pubblicato nel 1970 dall'omonimo titolo, verrà ricordata dallo stesso scrittore nel 1994 nel libro *Nottole ad Atene* con queste parole “Anche Zigaina mi ha fatto aspettare. Non vuole fare le ‘illustrazioni’ per Straniero in Paradiso. Disposto invece a fare ‘disegni’. Infatti, nella prima pagina del libro, l'artista aveva fatto inserire espressamente ‘Disegni di Giuseppe Zigaina’”.

**un segno inciso e una
sperimentazione continua**

il contesto dell'opera

Bibliografia sull'opera

MANLIO CECOVINI, *Straniero in paradiso*, Trieste, 1970; MANLIO CECOVINI, *Nottole ad Atene*, Milano, 1994.

Bibliografia sull'artista

GIUSEPPE MARCHIORI, *Zigaina*, Biella, 1973; *Giuseppe Zigaina: mostra antologica dell'opera grafica*, Venezia, 1979; MARCO GOLDIN (a cura di), *Zigaina: opere 1942-2009* (catalogo della mostra), Udine, 2009.

Straniero in Paradiso

Tecnica mista su carta,
cm 47 x 30,5

Firmato in basso a destra "Zigaina 70"
(n. inv. 356)



MARINO SORMANI

(Aurisina (Trieste), 1926 – Trieste, 1995)

Opere cronologicamente non lontane fra loro, *Via del Veltro* e *Natura morta N. 2* arrivano in una stagione dell'appartato pittore triestino, inserito in un contesto cittadino di forti dibattiti fra astrazione e figurativismo, che lo porta ad una scelta personale della figurazione. Incantato dal Morandi incisore, inizia nel 1956 ad utilizzare le tecniche come la puntasecca e l'acquaforte al fine di riportare, con senso pittorico, gli oggetti quotidiani scanditi nello spazio in una sintesi poetica; così nasce la *Natura morta n. 2*. *Via del Veltro*, invece, che avrebbe ben figurato nella retrospettiva del 1997, si apparenta a quegli scorci rurali e urbani che egli realizza proprio in quegli anni; Sormani costruisce lo spazio con una visione quasi esclusivamente geometrica, tanto che pare evidente un approfondimento della pittura trecentesca italiana, al fine di trovare non un'approssimazione delle forme, bensì uno stile chiaro e limpido che rimanga il più possibile descrittivo. Ciò che ne emerge, da questa *Via del Veltro*, è in tutta evidenza una pittura riflessiva, anti-dinamica e lontana da realizzazioni di getto, da amanuense su vasto formato.

in dialogo con Morandi

una figurazione essenziale

Bibliografia sull'artista

Marino Sormani: dipinti 1953-1994 (catalogo della mostra), Trieste, 1997.



Natura morta N. 2

Acquaforte, cm 14,8 x 9,3

Firmato in basso a destra "SORMANI"

Numerato, titolato firmato e datato a matita sul passepartout "2/5 Acquaforte – Natura morta 2' – M. Sormani 61"

(n. inv. 310)

Via del Veltro

Olio su tela, cm 79,8 x 59,3

Firmato e datato in basso a destra "SORMANI 59"

(n. inv. 309)



CESCO MAGNOLATO

(Noventa di Piave, 1926)

Nato a Noventa di Piave, Magnolato si inserisce da subito nei primi anni Cinquanta nel tessuto artistico veneziano, divenendo nel 1952 assistente alla cattedra dell'incisione all'Accademia di Belle Arti e proponendo i suoi lavori già a partire dal 1954 alla Biennale cittadina. Nel 1955, guardando a Rembrandt ma anche al più recente, del 1930, *Bue squartato* di Mario Mafai (Milano, Pinacoteca di Brera), realizza il suo *Bue squartato* caricando di violenza la scena, risultando brutale in un grado di realismo totale. Ne intuisce da subito la potenza dell'immagine creata e decide quindi di esporla alla collettiva della Bevilacqua La Masa nella sezione dell'incisione, tra il 25 aprile e il 18 giugno 1955, insieme a *Bevitori*, *Tetti di Venezia* e *l'Arrotino*. Come conferma lo stesso maestro, egli presentava sempre opere diverse per soggetto, in modo da non fermarsi su un unico tema come all'epoca i colleghi usavano fare.

potenza del soggetto

ricerca costante

Bibliografia sull'opera

Mostra dell'incisione italiana contemporanea, Venezia, 1955, p. 63.

Bibliografia sull'artista

Cesco Magnolato: opere 1948-2002 (catalogo della mostra), Venezia, 2002.

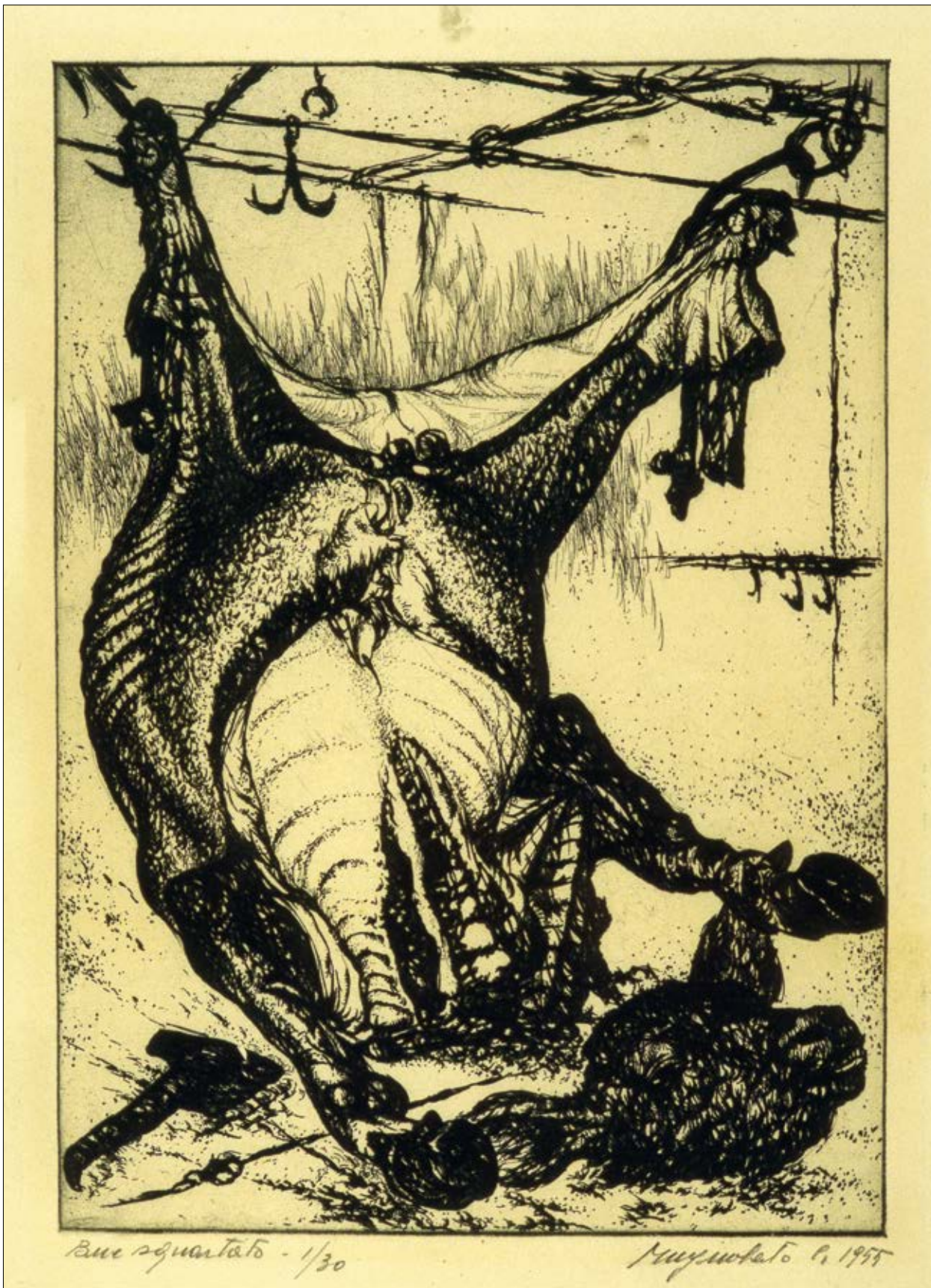
Bue squartato

Incisione, cm 34,3 x 23,6

Titolato e numerato in basso a sinistra sul passepartout "Bue squartato - 1/30"

Firmato e datato in basso a destra sul passepartout "Magnolato C. 1955"

(n. inv. 181)



Bue squartato - 1/30

Magnolato C. 1955

ARNALDO POMODORO

(Morciano di Romagna, 1926)

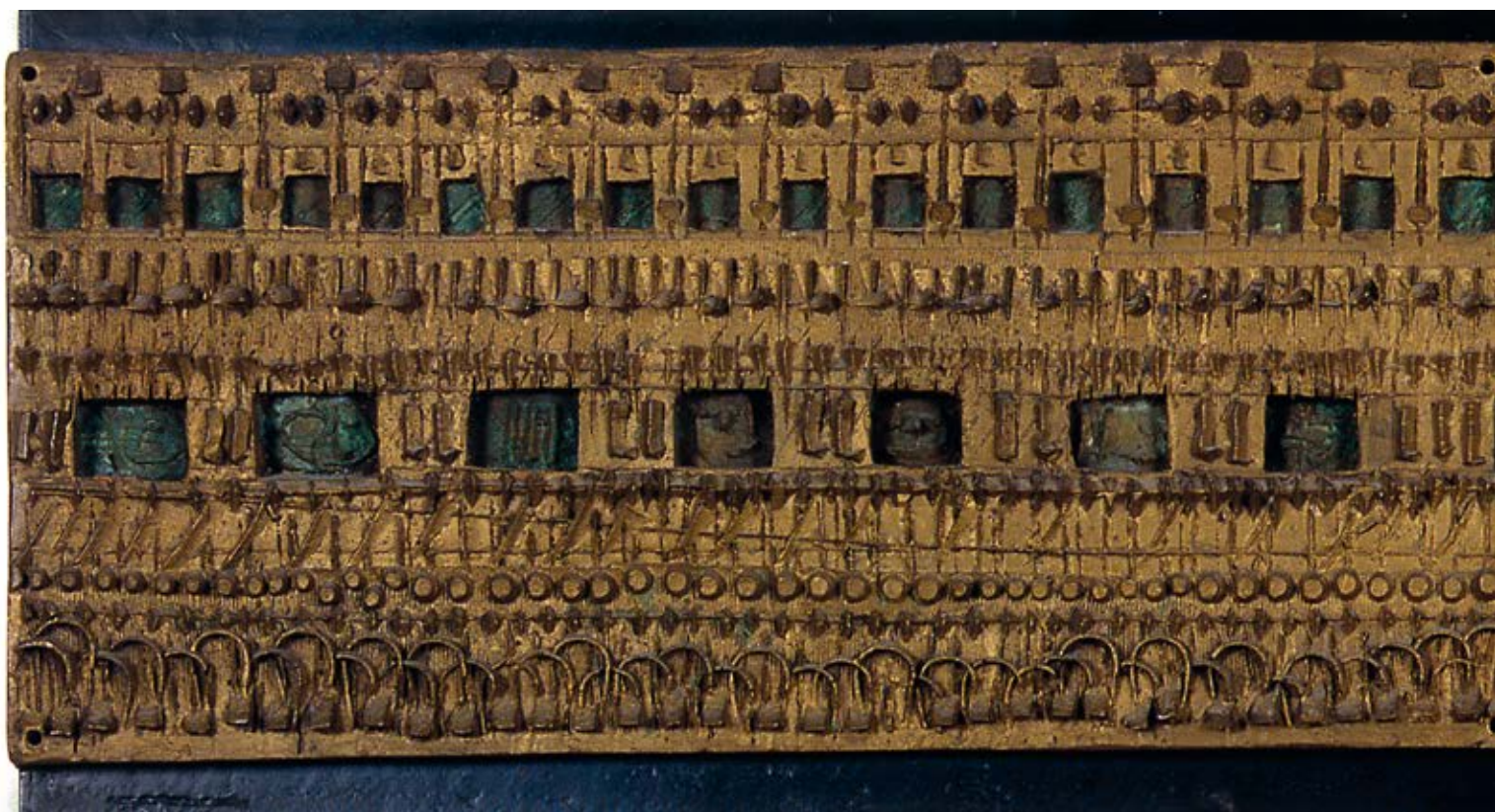
Considerato il più grande scultore italiano vivente, prima del successo planetario del 1963 con *Sfera n. 1*, Arnaldo Pomodoro aveva già da tempo intrapreso un percorso stilistico fatto di segni reiterati, sottili ed acuti che, come cuneiformi mesopotamici incisi sulla materia, danno una sensazione preziosa, da scoperta ancestrale. *Rilievo*, esemplare unico, è opera del 1960 e nasce partendo dalle riflessioni sul ciclo delle *Tavole dei segni* che, una volta sviluppate in verticale, porteranno alle suggestive *Colonne del viaggiatore*. È un anno fondamentale, per Pomodoro, quel 1960. Aderisce, insieme a Perilli, Turcato, Dorazio e il fratello Giò al gruppo *Continuità*, un'esperienza nodale per l'approfondimento materia-segno; anche l'amici-

prima della sfera

alla scoperta
del proprio segno

Rilievo

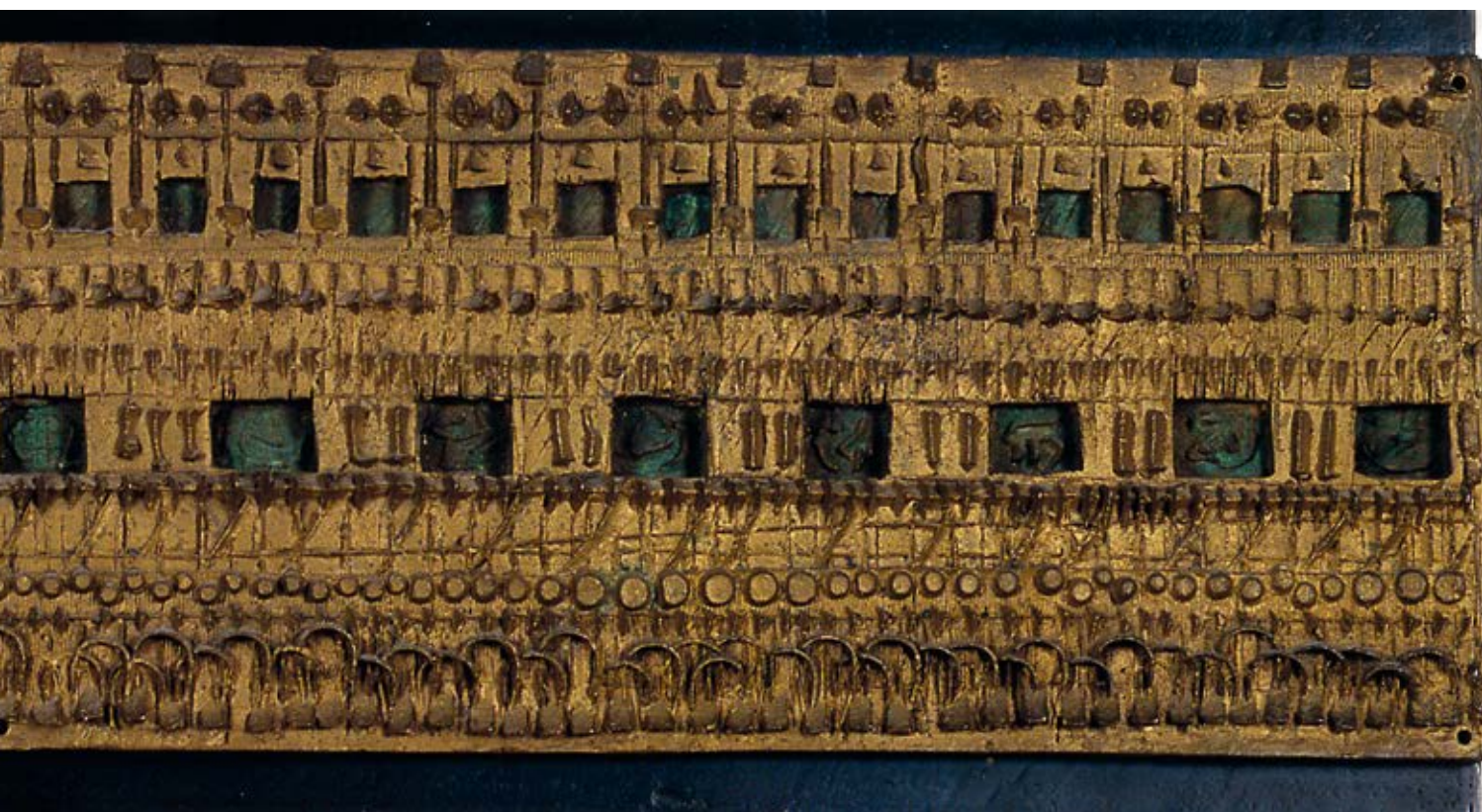
Bronzo, cm 31 x 130,6
(n. inv. 225)



zia con Gastone Novelli si fa sentire, specie per quanto concerne la libertà intuitiva. *Rilievo* è non solo un'opera importante nel percorso dello scultore, forse più interessante delle stesse sfere per comprendere la ricerca segnica portata avanti da Pomodoro, ma un'autentica gemma nella Collezione d'Arte della Fondazione.

