Matteo Bonanomi

Černigoj

e le avanguardie della Mitteleuropa

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE

**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Alessandro Del Puppo

Matteo Bonanomi

Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa

Ventiduesimo volume della Collana
Prima edizione: dicembre 2020

Volumi pubblicati

Angela Tiziana Cataldi, *Edgardo Sambo*, 1999
Daniela Mugittu, *Bruno Croatto*, 2000
Gianfranco Sgubbi, *Adolfo Levier*, 2001
Nicoletta Zar, *Giorgio Carmelich*, 2002
Claudia Ragazzoni, *Gino Parin*, 2003
Gianfranco Sgubbi, *Glauco Cambon*, 2004
Franca Marri, *Vito Timmel*, 2005
Matteo Gardonio, *Giuseppe Barison*, 2006
Massimo De Grassi, *Eugenio Scomparini,* 2007
Maurizio Lorber, *Arturo Rietti,* 2008
Enrico Lucchese, *Arturo Nathan,* 2009
Daniele D'Anza, *Vittorio Bolaffio,* 2010
Alessandro Quinzi, *Giuseppe Tominz*, 2011
G. Pavanello, A. Craievich, D. D'Anza, *Giuseppe Bernardino Bison*, 2012
Lorenzo Nuovo, *Ugo Flumiani*, 2013
Vania Gransinigh, *Carlo Sbisà*, 2014
Alessandra Tiddia, *Piero Marussig*, 2015
Andrea Baboni, *Pietro Fragiacomo*, 2016
Claudia Crosera, *Umberto Veruda*, 2017
Barbara Coslovich, *Ruggero Rovan*, 2018
Massimo De Sabbata, *Tullio Crali*, 2019

Matteo Bonanomi

Černigoj

e le avanguardie della Mitteleuropa

Referenze fotografiche

Archivio Paolo Piccione, Genova

Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste

ERPAC – Servizio ricerca, musei e archivi storici.
Fototeca Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia

Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte, Trieste

Goriški muzej Kromberk, Nova Gorica (Slovenia)

Portale www.kamra.si

Muzej Savremene Umetnosti, Belgrado (Serbia)

Narodna in študijska knjižnica, Trieste

Notranjski Muzej, collezione artistica, Postumia (Slovenia)

Pilonova Galerija, Aidussina (Slovenia)

SLOGI, Slovenski Gledališki Inštitut, Lubiana (Slovenia)

Courtesy © Triennale Milano – Archivio Fotografico, Milano

Paolo Bonassi, Trieste

Katarina Brešan, Nova Gorica (Slovenia)

Luca D'Agostino, Monfalcone

Aleksander Jesenovec, Nova Gorica (Slovenia)

P. Krečič, Avgust Černigoj, Trieste 1980, p. 128
(per la fotografia a p. 161)

Mioni, Trieste

M. Prešeren, Postumia (Slovenia)

Carlo Sclauzero, Gorizia

L'editore invita a segnalare eventuali inesattezze
nei crediti fotografici alla Fondazione CRTrieste.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.

Traduzioni

Giulia Giorgi

Aleksander Rojc

Progetto grafico

Studio Mark, Trieste

Stampa

Riccigraf, Trieste

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale

© 2020, Fondazione CRTrieste

In copertina:

elaborazione grafica da A. Černigoj,
Viaggio sul mare (particolare), 1927.
Trieste, Civico Museo del Mare,
Archivio Storico del Lloyd Triestino

Isbn

978-88907687