Bibliografia sull'opera

FLAMINIO GUALDONI (a cura di), *Arnaldo Pomodoro: catalogo ragionato della scultura*, Milano, 2007, vol. 2, pp. 434-435.



CLAUDIO UGUSSI

(Pola, 1932)

Nato a Pola, Claudio Ugussi si è laureato a Zagabria in Filosofia. A partire dal 1959 ebbe la cattedra di lingua e letteratura italiana a Buie, interessandosi parallelamente alla pittura. Dopo gli esordi legati a esiti neo-impressionisti, specie nel paesaggio, si è indirizzato verso una concezione astratta delle forme, che lo ha portato ad un linguaggio personale e fortemente caratterizzato che vede incrociarsi una tradizione figurativa ad astrazioni geometriche, spesso asfissianti. Non dissimile, in questo, dalle ricerche attuate da Leone Minassian (1905-1978). La tela raffigurante *Le case del silenzio* appartiene in realtà ad un ciclo, analizzato con acume all'interno del percorso dell'artista-scrittore da Christian Eccher, che ne vede sempre sensazioni lugubri legate alla travagliata vicenda di un "italiano" in terra jugoslava in anni complicati e, a tratti, tragici.

tra pittura e letteratura

paesaggio come memoria

Bibliografia sull'opera

CHRISTIAN ECCHER, *Le molteplici facce della storia: l'Istria di Claudio Ugussi*, in "Avanguardia", n. 43 (2010), pp. 30-45.

Bibliografia sull'artista

Claudio Ugussi: mostra antologica (catalogo della mostra), Trieste, 1990.

Le case del silenzio

Olio su tela, cm 100 x 100

Firmato in basso a destra "c. ugussi"

(n. inv. 426)



MIELA REINA

(Trieste, 1935 – 1972)

“Una delle pochissime autentiche artiste che la seconda metà del nostro secolo abbia concesso a Trieste” scrive Gillo Dorfles e a lui si devono pagine splendide dedicate all’esistenza così breve d’un artista davvero capace di entrare nel dibattito dell’arte novecentesca. Dalla personalità umile e ritrosa all’esporsi pubblicamente, tenne la sua prima personale di rilievo a Trieste nel 1958 appena conclusi gli studi presso l’Accademia di Belle Arti di Venezia, iniziando l’anno successivo un’attività di insegnamento rimasta indimenticata presso l’Istituto d’Arte locale. È proprio a questo periodo appartengono le due opere *Amici* e *Madre e figlio*, quest’ultima firmata e datata al 1959. La forte carica espressionista e un realismo siciliano alla Guttuso, mutuato anche dalle proprie radici esistenziali essendo di padre siculo, è ben visibile in *Amici*, una tavola di ragguardevoli dimensioni dove Manfredi, Daniela e Lucia vengono sistemati in un dipinto che, per svolgimento e gusto narrativo, vede soluzioni derivate da James Ensor. È forte in questo senso l’idea costante in Reina di una narrazione che non confluisca in un astrattismo puro, e che mantenga intatto l’archetipo d’un realismo, per quanto primitivo, leggibile. Dalla robusta carica terrosa è *Madre e figlio*, ancora appartenente alla fase pittorica dell’artista che di lì a poco muterà in favore di più ampie sperimentazioni, che la vede dialogare con certa pittura italiana coeva ma dove Reina non rinuncia ad aprirsi a sottofondi materici e giustapposizioni di grande impatto visivo (come le due combinazioni di rosso in basso che convergono in una dimensione tonale e piramidale) vicini agli esiti informali.

pittrice indimenticata

**cromie siciliane
in un artista nordico**

Bibliografia sulle opere

PATRIZIA FASOLATO, *La collezione di opere d’arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull’incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta*, in “Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste – Banca”, aprile 1998, pp. 56-65 (come *Madonna con bambino*).

Bibliografia sull’artista

Miela Reina, Trieste, 1980; GILLO DORFLES, *Preferenze critiche: uno sguardo sull’arte visiva contemporanea*, Bari, 1993; PAOLA BONIFACIO (a cura di), *Miela Reina*, Milano, 1999.

Madre e figlio

Olio su tela, cm 75 x 99,5

Firmato in basso a destra "MELA"

(n. inv. 234)



Amici

Olio su tavola, cm 72,8 x 104,5
(n. inv. 233)





LIVIO
COMPARIN

(Piane di Schio, 1939)

Entrato sin da giovane nella rinomata tipografia “Marzari” di Schio in qualità di ritoccatore di cartoline, Comparin ottiene l’attenzione del maestro Alfredo Ortelli, allievo diretto all’Accademia di Belle Arti di Venezia di Ettore Tito, che lo incoraggia a continuare nel solco di una pittura di impronta verista. Un senso di colorismo naturale pervade la sua produzione portandolo ad abbracciare con disinvoltura i soggetti più vari (paesaggi, ritratti, caricature, animali e scene mitologiche). Quando la Marzari entrò in crisi, passò ad uno studio grafico, entrando anche a far parte del gruppo dei pittori scledensi “Dopolavoro Lanerossi”. Nonostante un evidente legame con la propria terra d’origine, dove ancora risiede, Comparin ha girato molto e continua a girare, specie nel nord-est, venendo apprezzato dai collezionisti locali per un tono diretto e coinvolto dei suoi acquerelli, che rimangono il modo migliore per apprezzarne il virtuosismo tecnico che non viene mai portato agli eccessi ma stemperato da un’evidente, quanto provvidenziale, dolcezza.

**tradizione
del colorismo veneto**

Chiesa di Sant’Antonio Taumaturgo

Acquerello su carta bianca, cm 78,6 x 65,8

Firmato in basso a destra “LComparin”

(n. inv.57)



Champain

**Collezione
“Arte e Industria” Stock**

Nel 1966 i vertici della nota azienda triestina, il presidente Alberto Casali e l'amministratore delegato Carlo Wagner, in collaborazione con Giorgio Mondadori, decisero di intrecciare l'arte pittorica con il mondo pubblicitario. Furono contattati i maggiori pittori della figurazione italiana, firme note ad un vasto pubblico, che diedero la loro personale interpretazione del brandy più diffuso nel mondo in quel momento, lo Stock 84. Il progetto portò alla realizzazione di dodici tele che vennero sistemate nel dicembre di quell'anno nella prestigiosa sala riunioni dell'azienda, all'epoca situata nel borgo di Roiano. Grazie alla regia di Mondadori, le opere circolarono immediatamente su tutto il territorio nazionale, attraverso un'elegante cartella, dove furono riprodotti i dipinti in sontuose tavole a colori ed inoltre, tra il gennaio e l'aprile 1967, le maggiori riviste patinate ospitarono articoli con riproduzioni a piena pagina dei dipinti. L'azienda considerò da subito fiore all'occhiello le tele, tanto da esporle sia a rassegne mirate, come la mostra milanese nel gennaio 1967 intitolata *Arte e Industria* allestita negli spazi del Circolo della Stampa – dove venne elogiata la *Ragazza con il fiore* di Franco Gentilini – sia a fiere internazionali, come quella milanese del 1970. Gli artisti che parteciparono all'iniziativa della Stock furono: Ennio Morlotti, Aligi Sassu, Giorgio de Chirico, Leonor Fini, Bruno Cassinari,

Giuseppe Ajmone, Gregorio Sciltian, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Pietro Annigoni, Orfeo Tamburi e Franco Gentilini. Erano pittori estranei, per convinzione e percorso, al dibattito sull'arte in Italia in quel momento ma, in compenso, noti anche ad un pubblico poco informato su questo versante. Un'intuizione felice, quella del progetto artistico Stock che, alla morte di Casali avvenuta nel 1972, volle essere replicato dal cognato Carlo Wagner, divenuto nel frattempo presidente. Vennero ricontattati gli stessi artisti, questa volta senza l'impegno di misurarsi con il brandy Stock, ma il risultato non fu altrettanto eclatante. Le opere, realizzate nel 1973 da Sassu, Sciltian, Cassinari e Ajmone – con l'innesto di Salvatore Fiume e Domenico Cantatore – sebbene dimostrassero ancora una volta l'impegno e la sensibilità della Stock rivolta al mondo dell'arte, non riuscirono a bissare quel momento aureo; in compenso, Marcello Mascherini realizzò il bassorilievo raffigurante *Pan* che segnò il canto del cigno sia per lo scultore sia per l'azienda che aveva sino a quel momento intrecciato il proprio destino alle arti, regalando a Trieste un patrimonio unico.

**GIUSEPPE
AJMONE**

(Carpignano Sesia 1923 – Romagnano Sesia 2005)

Composizione

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato in basso a destra "Ajmone"

Tenacemente e raffinatamente ottocentesca, nella trattazione cromatica, è la tela del più giovane dei pittori dell'operazione Stock, Giuseppe Ajmone. Entro una lirica nuvola color sabbia, intravediamo la delicata natura morta contraddistinta dalla cascata di boccioli di rose, protagonisti indiscussi del dipinto: una figurazione da pittore orbitante nel realismo esistenziale milanese con un Bonnard costantemente in sottofondo, sebbene stemperato da una smaterializzazione delle forme. Una pubblicità efficacissima per la bottiglia del brandy Stock, concepita come un momento di distacco dalla frenesia quotidiana.

Colpisce come il più giovane della compagine dei pittori (che aveva aderito a varie correnti nel dibattito sulla figurazione italiana del Novecento) non si discosti e non strappi da certa tradizione pittorica, stridendo non poco rispetto alle ricerche intraprese dagli amici Morlotti e Cassinari presenti nella collezione Stock. Al centro delle ricerche di Ajmone, negli anni '60, sono i nudi femminili che culmineranno nella mostra presentata da Marco Valsecchi nel 1971 alla Galleria dello Scudo di Verona e dove emergeva con forza il mondo intellettualistico del pittore, prevalicando e stemperando il puro sentire.

Quella particolare analisi è accostabile non solo ai nudi ma estendibile alla parallela produzione di paesaggi e nature morte, come ben evidenzia pure la tela Stock.



**PIETRO
ANNIGONI**

(Milano 1910 – Firenze 1988)

Periferia industriale

Olio su tavola, cm 70 x 50

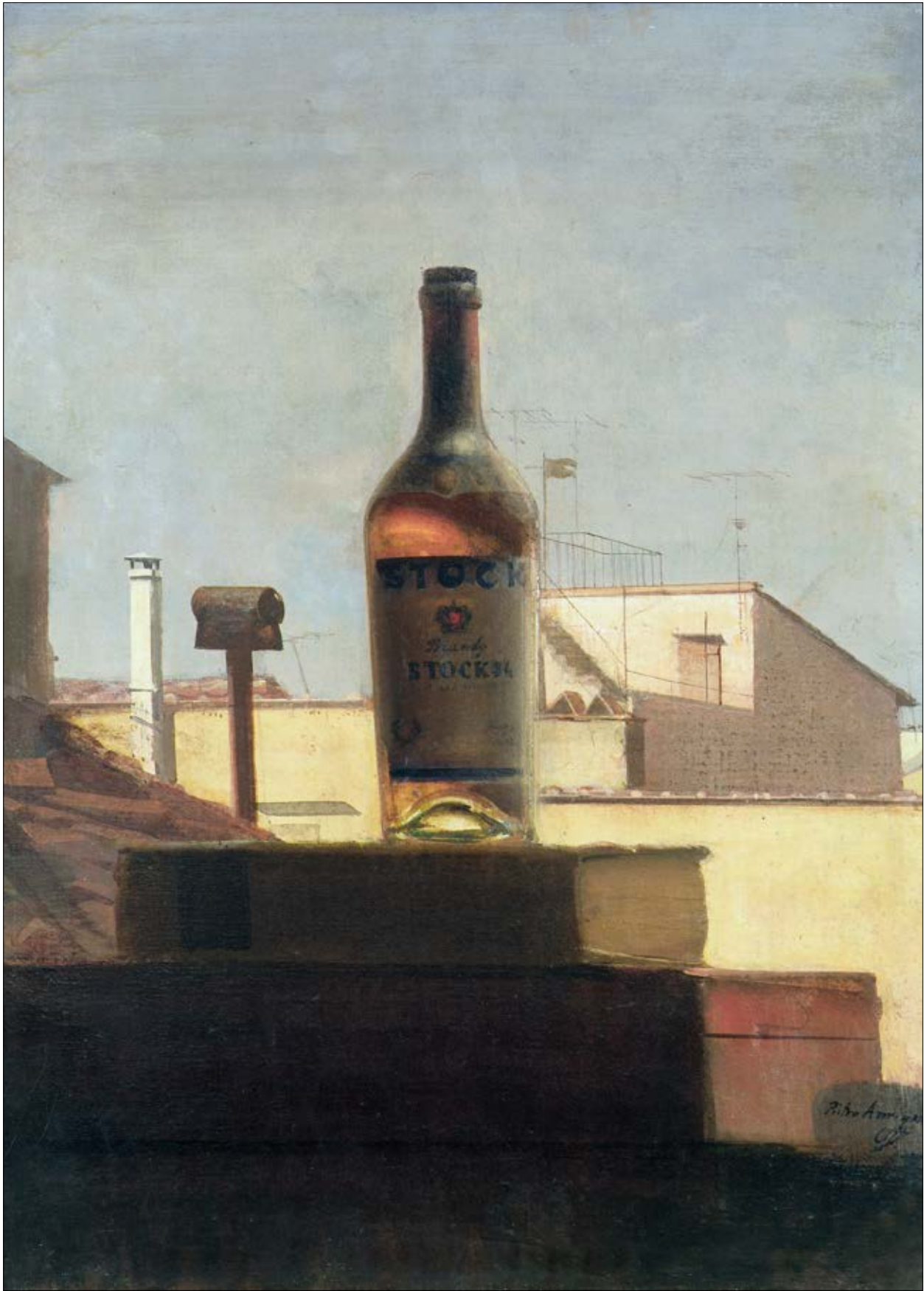
Firmato in basso a destra "Pietro Annigoni"

“Così Annigoni ha visto il Brandy Stock 84 in un meriggio estivo dai tetti di Firenze”, recita la didascalia accompagnatoria all’illustrazione apparsa sul catalogo della Quinta Mostra Mercato Internazionale svolta nell’ottobre 1967 a Palazzo Strozzi.

Ed è effettivamente il lume pomeridiano d’estate a darci la chiave di lettura nella figurazione scelta da Annigoni; la luce, attraversando la bottiglia, ci fornisce l’esatto contenuto del liquido nella sua consistenza e densità.

Il grado di realismo che Annigoni ricerca, con un virtuosismo a lui consono, guarda, in questo caso, verso una ben salda tradizione pittorica italiana, dove i tetti vengono descritti con precisione da vedutista nordico settecentesco più che da quattrocentista toscano. Il titolo prescelto dal pittore però ci avverte di una figurazione non solo di matrice italiana ma pure americana, in particolare la pittura di Edward Hopper, con i suoi spaccati metropolitani e industriali silenti, privi di figure umane. Tuttavia, se tanta parte della tavola viene dedicata alla luce, altrettanto spazio viene dato all’ombra, in una resa dall’effetto fotografico, apprezzabile nella cassetta di legno e nel poderoso tomo in primo piano, totalmente immersi nell’ombra e sui quali poggia la bottiglia, detentrica del ruolo centrale nel dipinto.

Rispetto alle altre opere che compongono la collezione Stock, ne emerge con evidenza, da parte di Annigoni, una sorta di antichizzazione del soggetto, sospendendolo in un istante remoto.



**BRUNO
CASSINARI**

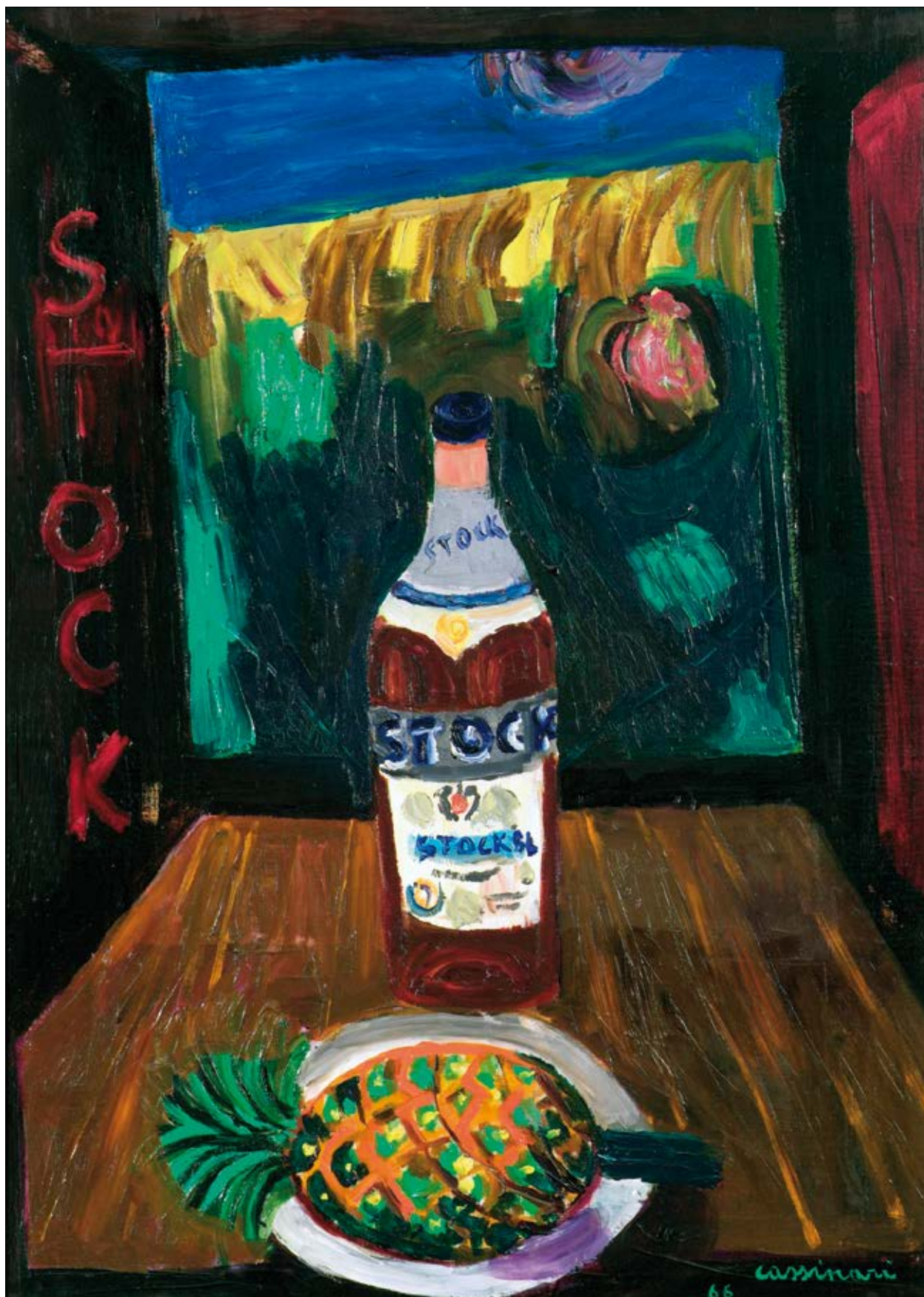
(Piacenza 1912 – Milano 1992)

Natura morta di frutta

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato e datato in basso a destra "Cassinari 66"

Ferocemente cromatico, di intenso impatto espressionista è il mondo a cui guarda Bruno Cassinari per assolvere al compito richiesto dalla Stock. Già nei primi anni sessanta egli consegna delle nature morte che si dibattono tra espressionismo e cubismo, poggiando in un primo piano spericolato e su di un semplicissimo tavolo, la frutta più accesa possibile di colori, come melagrane spaccate o limoni sezionati. La maestria del pittore stempera l'estremo cromatismo, come nel caso della tela Stock dove, per esempio, vediamo il colpo di viola sul piatto in cui poggia l'ironico e cromaticamente gustoso ananas, ripreso per rendere il sole nella natura matrigna e vago-gghiana, che si apre sullo sfondo, ritagliata nell'apertura della finestra. Così come il rosso sanguigno, disteso con gesti irruenti, sulla destra, è il medesimo che ritroviamo nella scritta Stock specularmente a sinistra. Il tutto gravitante verso il basso, portando violentemente gli oggetti in primo piano, catapultandoli in avanti verso l'osservatore, bottiglia inclusa. Un pittore, Cassinari, come scriveva Franco Russoli nel 1955 "le cui preferenze e i richiami siano verso artisti che hanno, tutti, un fondo insopprimibile di 'realismo', che cioè, tutti, per varie strade, risolvono in discorso figurativo una ispirazione sensuale, sentimentale e fantastica che vive della fiducia nelle immagini che l'artista capta, esistenti, intorno a sé." Non è un caso che egli, talmente attratto dalle ricerche picassiane, fra il 1950 ed il 1954, abbia soggiornato ad Antibes, stando a stretto contatto con il maestro spagnolo. Per il dipinto della collezione Stock vale la pena citare Marco Valsecchi, le cui intuizioni sull'artista negli anni cinquanta – "egli smorza le impennate cromatiche con la frusta di una rimeditazione severa dello spazio plastico" – paiono le più indicate.



GIORGIO DE CHIRICO

(Volos 1888 – Roma 1978)

Natura morta silente

Olio su tela, cm 52 x 38,5

Firmato in basso a destra "g. de Chirico"

al retro certificazione n. 175768 del Notaio Gandolfo di Roma

Dopo una presenza regolare alle Biennali veneziane degli anni cinquanta, ed una partecipazione alla medesima rassegna l'anno prima del dipinto per la Stock, de Chirico si avviava al ragguardevole traguardo degli ottant'anni con il medesimo entusiasmo pittorico che lo accompagnava da sempre, sebbene avesse toccato il vertice nell'ormai leggendario e irripetibile, per chiunque, periodo metafisico, di circa cinquant'anni prima.

Stava riprendendo, in questi anni, citazioni da grandi maestri del passato, in particolare del Cinquecento e del Seicento, ben visibili nei numerosi *Autoritratti* e ritratti che andava realizzando a partire dagli anni quaranta. Gli erano familiari, soprattutto negli anni sessanta, le cornucopie di frutta, come sottolineava non senza irritazione la critica, dove, in particolare, l'uva trovava una sua gustosa resa, sebbene venisse notato un tono "cartapestaceo" e sostanzialmente freddo rispetto ai tempi migliori del pittore. Nel dipinto Stock, dove l'uva naturalmente non poteva che essere motivo dominante, vi è una divertita pennellata nel rendere la frutta: ogni singolo colpo di colore è dato con estrema naturalezza ma al contempo sorvegliato, come non poteva non essere in un pittore come de Chirico.

Si apre un paesaggio, alle spalle della grandiosa bottiglia Stock 84, che pesa in primo piano quanto un monolite, da scenografia teatrale sottolineata dal sipario che, schiudendosi, invita alla contemplazione silente. La natura morta con la bottiglia Stock 84 diviene quindi una sorta di paesaggio nel paesaggio; un paesaggio da "spaesaggista", come asseriva Cocteau nel 1928, cioè di un de Chirico che "ci mostra la realtà spaesandola".



LEONOR FINI

(Buenos Aires 1907 – Parigi, 1996)

Fra i pensieri

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato in basso a destra "Leonor Fini"

(n. inv. 415)

Uno sguardo malinconicamente nascosto da un sofisticato e *démodé* copricapo, sta alla base dell'idea creativa dell'amazzone dei surrealisti, Leonor Fini, per interpretare il tema del brandy Stock 84. In uno spazio scarno, mentale, e su di uno sfondo caratterizzato da una carta da parati sfocata, si staglia la sensuale figura d'una ragazza dalla carne artificiale, pressoché violacea, contraddistinta da un disegno sorvegliato e nitido, tipico della pittrice "tradizionalista-surrealista" per dirla con l'etichetta di Decio Gioseffi, segretario della mostra nazionale di pittura italiana contemporanea svoltasi a Trieste nel 1953.

Il dipinto risente notevolmente dell'ormai consolidato bagaglio parigino dell'artista e l'immagine della giovane persa nei pensieri dinanzi un bicchiere affonda le sue origini, in termini di fonte visiva, ben prima dei surrealisti, facendo pensare ai diversi esercizi sul tema dell'*assenzio* di Picasso, e, prima di lui, Degas. Non ultimi certi ricordi del cartellonismo fortemente bidimensionale di Dudovich che la Fini conosceva benissimo essendo, tra l'altro, in senso lato, triestina d'adozione.

Nonostante l'artista non rinunci, in una sua tipica cifra stilistica, a lasciare la superficie pittorica, lavora con grande aggressività all'ingombrante cappello impreziosito da una ghirlanda floreale, vero protagonista della tela, ricoprendolo successivamente con un bianco steso a polpastrelli. Ne emerge un dipinto autonomo, al di là del fine ultimo di promuovere la bottiglia di brandy, la quale, in questo caso specifico, pare ritagliarsi uno spazio a fatica nell'economia del risultato finale.

La pittrice fu l'unica ad avere un rapporto diretto con i vertici della Stock; in particolare fu ospitata in più occasioni da Carlo Wagner e la moglie Vera, sorella di Alberto Casali, presidente dell'azienda.



FRANCO GENTILINI

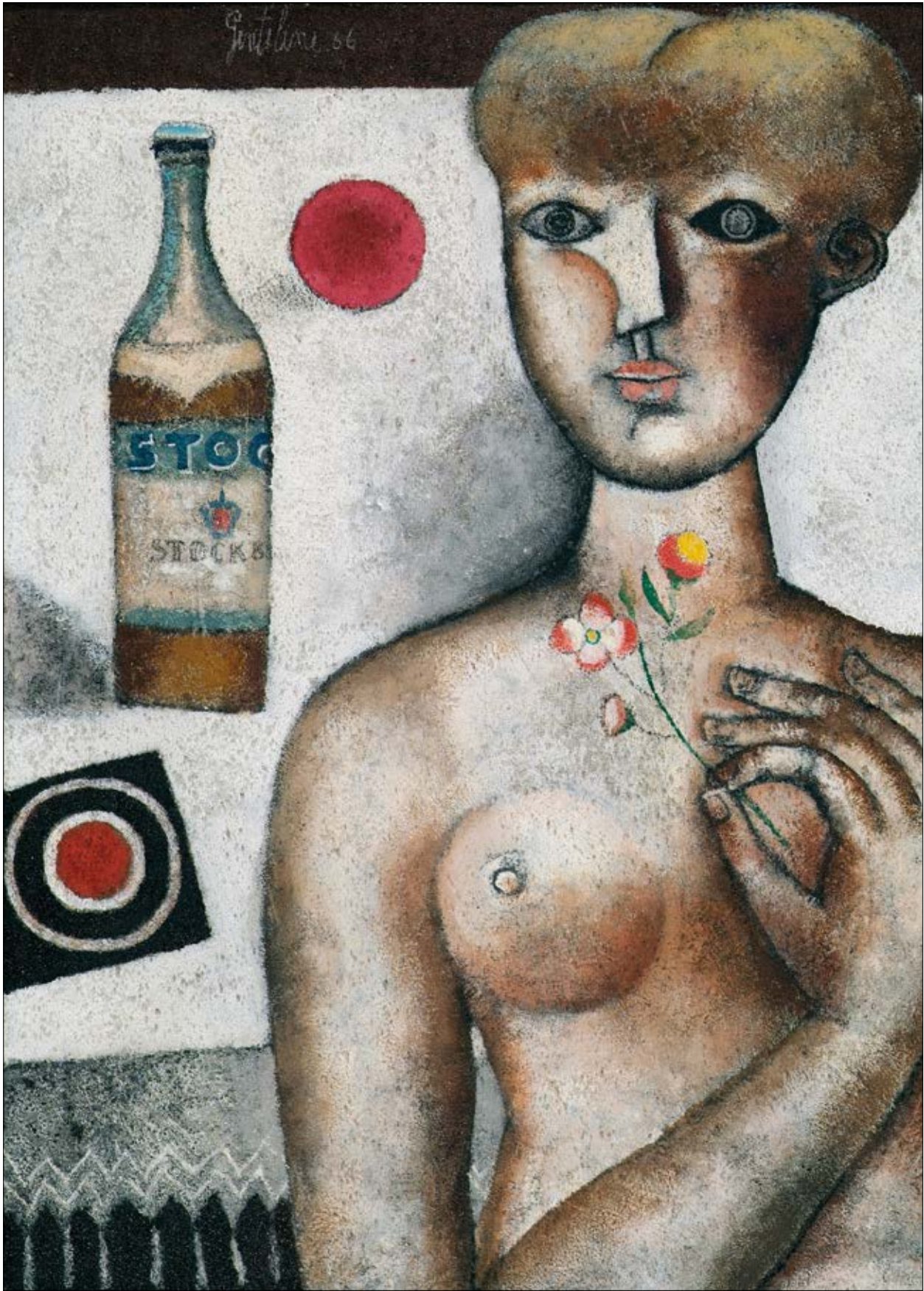
(Faenza 1909 – Roma 1981)

Ragazza con fiore

Olio sabbaiato su tela, cm 70 x 50

Firmato e datato in alto a sinistra "Gentilini 66"

La *Ragazza con fiore* giunge in un momento apicale della carriera di Gentilini, sia in termini pittorici che di riconoscimento ufficiale. La sua capacità "di non forzare né la pittura né la letteratura" come scriveva Marco Valsecchi in occasione della sala personale dedicata al pittore alla Biennale veneziana proprio del 1966, lo porta ad esiti raffinati e d'una arcaicità meditata. Immersa in un bianco lunare si staglia una etrusca venere imbronciata, che con un gesto di leggera e malinconica ironia, alla Chagall, accosta a sé un coloratissimo fiore. A controbilanciare una così solida figura, sta sulla sinistra la bottiglia di brandy, distesa ed appiattita ma resa volumetrica e spazialmente decifrabile dall'ombra che essa proietta. Un gioco nel quale il pittore si diverte a solleticare l'osservatore, sul duplice piano di bidimensionalità e tridimensionalità. L'universo figurativo di Gentilini, vasto e mai banale, guarda per la tela Stock a molteplici soluzioni e in particolare per la 'primitiva' figura femminile a Massimo Campigli, con il quale aveva esposto nel 1962 a Milano alla Galleria del Naviglio, e a Klee, sempre tenuto presente, per il delicato sottofondo materico. L'opera, pubblicata nel catalogo generale dell'artista nel 2000 al n. 1151, fu esposta alla Galleria d'arte Cavour di Milano in occasione della mostra *l'Arte e l'Industria* tra il 14 e il 18 gennaio 1967, concentrando su di sé grande ammirazione. Gentilini non era tuttavia estraneo a operazioni che vedevano l'arte e l'industria intersecarsi; basterà pensare, ad esempio, che egli portò a termine nel 1962 la pala per la chiesa di San Donato Milanese commissionatagli da Enrico Mattei allora presidente dell'Eni ed inoltre, nello stesso anno, volò in Russia con Scanavino, Bacci, Capogrossi e Cardazzo per la mostra *Arte e Industria* allestita al parco Sokolniki di Mosca.



VIRGILIO GUIDI

(Roma 1891 – Venezia 1984)

Nello spazio

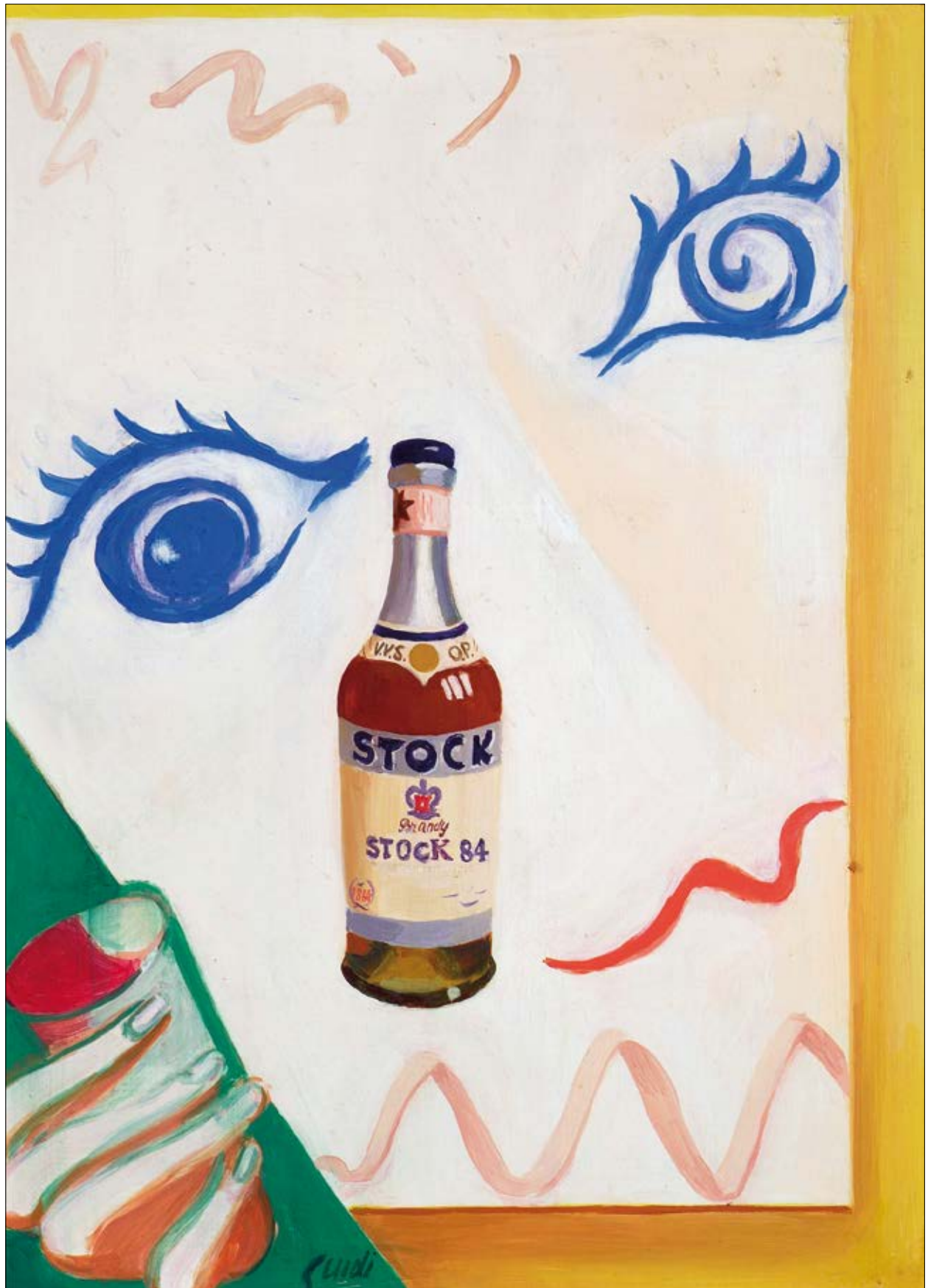
Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato in basso al centro "Guidi"

Firmato al retro e datato "66"

Virgilio Guidi, al pari di de Chirico, fu il più maturo degli artisti a prendere parte all'operazione Stock. La sua ricerca spaziale, ed esattamente delle *Figure nello spazio*, era già avviata nell'immediato dopoguerra divenendo punto focale nelle sue analisi parallelamente alle *Marine*, intrise di luce totale e portate sino all'astrazione. Nella tela Stock, la figurazione viene concepita entro una sorta di manifesto, dando un senso di duplice appiattimento, dove campeggia ritagliata al centro, immaginata in un *collage*, la bottiglia. È forte, in questo senso, l'effetto di straniamento che provoca la bottiglia stessa, resa con grande aderenza al dato reale, e portata in primo piano fluttuante nello spazio.

La figura umana, infatti, ci appare decorativa e i due grandiosi occhi esercizi di stile, poiché sganciati e apparentemente lontani dalla mano che regge il bicchiere in basso a sinistra della composizione, sottolineata da Guidi con un triangolo verde che la isola su di un altro piano. Anche la linea rossa serpentinata, allusiva della bocca, serve al pittore per calibrare la composizione sia cromaticamente, richiamando il rosso dato al bicchiere, sia formalmente, riempiendo il vuoto creato dalle linee che delimitano il dipinto. Virgilio Guidi era ormai celebrato nell'Italia anni '60 per questa sua personale ricerca, culminata definitivamente alla Biennale veneziana del 1964, quando gli venne assegnata una vasta sala presentata da Francesco Arcangeli.



RENATO GUTTUSO

(Bagheria 1912 – Roma 1987)

Natura morta, composizione

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato in basso a sinistra "Guttuso"

Firmato al retro

La tela che Renato Guttuso realizzò per la Stock nel 1966 arrivava in una stagione fruttuosa soprattutto per i ritratti, come quello del padre Gioacchino Agrimensore o l'esistenziale raffigurazione del pittore Mario Schifano, ma al termine delle più importanti esperienze pittoriche che lo avevano visto protagonista.

La natura morta che egli consegna è tipica di quella linea ormai acutangola raggiunta dalla sua ricerca; svogliatamente pone gli oggetti sul tavolo e provocatoriamente volta la bottiglia del brandy, ponendola in posizione subordinata rispetto ai barattoli in primo piano. La consueta capacità tecnica è ravvisabile nelle giustapposizioni di accese campiture cromatiche, scandite da figure geometriche primarie, delineate da un disegno sicuro e marcato. Del resto, la natura morta nell'opera di Renato Guttuso aveva, sin dagli esordi, un ruolo centrale nel suo *iter* pittorico toccando, in alcuni casi, vette inattese e che lo portarono pure a quel "realismo memoriale", per dirla con Crispolti, caratteristico anche nel 1966 con il ciclo dell'*Autobiografia*. Ma la natura morta per la Stock si pone soprattutto nella piena fase dell'*Omaggio a Morandi* guttusiano, iniziato nel 1965 e protratto al 1966, culminato nell'*Armadio realista* della collezione Pellin di Varese. Lo stesso artista nell'introduzione alla mostra del 1966 *Dodici dipinti di Renato Guttuso da Morandi* a Milano tenne a precisare: "Nuovi oggetti rispetto alle bottiglie che gli servirono da modello; e, ho tentato, nuovi oggetti rispetto gli oggetti di Morandi".



**ENNIO
MORLOTTI**

(Lecco 1910 – Milano 1992)

Fiori

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato e datato in basso a destra "Morlotti 66"

Firmato e datato al retro "66"

Per propria forza e vibrazione del segno, Morlotti rappresenta una strada alternativa alla figurazione *tout-court* dei colleghi. Emerge con impeto un segno materico nel dipinto *Stock*, dove Morlotti, come fosse una cesta di serpenti, realizza il mazzo di fiori adagiandolo su un fondo dalle tonalità abbassate con quei colori tipici che il pittore stesso definiva "brianzoli". Si tratta di una figurazione molto sciolta, sviluppata negli anni '50, non a caso difficilmente accorpabile ad altre esperienze e ciò spiega anche l'etichetta, ormai assimilata dalla critica nonostante fonte di continui dibattiti all'epoca, lucidamente ritagliata da Francesco Arcangeli, di "nuova natura"; in perenne movimento, di mutazione nel corrispettivo anche materico, che porta Morlotti, per sua stessa ammissione, a divenire una sorta di "insetto dentro le cose".

L'opera *Stock* giunge ormai agli esiti maturi d'una poetica perseverata guardando anche ad esiti internazionali dell'informale e dopo i cinque anni passati a Bordighera, in Liguria, che avevano schiuso a Morlotti un ulteriore aggrovigliamento del segno. A Trieste un'importante opera, *Motivo in viola*, era entrata al Museo Revoltella nel 1962 dopo la Biennale veneziana e può rappresentare un buon precedente per comprendere anche l'esito formale della tela *Stock*.



**ALIGI
SASSU**

(Milano 1912 – Palma de Maiorca 2000)

Caffè

Olio su tela, cm 70 x 50

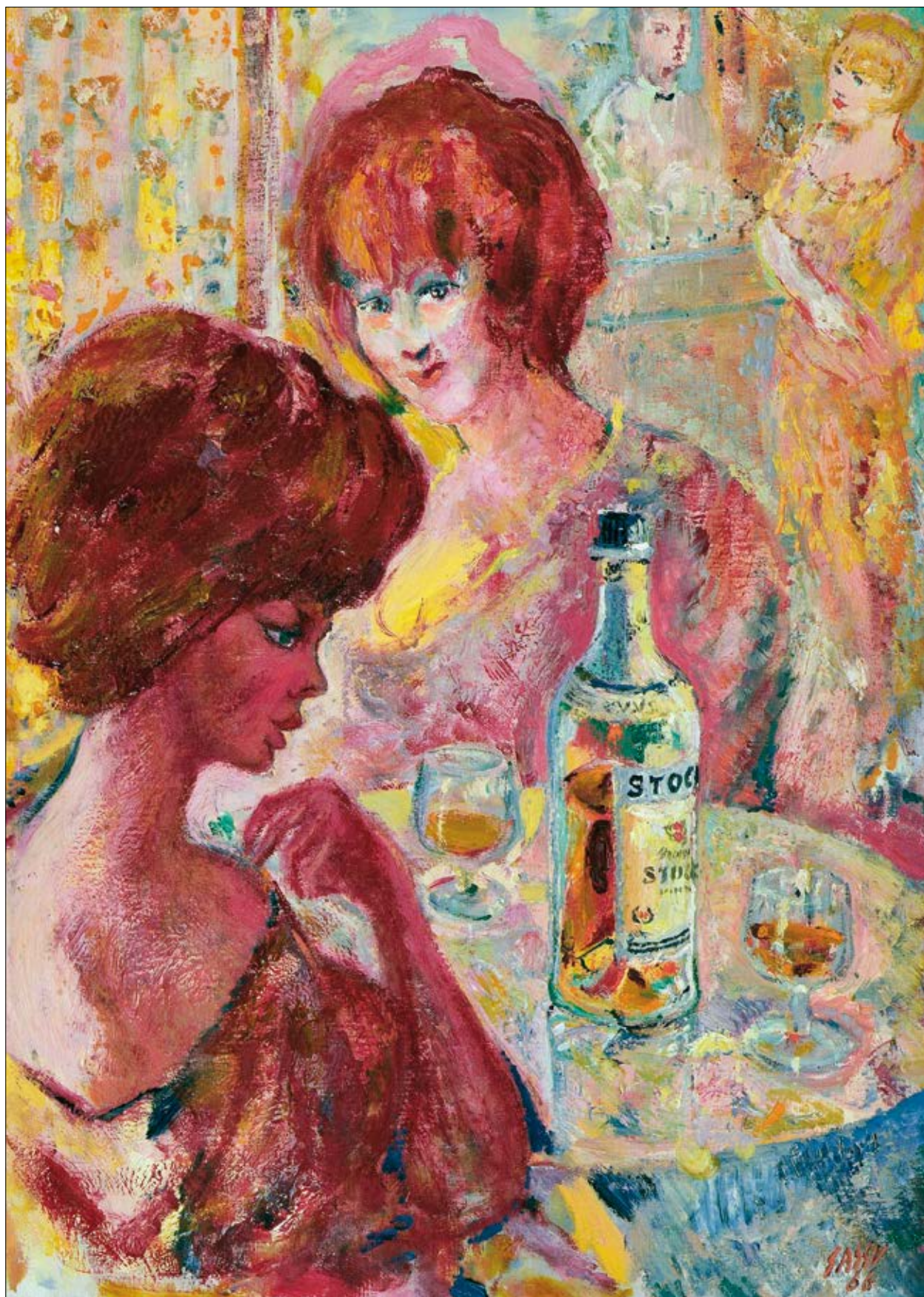
Firmato e datato in basso a destra "SASSU 66"

Firmato al retro con titolo e data 1966

Il vociare, il gioco di sguardi, le due ammiccanti figure femminili in primo piano all'interno di un Caffè, vanno di pari passo con il magmatico cromatismo utilizzato da Aligi Sassu per interpretare il brandy Stock 84.

Una matericità ben percepibile nei centimetri di colore che caratterizzano l'acconciatura della ragazza che porta la mano verso il mento, come nella figura femminile sulla destra del dipinto – ricordo di Renoir – monumentale come una colonna tortile barocca. Una frenesia nell'affastellare i colori con grande vivacità e dinamismo, dove Sassu, qui particolarmente innamorato delle ricerche coloristiche d'un Bonnard, versa parte del contenuto del brandy per poter inserire, fra le trasparenze del vetro della bottiglia, colori che vanno dal verde, al rosa, all'arancio.

Una ricerca, del Sassu maturo, che trovava parte della critica molto severa poiché la reputava rischiosa "in quel rutilare drastico o pesante di lacche di geranio e di garanzina, di vermiglione di China, di rosso cadmio, di rosso corallo, di rosso eritrone, di blu oltremare, di verde livido. Una strada non facile quella di Sassu, percorsa senza soccorsi, in caparbia solitudine, con perfetta coscienza delle cadute e dei raggiungimenti". Rimaneva, tuttavia nella pittura italiana, un delicato caso isolato, pervaso di un romanticismo sensuale e di un impressionismo che ignorava il *plein air*. Non era più, in sostanza, il Sassu epico e narrativo, ma neanche quello degli anni '30 -'40, "quelli in cui – secondo De Grada – una certa ripresa del Futurismo delle origini significava reazione alla staticità accademica del Novecento".



GREGORIO SCILTIAN

(Rostov 1900 – Roma 1985)

Il dipinto che l'artista di origini armene eseguì per l'azienda Stock, si colloca coerentemente fra i due scritti teorici che egli diede alle stampe, chiarificatori della sua poetica: *La pittura della realtà* del 1956 e *La realtà di Sciltian* del 1968. Dunque con Sciltian la parola d'ordine è realismo, nel senso di estrema illusione della realtà traslitterata sulla tela. Sono addirittura d'un virtuosismo caravaggesco o d'un Seicento neerlandese alcune annotazioni sul dipinto Stock, dove gli oggetti sono definiti nella loro esattezza. Nell'effetto di estremo *trompe l'oeil* non possiamo fare a meno di notare che nel bicchiere in primo piano vi è riflessa la Loggia dei Lanzi, dove, infatti, intravediamo il *Perseo* di Benvenuto Cellini, che svela la città nella quale l'opera venne realizzata. Sciltian vuole far scoprire all'osservatore i vari elementi temporali e spaziali che compongono il dipinto, come la datazione, che si desume dal libretto della stagione lirica 1966-67 del Teatro alla Scala dove poggia, nella derivazione dall'amato Giorgio de Chirico, il guanto metafisico, qui parte dell'abbigliamento, al pari del cilindro, di una serata di gala da passare a teatro, come allude pure la mascherina appuntata sul tendaggio rosso. Ne deriva il messaggio d'un liquore bevuto dall'alta società, non solo milanese.

Precedente per la tela Stock è di certo la *Cabina del capitano*, una delle sue nature morte più riprodotte e datata al 1965, quindi d'un anno precedente al dipinto per l'azienda triestina. Nella cabina del capitano egli aveva inserito, con precisione raggelante, la bottiglia del Queen Anne Scotch Whiskey accompagnandola dall'appropriato bicchiere per tale liquore e, con lo stesso spirito, rendeva la bottiglia della Stock 84 affiancandole una coppia di bicchieri da brandy.

Questa ricerca ossessiva, in termini di precisione formale, caratterizzava l'opera di Sciltian sin dagli esordi, ovvero da quando, nel 1923, giunse in Italia lasciando l'Accademia di Belle Arti di Vienna.

Festa di carnevale

Olio su tela, cm 70 x 50

Firmato in basso a destra "Sciltian"



ORFEO TAMBURI

(Jesi 1909 – Parigi 1994)

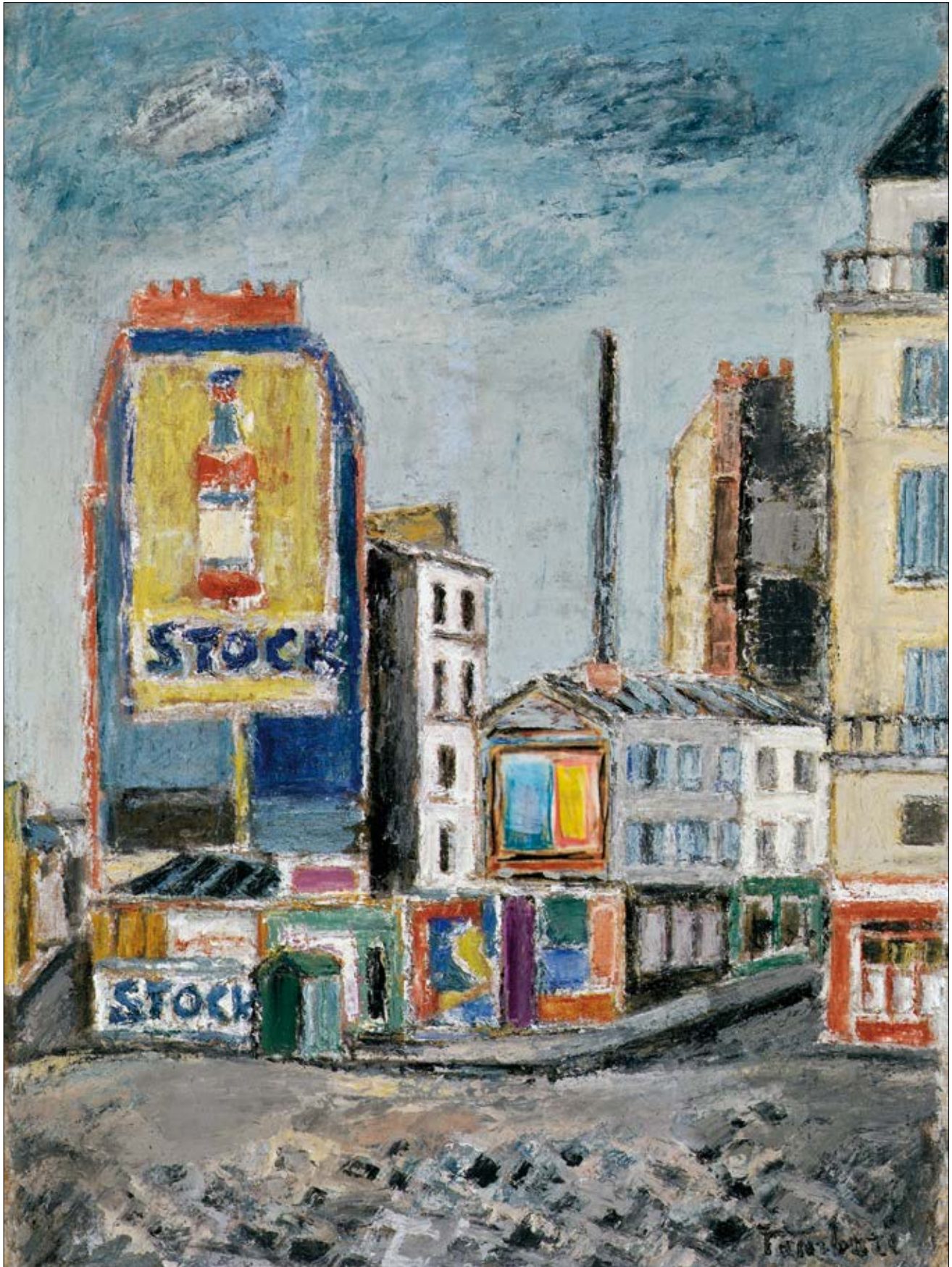
Particolarmente riconoscibile nella sua ricerca, Orfeo Tamburi compie una commistione di esperienze paesaggiste che si muovono fra Roma e Parigi per assolvere al compito Stock. Dal 1947 egli risiedette stabilmente nella capitale transalpina e certamente il nome di Utrillo, al quale venne accostato per quella particolare trattazione di scorci malinconici e spopolati, va inserito nel percorso di un pittore che era stato sollecitato visivamente dalla scuola di via Cavour a Roma negli anni '30 e che significava tonalismo, sebbene egli abbia negato sempre tale debito formativo. Tutto ciò emerge con evidenza nella tela Stock, con quelle finestre continue e inquietanti e la grande *affiche* della bottiglia di brandy in uno spaccato metropolitano che pare rievocare la stessa Trieste dell'allora Largo Barriera e dove il medesimo palazzo presentava quell'enorme manifesto pubblicitario. Ma è evidente un'atmosfera tutta parigina che, come ebbe modo di scrivere anche Prezolini vedendo le opere di Tamburi degli anni '60, "non è Utrillo ma è simpatico e ha dato vita alle finestre della città".

Questa etichetta di "pittore delle finestre" fu stretta allo stesso Tamburi, sebbene a sottolineare in termini di suggestione letteraria tale percorso furono penne del calibro di Ungaretti e Buzzati. Colpisce poi, nel dipinto Stock, lo spazio dato in primo piano alla strada, risolta con un pavé, cioè una pavimentazione composta da piccoli cubetti resi da Tamburi con una graffiata matericità.

Muri della città

Olio su tela, cm 55 x 41

Firmato in basso a destra "Tamburi"



Il *Ciclo del Progresso*
dal “Caffè alla Stazione” di Trieste

Il “Caffè alla Stazione”, trionfo dell'allegoria

Trieste, allo scadere del XIX secolo, vanta una cultura dei Caffè paragonabile a Vienna e Budapest. L'eco suscitata dall'inaugurazione di “uno dei Caffè più belli al mondo”, come riportano i quotidiani dell'epoca, vale a dire il Café New York di Budapest, il 23 ottobre 1894, dovette accendere l'entusiasmo nel proprietario dell'allora “Caffè alla Stazione” di Trieste, Antonio Carmelich che decise, nel 1897, di rinnovare il locale aggiornandosi al gusto moderno.

I pittori più in vista nella Trieste di quel periodo ebbero occasione di misurarsi con i temi della contemporaneità, del ‘Progresso’, inteso quale conquista dell'ingegno umano. Eugenio Scomparini, Giuseppe Barison e Antonio Lonza ebbero la parte più rilevante nel progetto; soprattutto Scomparini il quale, oltre ad esserne l'ideatore, realizzò le due maggiori tele raffiguranti *Il Commercio* e *L'Industria*. I tre artisti, di fatto coetanei, provenienti da esperienze formative diverse, sebbene accomunati da un grande amore per la vicina pittura veneziana, diedero prova esaltante delle loro capacità di decoratori affiancati, nei due pannelli di minor dimensione, da un giovane Guido Grimani e da un esperto paesaggista come Giuseppe Pogna. Il risultato, di grande impatto visivo ed emotivo, venne salutato nelle pagine de *Il Piccolo* il 27 settembre 1897 con dovizia di particolari, dando risalto anche alle maestranze di minor rilievo come Marin, che realizzò dei medaglioni con profili mitologici, Conti per l'apparato in stucco, Bachschmidt per motivi decorativi nel soffitto e i fratelli Graovaz per le lampade

in ferro: un'impresa di respiro europeo. In base al bozzetto, oggi conservato nella collezione della Fondazione, si può notare come Scomparini avesse pensato di collocare la propria tela dell'*Industria* tra la *Geografia* di Barison e la *Storia* di Lonza, in una sorta di organo da chiesa con relative portelle, dando un senso di omogeneità alle allegorie femminili caratterizzate da svolazzanti panneggi dove, idealmente trionfava, per il maturo pittore, la trattazione tiepolesca in uno scorcio moderno nella grande tela centrale: un contrasto che ancor oggi ne fa il suo capolavoro.

EUGENIO SCOMPARINI

(Trieste, 1845 – 1913)

Il cronista de *Il Piccolo* così recensiva le due grandi tele di Scomparini “nel primo l’Industria, simboleggiata in una giovane, coronata la testa di alloro, librantesi nell’aria, indica ad un lavoratore la Parca che, seduta su di una nube, fila, e dietro ad essa la Gloria; nello sfondo è uno scampolo di città industriale e il mare ampia fino all’orizzonte. Nel secondo due bellissime donne si librano nell’aria, spiccando sulle nubi grigie: la Ricchezza e l’Abbondanza, accompagnate da un puttino che porta una cornucopia ricolma di fiori e in alto, fuor dalle nubi, si slancia Mercurio a cavallo del Pegaso”. Le due opere, fatti i doverosi distinguo poiché ne *Il Commercio* è assente la modernità di condotta riscontrabile ne *L’Industria*, sono di certo le migliori prove nel campo della decorazione di Scomparini tanto che lo stesso

cronista dovette ammettere che “ci conviene dare il primo posto alle due grandi tele dello Scomparini, splendide per la composizione non meno che per l’eleganza del disegno, il movimento, la mirabile armonia dei toni e la larghezza tecnica. Sono quadri concepiti ed eseguiti con slancio, con vigoria straordinari”. Soprattutto ne *L’Industria* Scomparini è capace non solo di superare un neosettecentismo di maniera ma di compiere una commistione fra paesaggismo di impronta verista – il quartiere ben descritto è quello di Servola -, rimandi a fonti visive moderne, come lo erano quelle appartenenti al clima pauperistico sulla scorta delle ricerche di Vincenzo Vela ma anche di Enrico Butti che aveva realizzato la paradigmatica e famosissima figura del *Minatore* nel 1887, e accordi cromatici alla veneta.

a pagina 458

Il Commercio

Olio su tela, cm 348,5 x 245,6

Firmato in basso a sinistra
“Eug. Scomparini”

(n. inv. 386)

a pagina 459

L’Industria

Olio su tela, cm 348,5 x 245,6

Firmato in basso a sinistra
“Eug. Scomparini”

(n. inv. 387)



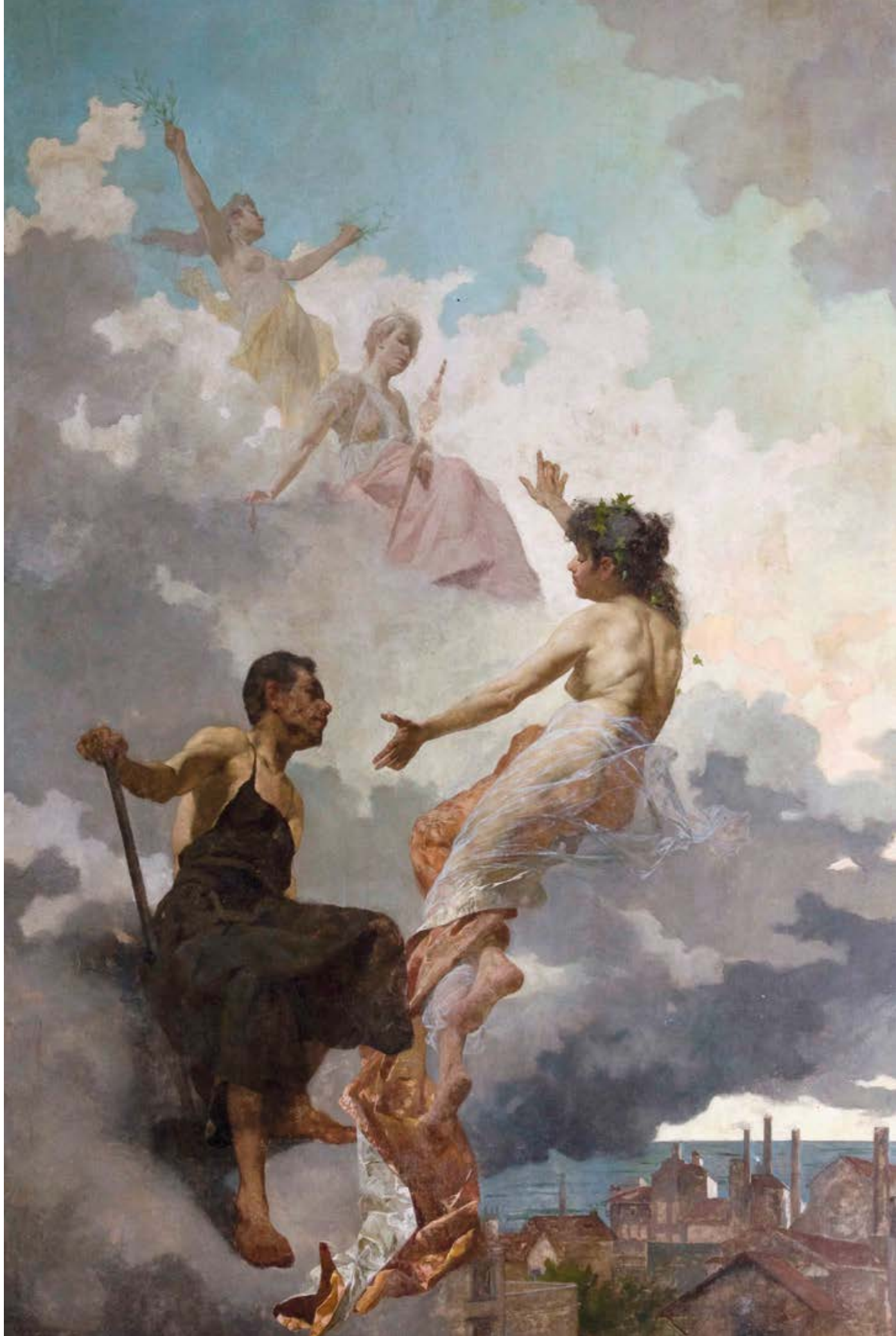
Decorazione del "Caffè alla Stazione" (Bozzetto)

Olio su cartone, cm 38 x 50

Firmato al centro "Eug. Scomparini"

(n. inv. 267)





ANTONIO LONZA

(Trieste, 1846 – 1918)

Quando venne chiamato a realizzare le due allegorie femminili de *La Storia* e de *La Meccanica* nel 1897, Antonio Lonza si trovava all'apice della sua carriera artistica. Nel campo della pittura decorativa aveva, infatti, già dato prova di eccellenti capacità specie nella decorazione di palazzo Morpurgo, riempito di tele a carattere allegorico, oltre ad aver entusiasmato critica e pubblico nella pittura a cavalletto, proprio in quel 1897, con il soggetto *Giuseppe Parini* acquistato immediatamente dal Museo Revoltella.

Amico fraterno di Eugenio Scomparini, Lonza scelse, diversamente dai colleghi presenti nell'impresa, un linguaggio pittorico di matrice *rocaille*, dalla linea spezzata e composta da un colpeggiare smosso. La figura femminile con le fattezze de *La Storia* non si discosta in nulla dal repertorio presente nella celebre *Iconologia* di Cesare Ripa, ideale repertorio per gli artisti nell'affrontare soggetti mitologici o allegorici mentre *La Meccanica*, con tanto di ruota dentata, più che a figure religiose alle quali è stata accostata – Santa Caterina – richiama un mondo pittorico carico d'erotismo che aveva in Makart un evidente punto di riferimento, anche nella condotta stilistica.



La Storia

Olio su tela, cm 346 x 76

Firmato in basso a destra "Lonza"

(in corso di acquisizione da parte di UniCredit S.p.A.)

La Meccanica

Olio su tela, cm 346 x 76

Firmato in basso a destra "Lonza"

(in corso di acquisizione da parte di UniCredit S.p.A.)



GIUSEPPE BARISON

(Trieste, 1853 - 1931)

Di poco più giovane rispetto a Scomparini e Lonza, Barison, nel 1897, apriva una stagione a Trieste elettrizzante. Anche lui, al pari di Antonio Lonza, in quell'anno si era visto acquistare dal Museo Revoltella una delle opere più acclamate, *Barcarola* e, per le sue non comuni doti di ritrattista, veniva chiamato costantemente dalla borghesia cittadina. Egli era relativamente poco noto in città ed etichettato come “veneziano”, avendo trascorso il periodo più importante della sua carriera, e da protagonista, a Venezia tra il 1881 e il 1887. Disegno saldo, che gli derivava dal periodo accademico sotto la guida di August Eisenmenger a Vienna tra il 1872 e il 1877, e cromie ammalianti, lo fecero subito spiccare nella Trieste artistica dell'epoca, nonostante un carattere difficilissimo. Fu così che per il “Caffè alla Stazione” si applicò, com'era sua consuetudine, quasi in modo ossessivo nel rendere le due allegorie senza una sbavatura designativa e calibrando il tutto con paesaggi il più possibile tonali e semplici. Anche il cronista del *Piccolo* fu attratto dalla condotta pittorica di Barison tanto da scrivere “fece due tele allegoriche: con l'Elettricità e la Geografia spiega una mirabile accuratezza nel miniare vivacemente i più piccoli particolari”. Barison si distaccava notevolmente dai colleghi nelle due tele, dimostrando, sebbene con alcune rigidità, un aggiornamento a questi estraneo: la ritmica dell'Art Nouveau, a metà strada tra Mucha e la pittura dei Pompiers.



Geografia

Olio su tela, cm 346 x 68,5

Firmato e datato in basso a sinistra
"G. Barison 1897"

(n. inv. 365)



L'Elettricità

Olio su tela, cm 346 x 68,5

Firmato e datato in basso a sinistra
"G. Barison 1897"

(n. inv. 364)

GUIDO GRIMANI

(Trieste, 1871 – 1933)

Un giovane Guido Grimani venne chiamato per l'impresa del 1897 in virtù dei successi ottenuti alle rassegne del Glaspalast di Monaco del 1895 e 1896, oltre i folgoranti esordi, quando ancora per non farsi riconoscere dalla critica locale firmava le sue tele semplicemente "Guido", come la *Marina* con il veliero acquistata dai noti collezionisti de Alimonda nel 1890 (Trieste, collezione ITIS). "Anche al Grimani e al Pogna era concesso uno spazio molto esiguo e ne hanno approfittato il meglio che si poteva. Il Grimani ha dipinto uno scampolo di mare, molto bene inteso, e un piroscafo ormeggiato a un molo: il Pogna un motivo di paese attraverso a cui passa un treno ferroviario. Tanto in quello che in questa sincerità d'interpretazione e brio d'esecuzione", scrive il cronista del *Piccolo*. A ben guardare il dipinto, il piroscafo appartiene ancora alla serie dei primi velieri di Grimani, quando iscritto all'Accademia di Belle Arti di Monaco preferì recarsi all'Alte Pinakothek per ammirare sin nei dettagli *Ruhige See* del seicentesco neerlandese Willem Van de Velde. Inoltre, pare di tutta evidenza la conoscenza diretta della pittura napoletana per una resa chiarista e la trattazione dello specchio d'acqua marina, appresa proprio nella città partenopea nel 1894.

La Navigazione

Olio su tela, cm 346 x 68,5

Firmato e datato in basso a sinistra "Grimani 97"



GIUSEPPE POGNA

(Trieste, 1845 – 1907)

La tela certamente più moderna e bizzarra della serie, viene realizzata dal ‘marinista’ Giuseppe Pogna. Una personalità affascinante e piuttosto appartata, costantemente tesa alla diffidenza nel prossimo, come sottolineava l’amico Wostry “Dipingeva tele e teloni senza che nessuno glieli ordinasse. Li teneva nascosti per tema che gli altri artisti gli rubassero i motivi”. Il “motivo di paese attraverso cui passa un treno ferroviario” non aveva particolare bisogno d’un aggiornamento sulle conquiste di certo impressionismo ‘prospettico’ alla Caillebotte, come è stato inteso per la tela in questione. La raffigurazione della locomotiva, per esempio, si presentava a Pogna dal 1872 in piazza Unità in alto sulla facciata del palazzo di proprietà delle Assicurazioni Generali, parte integrante del gruppo scultoreo *Arti, Industria, Navigazione e Commercio* realizzato nel 1839 da Luigi Zandomenighi. Pare molto probabile, invece, l’influenza esercitata dal fratello Giovanni Pogna, coreografo di fama, per la scelta di porre il palo segnaletico dinanzi alla scena principale. Se consideriamo, inoltre, che Pogna per un breve periodo frequentò l’Accademia di Belle Arti di Venezia i mezzi tecnici per assolvere l’importante incarico gli erano più che sufficienti.

Bibliografia sulle opere

I quadri e le decorazioni del Caffè alla Stazione, “Il Piccolo”, 27 settembre 1897; FRANCESCA CASTELLANI, FABRIZIO MAGANI (a cura di), *Il ‘Ciclo del Progresso’ dal Caffè alla Stazione di Trieste*, in “La galleria Nazionale d’Arte Antica di Trieste dipinti e disegni”, Trieste, Soprintendenza per i Beni AAAAS del Friuli-Venezia Giulia, 2001, pp. 110-117; MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2006, p. 180; MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scaparini*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2007, pp. 199-200; BEATRICE MALUSÀ, *Antonio Lonza e la pittura d’interni*, in “Arte in Friuli Arte a Trieste”, 23 (2009), pp. 163-179.

I Trasporti terrestri e le comunicazioni

Olio su tela,
cm 346 x 53,5

Firmato in basso a sinistra
“G. Pogna”

(in corso di acquisizione
da parte di UniCredit S.p.A.)



Apparati

Bibliografia

- AUGUST TISCHBEIN, AUGUST SELB
Memorie di un viaggio pittorico nel litorale austriaco, Trieste, Papsch e tipografi del Lloyd austriaco, 1842
- GIUSEPPE ROSSI
Giuseppe Bison, in "Cosmorama Pittorico", vol. XI, 21-25 maggio 1845
- FRANCESCO ZANOTTO
Storia veneta: espressa in centocinquanta tavole. Inventate e disegnate da Giuseppe Gatteri secondo i vari costumi; incise da Antonio Viviani ed altri artisti veneziani; descritte ed illustrate da Francesco Zanotto, Venezia, 1852
- LUIGI SERNAGIOTTO
Natale e Felice Schiavoni: vita, opere, tempi; col ritratto in eliotopia di entrambi, Venezia, 1881
- GIULIO CAPRIN
Tempi andati, Trieste, tipografia Caprin, 1891
- EMMANUEL BÉNÉZIT
Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Dessinateurs, Sculpteurs et Graveurs, Paris, 1913
- SALVATORE SIBILIA
Pittori e Scultori di Trieste, Milano, L'Eroica, 1922
- EDWARD HEAWOOD
The Map of the World on Mercator's Projection by Jodocus Hondius, Amsterdam 1608, ... A Memoir, London, 1927
- ULRICH THIEME, FELIX BECKER
Allgemeine Lexicon der bildenden Künstler, Leipzig, 1927
- MANLIO MALABOTTA
La fanciullezza di G. L. Gatteri nelle memorie del padre, in "Archeografo triestino", s. 3, XVI (1930-31), pp. 353-392
- ANTONIO MORASSI
Il pittore Giuseppe Bernardino Bison e il suo soggiorno a Trieste, in "Archeografo Triestino", s. III, vol. XVI (1930-31), pp. 215-226
- REMIGIO MARINI
Eligio Finazzer Flori, in "La Panarie", n. 71 (settembre-ottobre 1935), pp. 250-255
- LINA GASPARINI
Cesare Dell'Acqua, in "Archeografo Triestino", s. III, XXI (1936), pp. 169-219
- AA.VV.
Mostra personale del pittore Alessio Issupoff, Trieste, 1937
- CAROLINA PIPERATA
Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1844), Padova, Cedam, 1940
- AA.VV.
Karpoff alla Galleria Trieste, in "Il Piccolo", 6 ottobre 1942
- SILVIO BENCO
Nel centenario della Cassa di Risparmio di Trieste, Trieste, 1942
- TRANQUILLO MARANGONI
Trieste Romana e Medioevale, Trieste, 1946
- AA.VV.
Mostra del pittore Enrico Fonda: giugno 1949, Venezia, Arti grafiche Sorteni, 1949
- GIORGIO NICODEMI
Alessio Issupoff, Milano, Edizioni de l'Arte, 1949
- FRANCESCO TENZE
Cinque pittori triestini, Firenze, Vallecchi, 1954
- SILVIO BRANZI
Marco Novati, Venezia, Tipografia Emiliana, 1961
- PAOLO KLODIC
Guida al Museo del Mare di Trieste, Trieste, Ente Promozione Turismo, 1961
- AGOSTINO MARIO COMANDUCCI
Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei, Milano, Patuzzi, 1962

- ARTURO MANZANO (a cura di)
Giovanni Pellis: pittore senza pace
(catalogo della mostra), Udine, Del Bianco, 1966
- AA.Vv.
Mostra commemorativa di Maria Lupieri,
Trieste, Tipografia Moderna, 1966
- AA.Vv.
Mercator-Hondius-Janssonius Atlas or a Geographicke
Description of the World, Amsterdam 1636. 2 vols,
Amsterdam, 1968
- DINO CARLESI, LINO MONTAGNA
I pittori italiani dopo il Novecento,
Milano, Vangelista, 1970
- MANLIO CECOVINI
Straniero in paradiso, Trieste, Lint, 1970
- FRANCO FIRMIANI, SERGIO MOLESI (a cura di)
Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico
Museo Revoltella, Trieste, Ente provinciale per il
turismo, 1970
- LUISA FROGLIA
Il pittore triestino Guido Grimani,
Trieste, Italo Svevo, 1971
- LEONARDO BORGESE (a cura di)
Fred Pittino, Milano, Club amici dell'arte, 1972
- Giovanni Pellis* (catalogo della mostra),
Pordenone, Centro Iniziative Culturali, 1972
- AA.Vv.
Nicola Sponza: l'ultimo romantico (catalogo della
mostra), Trieste, Tipografia Moderna, 1972
- BIANCA MARIA FAVETTA
Cesare Sofianopulo 1889-1968, Trieste, Lint, 1973
- GIUSEPPE MARCHIORI
Zigaina, Biella, Sandro Maria Rosso, 1973
- PAOLO RIZZI (a cura di)
Mario Varagnolo (1901-1971),
Padova, Tipografia Bertonecello, 1973
- FRANCO FIRMIANI
Note per Bruno Croatto, in "Arte in Friuli,
Arte a Trieste" 2, 1976, pp. 143-147
- ARTURO MANZANO
Coceani, Udine, Del Bianco, 1976
- LUIGI SCRIVO
Luigi Servolini, Milano, Edizioni incisori associati, 1976
- AA.Vv.
Romeo Daneo (catalogo della mostra),
Trieste, Comune di Trieste, 1977
- LICIO DAMIANI
Arte del Novecento in Friuli. Il Liberty e gli anni Venti,
Udine, Del Bianco, 1978
- RENZO GUASCO
Alessandro Lupo, Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1978
- SERGIO MOLESI
Gianni Brumatti, Trieste, Tipografia moderna, 1978
- AA.Vv.
Collettiva 12 artisti della regione
(catalogo della mostra), Udine, Grafica Moderna, 1979
- LUISA CRUSVAR
Note sul collezionismo triestino, in "Arte in Friuli,
Arte a Trieste", n. 3 (1979), pp. 85-100
- RENATA DA NOVA
Arturo Fittke: 1873 - 1910, Trieste, Lint, 1979
- AA.Vv.
Mostra antologica del pittore Enrico Fonda 1892-1929
(catalogo della mostra), Trieste, Stella, 1979
- GLAUCO PELLEGRINI
Omiccioli (1901-1975), Ferrara,
Assessorato alle Istituzioni Culturali, 1979
- BARTON PHYLLIS SETTECASE
The Art of Alexander Dzigurski,
Kansas City, McGraw Color Graphics, 1979
- AA.Vv.
Omaggio a Tristano Alberti: 1915-1976
(catalogo della mostra), Trieste, Il trittico, 1979
- AA.Vv.
I primi vent'anni del nostro secolo dalle copertine
di Achille Beltrame per "La Domenica del Corriere"
(catalogo della mostra),
Verona, Cassa di Risparmio di Veroa, 1980
- RAFFAELE DE GRADA
De Cillia, Udine, Edizione del Girasole, 1980
- AA.Vv.
Mostra retrospettiva di Mario Varagnolo, Venezia,
Fondazione Bevilacqua La Masa, 1981
- AA.Vv.
Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950
(catalogo della mostra), Pordenone,
Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 1982

BIANCA MARIA FAVETTA

Piero Lucano: 1878 – 1972, Trieste, Lint, 1982

PAOLO DEL POGGETTO

Antonio Cifroni, Bergamo, Bolis, 1982

ANTONIO PORCELLA (a cura di)

Renzo Vespignani: 1944-1982 (catalogo della mostra), Venezia, Marsilio, 1982

STEFANO SUSINNO

Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), Roma, De Luca, 1982

FERDINANDO DONZELLI

Giovanni Lomi 1889-1969, Bologna, Cappelli, 1983

MANLIO GADDI, CARLO MUNARI,

SYLVANO BUSSOTTI

Tono Zancanaro: Incisioni, Padova, Pomod'oro, 1983

SERGIO MOLESI, RENATA DA NOVA (a cura di)

Giovanni Zangrando (catalogo della mostra), Trieste, Comune di Trieste, 1984

AA.Vv.

Omaggio a Michele Cascella: oli, pastelli, acquarelli dal 1919 al 1984, Bologna, La Casa dell'Arte editrice, 1984

Dino Predonzani (catalogo della mostra),

Trieste, Stella, 1984

FRANCO SOLMI

Spacal, Opere 1935-1984, Pordenone, Concordia sette, 1984

GASTONE RAZZAGUTA

Virtù degli artisti labronici, Livorno, Edizioni Nuova fortezza, 1985

LUCIA D'AGNOLO

Il Tominz dei cavalli, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 9 (1986), pp. 129-138

GIORGIO DI GENOVA

Storia dell'arte italiana del '900: prima generazione, Bologna, Edizioni Bora, 1986

ALESSANDRA AGNELLI

Bergagna e Rossini: (postimpressionismo a Trieste), Trieste, Lint, 1987

PARIDE BERARDI

Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, Bologna, Nuova Alfa editore, 1988

GIOVANNI GRANZOTTO (a cura di)

I luoghi di Vittore Antonio Cargnel (catalogo della mostra), Fiume Veneto, Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 1988

LUCIANO LAGO, CLAUDIO ROSSIT

Theatrum Fori Iulii, Trieste, Lint, 1988

JURE MIKUŽ

L. Spacal: catalogo della mostra permanente. Castello di Stanjel, Trieste, Stella, 1988

FERDINANDO DONZELLI

Ferruccio Rontini: 1893 – 1964, Bologna, Cappelli, 1990

AA.Vv.

Claudio Ugussi: mostra antologica

(catalogo della mostra), Trieste, Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, 1990

PATRIZIA FASOLATO

Tullio Silvestri 1880-1963, Trieste, Lint, 1991

PAOLO LEVI

Italo Mus: 1892 - 1967; mostra antologica, Milano, Incontri Grafici Matarelli, 1991

ROBERTA PERFETTI

Oreste Dequel (catalogo della mostra), Roma, Valori plastici, 1991

GUIDO PEROCCO

Carlo e Giovanni Grubacs a Venezia nell'Ottocento, in "Quaderni del Lombardo-Veneto", n. 33 (1991)

WALTER ABRAMI, LORENZA RESCINITI (a cura di)

I Grandi Vecchi - Donne e primedonne in due secoli di storia e cronache triestine (catalogo della mostra), Trieste, Tipografia-litografia moderna, 1992

CHARLOTTE BEREND-CORINTH

Béatrice Hernad, *Louis Corinth. Die Gemälde*, Monaco, Bruckmann, 1992

ENRICO CRISPOLTI (a cura di)

Sante Monachesi: mostra antologica di pittura, (catalogo della mostra), Atene, Istituto italiano di cultura in Atene, 1992

GIANFRANCO BRUNO, LUCIANO PROVERBIO (a cura di)

Italo Mus (catalogo della mostra), Quart, Musumeci, 1992

FRANCO FIRMIANI, FLAVIO TOSSI

Il pittore Cesare Dell'Acqua 1821-1905 fra Trieste e Bruxelles, Trieste, Fachin, 1992

NICOLETTA COMAR

Dyalma Stultus: dalla formazione alla tangenza al Novecento italiano, Trieste, Lint, 1993

GILLO DORFLES

Preferenze critiche: uno sguardo sull'arte visiva contemporanea, Bari, Laterza, 1993

MARIA MASAU DAN, PATRIZIA FASOLATO E ALESSANDRA TIDDIA (a cura di)

Cesare Sofianopulo: ars, mors, amor, (catalogo della mostra), Udine, Arti Grafiche Friulane, 1993

LAURA RUARO LOSERI

Ritratti a Trieste, Roma, Editalia, 1993

MANLIO CECOVINI

Nottole ad Atene, Milano, Scheiwiller, 1994

FIORIELLO DE FAROLFI

Catalogo delle stampe triestine dal XVII al XIX secolo, Trieste, Parnaso, 1994

FRANCESCO GALLUZZI

Pasolini e la pittura, Roma, Bulzoni, 1994

EDVILJO GARDINA

Bartolomeo Gianelli 1824-1894, Capodistria, Comunità degli italiani "Santorio Santorio", 1994

AA.VV.

La pinacoteca del Lloyd Adriatico: dipinti dal '300 al '900 (catalogo della mostra), Trieste, Artigraficheriva, 1994

GIUSEPPE MIRABELLA

Tranquillo Marangoni xilografo: 1912-1992. Catalogo dell'opera incisa, Milano, Ex Libris Museum, 1994

FERNANDO MAZZOCCA

Francesco Hayez: catalogo ragionato, Milano, Federico Motta editore, 1994

CLAUDIO REBESCHINI

Crali Futurista, Milano, Electa, 1994

LAURA RUARO LOSERI

Il Paesaggio nella Pittura Triestina, Roma, Editalia, 1994

GIUSEPPE BERGAMINI

Paolo Marangoni (a cura di), *Tranquillo Marangoni xilografo: la vita nell'arte* (catalogo della mostra), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1995

ENZO DI MARTINO (a cura di)

Marco Novati (1895-1975): dipinti della collezione della Cassa di risparmio di Venezia, Venezia, Cassa di Risparmio di Venezia, 1995

MARIA MASAU DAN, GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di) *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali* (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1995

ANNALISA CERA, FRANCO BARBIERI (a cura di) *Achille Beltrame: (1871 - 1945);*

la sapienza del comunicare; illustrare con la pittura (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1996

FABRIZIO MAGANI, GIUSEPPE PAVANELLO

I disegni di Giuseppe Bernardino Bison dell'Album Scaramangà di Trieste, Trieste, Fondazione CRTrieste, 1996

AA.VV.

Nino Perizi, opere 1935-1993 (catalogo della mostra), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996

MARIA MASAU DAN, RENATO BARILLI (a cura di)

Carlo Sbisà, Milano, Electa, 1996

PETER KLAUS SCHUSTER, CHRISTOPH VITALI, BARBARA BOUTTS *Louis Corinth*, Monaco, New York, Prestel, 1996

SERENA BELLINI

Nino Perizi: l'esperienza pittorica (1943-1958), tesi di laurea, relatore prof. Barbara Mazza, Trieste, 1996-1997

ENRICO CRISPOLTI, DANIELA DE ANGELIS, MARIA MASAU DAN (a cura di)

Arte e Stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie: 1927-1944 (catalogo della mostra), Milano, Skira, 1997

PATRIZIA FASOLATO

Origine e formazione della collezione pittorica della Cassa di Risparmio di Trieste, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste - Banca", aprile 1997, pp. 49-56

PATRIZIA FASOLATO

La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: gli anni tra le due guerre, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste - Banca", novembre 1997, pp. 43-49

MARIA MASAU DAN, FIORENZA DE VECCHI, FRANCO VECCHIET (a cura di)

Spacal: 1937 - 1997: sessant'anni di attività artistica (catalogo della mostra), Trieste, Lint, 1997

AA.VV.

Marino Sormani: dipinti 1953-1994 (catalogo della mostra), Trieste, Graphart, 1997

PAOLO CAMPOPIANO

Emanuele Brugnoli 1859-1944: "impressionista veneziano", Treviso, Grafiche Italprint, 1998

JOHN DEFAZIO

Two worlds: the work of Bogdan Grom, 1938-1998, San Dorligo della Valle, Graphart, 1998

PATRIZIA FASOLATO

La collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Trieste: osservazioni sull'incremento delle raccolte dal dopoguerra agli anni Novanta, in "Panorama economico del Nord-Est. Note economiche della Cassa di Risparmio di Trieste - Banca", aprile 1998, pp. 56-65

JOCELYNE GODARD

Leonor Fini: le realtà possibili, Milano, Selene, 1998

MARCO GOLDIN

LAURA CIABATTI (a cura di)

Pio Solero e un cenacolo a Sappada (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1998

MARIA MASAU DAN, DIEGO ARICH DE FINETTI (a cura di)

Nella Trieste di Svevo: l'opera grafica e pittorica di Umberto Veruda (1868-1904) (catalogo della mostra), Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1998

MARIA MASAU DAN, FIORENZA DE VECCHI (a cura di)

Augusto Cernigoi (1898-1985): la poetica del mutamento (catalogo della mostra), Trieste, Lint, 1998

ALFONSO PANZETTA

Marcello Mascherini: scultore, 1906 - 1983; catalogo generale dell'opera plastica, Torino, Allemandi, 1998

LUCA MASSIMO BARBERO (a cura di)

Cent'anni di collettive, Venezia, Cicero, 1999

PAOLA BONIFACIO (a cura di)

Miela Reina, Milano, Mazzotta, 1999

ANGELA TIZIANA CATALDI

Edgardo Sambo, Trieste, Fondazione CRTrieste, 1999

MERCEDES GARBERI (a cura di)

Arte antica e moderna nelle collezioni della Banca commerciale italiana: Ottocento e Novecento, Milano, Skira, 1999

GINO PAVAN (a cura di)

Il Palazzo della Giunta regionale a Trieste, Trieste, Regione autonoma Friuli Venezia Giulia, 1999

AA.VV.

Aldo Raimondi: catalogo generale, Milano, Minardi Arte, 1999

FERNANDO REA (a cura di)

Dalle Orobie al Maghreb: gli orientalisti bergamaschi Luigi Brignoli, Romualdo Locatelli, Giorgio Oprandi, Ernesto Quarti Marchiò, Lovere, Accademia Tadini, 1999

WALTER ABRAMI, LORENZA RESCINITI

Carlo Wostry: da San Giusto a San Francisco (catalogo della mostra), Trieste, Comune di Trieste, 2000

FRANCESCA AGOSTINELLI (a cura di)

Enrico De Cillia: opere dalla Pinacoteca di Treppo Carnico (catalogo della mostra), Gorizia, Grafica goriziana, 2000

ROSSANA BOSSAGLIA, CORRADO MARSAN (a cura di)

Dyalma Stultus: dipinti e sculture dal 1925 al 1977, Firenze, Archivio Dyalma Stultus, 2000

ANNALIA DELNERI (a cura di)

Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità: arti figurative (catalogo della mostra), Venezia, Marsilio, 2000

DANIELA MUGITTU

Bruno Croatto, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2000

ISABELLA REALE

Le arti a Udine nel Novecento, Venezia, Marsilio, 2000

LUCIA IEVOLELLA

"Pompeo Marino Molmenti, dall'Accademia al Realismo", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 25, Venezia, 2001, pp. 219-287

GIUSEPPE LUIGI MARINI

Alessandro Lupo, Aosta, Tipografia valdostana, 2001

GIANFRANCO SCUBBI

Adolfo Levier, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2001

CLAUDIA RUSSO

Ramiro Meng (1895-1966): l'opera grafica e pittorica, tesi di laurea, relatore prof. Franco Firmiani, Università degli Studi di Trieste, 2001-2002

FABRIZIO MAGANI (a cura di)

La Galleria nazionale d'arte antica: dipinti e disegni, Milano, Silvana, 2002

ANDREA DE MARCHI (a cura di)

Pittori a Camerino nel Quattrocento, Milano, Federico Motta editore, 2002

ANDREA DE MARCHI, MARIA GIANNATIEMPO LOPEZ (a cura di)

Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca (catalogo della mostra), Milano, Federico Motta editore, 2002

- AA.Vv.
Cesco Magnolato: opere 1948-2002
(catalogo della mostra), Venezia, Cicero, 2002
- AA.Vv.
Carlo Ostrogovich, 1884 - 1962: slikar Kvarnera,
Rijeka, Moderna galerija, 2002
- GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di)
La pittura nel Veneto. L'Ottocento. 1,
Milano, Electa, 2002
- ISABELLA REALE (a cura di)
*Dalla collezione al museo: opere scelte dalla pinacoteca
De Cillia di Treppo Carnico* (catalogo della mostra),
Trieste, Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia, 2002
- ENZO SAVOIA (a cura di)
Vincenzo Irolli: il pittore del sole,
Bologna, Bottegantica, 2002
- LUCIO SCARDINO (a cura di)
Mario Capuzzo (1902-1978): una retrospettiva
(catalogo della mostra), Ferrara, Liberty House, 2002
- ANDREA BRUCIATI, LORENA DE BIASIO (a cura di)
*Tranquillo Marangoni e la sua terra: opere dal Friuli
Venezia Giulia* (catalogo della mostra), Monfalcone,
Comune di Monfalcone, 2003
- MARISOL OCCIONI (a cura di)
Emma Ciardi pittrice tra le famiglie Ciardi e Pasinetti,
atti del convegno, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003
- GIUSEPPE PAVANELLO (a cura di)
La pittura nel Veneto. L'Ottocento. 2,
Milano, Electa, 2003
- PAOLA BARBARA SEGA (a cura di)
*Edoardo Devetta. Dall'Iconismo all'Informale nella
Trieste del secondo dopoguerra* (catalogo della mostra),
Trieste, Museo Revoltella, 2003
- CATERINA SPETSIERI BESCHI
G.L. Gatteri e la Rivoluzione Greca (1821),
Trieste, Società di Minerva, 2003
- AA.Vv.
Giovanni Zangrando 1867-1941 (catalogo della
mostra), Cortina d'Ampezzo, Print House, 2003
- ALMERIGO APOLLONIO
La Cassa di Risparmio di Trieste, 1842-2002,
Bari, Laterza, 2004
- GIUSEPPE BERGAMINI (a cura di)
Tra Venezia e Vienna: le arti a Udine nell'Ottocento
(catalogo della mostra), Milano, Silvana, 2004
- GAETANO LO PRESTI
F. Nex: ricordi, sogni, riflessioni,
Aosta, Museo archeologico regionale, 2004
- MARIA MASAU DAN (a cura di)
Il Museo Revoltella di Trieste,
Vicenza, Terraferma, 2004
- EMILIO NEGRO, MASSIMO PIRONDINI,
NICOSSETTA ROIO (a cura di)
La scuola del Guercino, Modena, Artioli, 2004
- GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di)
Ottocento veneto: il trionfo del colore
(catalogo della mostra), Treviso, Canova, 2004
- GIANFRANCO SGUBBI
Glaucò Cambon, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2004
- AA.Vv.
La donazione Kurländer (catalogo della mostra),
Trieste, Museo Revoltella, 2005
- FRANCA MARRI
Vito Timmel, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2005
- MARIA MASAU DAN, ROSSELLA FABIANI (a cura di)
Cesare Dell'Acqua: i colori della storia, Trieste, Museo
Revoltella, 2005
- GIANNI PAPI (a cura di)
*Il genio degli anonimi: maestri caravaggeschi a Roma e
a Napoli*, Milano, Skira, 2005
- PAUL PRESTON, MICHAEL PARTRIDGE
*British documents on foreign affairs: reports
and papers from the Foreign Office confidential print.
From 1951 through 1956*,
Bethesda, University Publications of America, 2005
- DANIELE D'ANZA
*Su alcune vedute urbane di Carlo Grubacs e Tranquillo
Orsi*, in "Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di
Trieste", n. 22-24 (2006-2008), pp. 1-10
- BENEDETTA BOSCO, NICOLA LA MARCA
*Economia, Società, cultura napoletana fra Ottocento e
Novecento. Testimonianze vecchie e nuove su Vincenzo
Irolli*, Roma, Bulzoni, 2006
- MASSIMO DE GRASSI
*Marcello Mascherini l'acrobata gioioso [...] che parla e
scrive*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006
- MATTEO GARDONIO
Giuseppe Barison, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2006

SUSANNA GREGORAT (a cura di)
Lessico Familiare. La donazione Gruber Benco
(catalogo della mostra), Trieste, Museo Revoltella, 2006

LORENZO NUOVO
Manlio Malabotta critico figurativo,
Trieste, Società di Minerva, 2006

GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di)
La pittura nel Veneto. Il Novecento. 1,
Milano, Electa, 2006

PAOLO SERAFINI
*Il pittore Luigi Nono (1850 - 1918). Catalogo
ragionato dei dipinti e dei disegni*, Vol. 2. Torino,
Allemandi, 2006

NICO STRINGA
Carlo Sbisà: ceramiche e sculture 1946-1964,
Venezia, Marsilio, 2006

AA.VV.
Teodoro Wolf Ferrari. Diario di un paesaggista,
Dolo, Trart, 2006

GIUSEPPINA DAL CANTON
Guido Cadorin 1892-1976, Venezia, Marsilio, 2007

MASSIMO DE GRASSI
Eugenio Scomparini,
Trieste, Fondazione CRTrieste, 2007

FLAVIO FERCONZI, ALESSANDRO DEL PUPPO (a cura di)
Mascherini e la scultura europea del Novecento
(catalogo della mostra), Milano, Electa, 2007

GILBERTO GANZER
Vania Gransinigh. *Michelangelo Grigoletti*.
Milano, Alfieri editore, 2007

FLAMINIO GUALDONI (a cura di)
Arnaldo Pomodoro: catalogo ragionato della scultura,
Milano, Skira, 2007

DOMENICO GUZZI
Renzo Vespignani: "questa mia quotidiana avventura",
Roma, De Luca, 2007

ANNA KREKIC, MICHELA MESSINA, (a cura di)
*Ramiro Meng pittore (1895-1966). L'incantesimo della
visione* (catalogo della mostra),
Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007

MELANIA LUNAZZI (a cura di)
*Da Trieste alle Alpi. Napoleone Cozzi: artista, alpinista,
patriota: acquerelli, fotografie, dipinti e disegni dal
1880 al 1916* (catalogo della mostra),
Udine, Graphic Linea, 2007

FRANKO VECCHIET, ANGELO BERTANI
Lojze Spacal: grafika-opere grafiche-prints,
Komen, Občina, 2007

PETER WEBB
Leonor Fini: métamorphose d'un art,
Parigi, Imprimerie Nationale, 2007

STEFANO CORTINA (a cura di)
*ASCO: Franco Atschko, Trieste 1903 - Milano 1970;
"Il senso del tatto"; bronzi, 1949 - 1967*,
Milano, Cortina Arte edizioni, 2008

MASSIMO DE SABBATA
Marcello Mascherini: Lettere (1930-1982),
Torino, Allemandi, 2008

ROSSELLA FABIANI, MARIA MASAU DAN, NICOLETTA ZANNI
(a cura di)
*1953: l'Italia era già qui; pittura italiana
contemporanea a Trieste* (catalogo della mostra),
Trieste, Museo Revoltella, 2008

MAURIZIO LORBER
Arturo Rietti, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2008

GIUSEPPE PAVANELLO, NICO STRINGA (a cura di)
La pittura nel Veneto. Il Novecento. 2,
Milano, Electa, 2008

VITTORIO SCARBI (a cura di)
Michele Cascella. La gioia di vivere
(catalogo della mostra), Milano, Skira, 2008

MARTINA VISENTIN
Domenico Fabris. 1814-1901: pittore di storia e di sacro.
Udine, Forum Edizioni, 2008

CRISTINA BELTRAMI (a cura di)
Vittore Antonio Cargnel (1872-1931),
Treviso, Canova, 2009

GIANNI CERIOLI (a cura di)
Trent'anni di Capuzzo (catalogo della mostra),
Ferrara, Liberty House, 2009

NICOLETTA COMAR
Carlo Sbisà: catalogo generale dell'opera pittorica.
(tesi di dottorato) Trieste, 2008-2009

DANIELE D'ANZA, MAURIZIO ZANEI (a cura di)
*Zoran Music pittore europeo: atti della giornata
di studio*, Trieste, Il Ramo D'Oro, 2009

MARCO GOLDIN (a cura di)
Zigaina: opere 1942-2009 (catalogo della mostra).
Udine, Linea d'ombra, 2009

- ENRICO LUCCHESI
Arturo Nathan, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2009
- CLAUDIO H. MARTELLI
Dizionario degli Artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia. Trieste, Hammerle edizioni, 2009
- MARIA MASAU DAN (a cura di)
Leonor Fini: l'italienne de Paris
(catalogo della mostra), Trieste, Preprint, 2009
- ELENA PONTIGGIA
Giovanni Lomi. Le trasparenze del Novecento,
Firenze, Mauro Pagliai editore, 2009
- NICO STRINGA (a cura di)
*La pittura nel Veneto. Il Novecento:
dizionario degli artisti*, Milano, Electa, 2009
- LARISA VALENTINOVA BARDOVSKAJA (a cura di)
*La morte di Raffaello: storia di un dipinto
di Felice Schiavoni* (catalogo della mostra),
Milano, Skira, 2009
- MYRIAM ZERBI
Emma Ciardi, Torino, Allemandi, 2009
- DANIELE D'ANZA
Vittorio Bolaffio, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2010
- MATTEO GARDONIO
*"Arte e Industria" Stock: una memorabile 'invasione'
della pubblicità nel mondo dell'arte*.
Trieste, Fondazione CRTrieste, 2010
- MATTEO GARDONIO
*Ottocento dalla A alla Z: contributi da Agujari a
Zammattio*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste",
29 (2010), pp. 102-104
- MARCO JACCONI
*Quell'estate a Saint Vincent. Filippo de Pisis e Italo
Mus, L'incontro di due pittori*,
Aosta, Liaison editrice, 2010
- STEFANO PAPETTI (a cura di)
Sante Monachesi, (catalogo della mostra),
Roma, De Luca, 2010
- LUCIANO PERISSINOTTO (a cura di)
Arte e artisti nella Cividale del '900
(catalogo della mostra), Cividale del Friuli,
Società operaia di mutuo soccorso
ed istruzione di Cividale del Friuli, 2010
- LUCA CABURLOTTO, MARIA CHIARA CADORE, ROSSELLA
FABIANI, MADDALENA MALNI PASCOLETTI (a cura di)
Rivelazioni: Quattro secoli di capolavori
(catalogo della mostra), Mariano del Friuli,
Edizioni della Laguna, 2011
- FRANCO FIRMIANI, FLAVIO TOSSI (a cura di)
*Cesare dell'Acqua: contributi e aggiornamenti
nel 190.mo anniversario della nascita del pittore*,
Pirano, Società di studi storici e geografici, 2011
- LORENZO NUOVO
*La pagina d'arte de "Il Mondo"
di Mario Pannunzio 1949-1966*,
Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2011
- ALESSANDRO QUINZI
Giuseppe Tominz, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2011
- DANIELE D'ANZA, MATTEO GARDONIO
Le collezioni d'arte dell'ITIS,
Trieste, Associazione Culturale L'Opificio, 2012

Indice degli artisti

<u>Agujari, Tito</u>	62	<u>Devetta, Edoardo</u>	372
<u>Ajmone, Giuseppe</u>	428	<u>Dszigurski, Alexander</u>	364
<u>Alberti, Tristano</u>	388	<u>Finazzer Flori, Eligio</u>	262
<u>Annigoni, Pietro</u>	430	<u>Fini, Leonor</u>	332, 436
<u>Asco, Franco</u>	314	<u>Fittke, Arturo</u>	128
<u>Ballarini, Enea</u>	82	<u>Flumiani, Ugo</u>	146
<u>Barison, Giuseppe</u>	74, 462	<u>Fonda, Enrico</u>	236
<u>Beda, Francesco</u>	64	<u>Gatteri, Giuseppe</u>	50
<u>Bellinzoni da Pesaro, Giovanni Antonio</u>	12	<u>Gentilini, Franco</u>	438
<u>Beltrame, Achille</u>	122	<u>Gianelli, Bartolomeo</u>	48
<u>Bergagna, Vittorio</u>	210	<u>Giordano, Felice</u>	186
<u>Bison, Giuseppe Bernardino</u>	24	<u>Grigoletti, Michelangelo</u>	32
<u>Blaeu, Johan</u>	20	<u>Grimani, Guido</u>	118, 464
<u>Bressanin, Vittorio Emanuele</u>	92	<u>Grom, Bogdan</u>	396
<u>Brugnoli, Emanuele</u>	90	<u>Grubacs, Carlo</u>	36
<u>Brumatti, Gianni</u>	302	<u>Grubissa, Guglielmo</u>	340
<u>Cadorin, Guido</u>	242	<u>Grunwald, Max</u>	228
<u>Cambon, Glauco</u>	136	<u>Guidi, Virgilio</u>	440
<u>Capuzzo, Mario</u>	308	<u>Guttuso, Renato</u>	442
<u>Carà, Ugo</u>	350	<u>Hayez, Francesco</u>	34
<u>Cargnel, Vittore Antonio</u>	126	<u>Ignoto XVII-XVIII secolo</u>	22
<u>Cascella, Michele</u>	244	<u>Ignoto artista neoclassico</u>	28
<u>Cassinari, Bruno</u>	432	<u>Ignoto pittore lombardo caravaggesco</u>	16
<u>Cernigoj, Augusto</u>	268	<u>Ignoto pittore ottocentesco veneto</u>	170
<u>Chaudet, Antoine-Denis</u>	26	<u>Irolli, Vincenzo</u>	94
<u>Ciardi, Emma</u>	172	<u>Issupoff, Alessio</u>	224
<u>Cobianco, Luigi</u>	250	<u>Janssonnius, Johannes</u>	18
<u>Coceani, Antonio</u>	254	<u>Karpoff, Ivan</u>	266
<u>Comparin, Livio</u>	422	<u>Keller, Georg</u>	14
<u>Corinth, Lovis</u>	88	<u>Klodic de Sabladski, Paolo</u>	216
<u>Crali, Tullio</u>	358	<u>Lamb, Oscar Hermann</u>	156
<u>Croatto, Bruno</u>	138	<u>Lannes, Mario</u>	276
<u>Daneo, Romeo</u>	298	<u>Levier, Adolfo</u>	132
<u>de Chirico, Giorgio</u>	434	<u>Lomi, Giovanni</u>	234
<u>De Cillia, Enrico</u>	354	<u>Lonza, Antonio</u>	460
<u>Dell'Acqua, Cesare</u>	46	<u>Lucano, Pietro</u>	164
<u>Dequel, Oreste</u>	404	<u>Lupieri, Maria</u>	284

<u>Lupo, Alessandro</u>	158	<u>Sbisà, Carlo</u>	272
<u>Magnolato, Cesco</u>	412	<u>Schiavoni, Felice</u>	38
<u>Marangoni, Tranquillo</u>	366	<u>Sciltian, Gregorio</u>	448
<u>Mascherini, Marcello</u>	322	<u>Scomparini, Eugenio</u>	66, 456
<u>Mayer, Giovanni</u>	96	<u>Servolini, Luigi</u>	320
<u>Meng, Ramiro</u>	256	<u>Silvestri, Tullio</u>	174
<u>Minardi, Tommaso</u>	30	<u>Sofianopulo, Cesare</u>	230
<u>Molmenti, Pompeo Marino</u>	44	<u>Solero, Pio</u>	188
<u>Monachesi, Sante</u>	352	<u>Sormani, Marino</u>	410
<u>Morlotti, Ennio</u>	444	<u>Sossi, Bruno</u>	362
<u>Mus, Giuseppe Italo</u>	240	<u>Spacal, Luigi</u>	336
<u>Nono, Luigi</u>	72	<u>Sponza, Nicola</u>	382
<u>Novati, Marco</u>	260	<u>Stultus, Dyalma</u>	292
<u>Omiccioli, Giovanni</u>	290	<u>Tamburi, Orfeo</u>	450
<u>Oprandi, Giorgio</u>	202	<u>Timmel, Vito</u>	222
<u>Orell, Argio</u>	204	<u>Tischbein, August</u>	40
<u>Ostrogovich, Carlo</u>	208, 218	<u>Tominz, Alfredo</u>	86
<u>Passauro, Edmondo</u>	248	<u>Ugussi, Claudio</u>	416
<u>Pavan, Angelo</u>	252	<u>Varagnolo, Mario</u>	288
<u>Pellis, Giovanni Napoleone</u>	220	<u>Veruda, Umberto</u>	112
<u>Perizi, Nino</u>	394	<u>Vespignani, Renzo</u>	406
<u>Pittino, Fred (Gilfredo)</u>	330	<u>Vitiello, Onofrio</u>	398
<u>Pogna, Giuseppe</u>	465	<u>Wolf-Ferrari, Teodoro</u>	162
<u>Pomodoro, Arnaldo</u>	414	<u>Wostry, Carlo</u>	106
<u>Predonzani, Dino</u>	376	<u>Zancanaro, Tono (Antonio)</u>	328
<u>Raimondi, Aldo</u>	310	<u>Zangrando, Giovanni</u>	108
<u>Reina, Miela</u>	418	<u>Zigaina, Giuseppe</u>	408
<u>Rieger, Albert</u>	58		
<u>Rietti, Arturo</u>	98		
<u>Righi, Federico</u>	348		
<u>Rontini, Ferruccio</u>	246		
<u>Rossini, Romano</u>	214		
<u>Rovan, Ruggero</u>	160		
<u>Russian, Gianni</u>	400		
<u>Russo, Teodoro</u>	264		
<u>Sambo, Edgardo</u>	192		
<u>Sassu, Aligi</u>	446		

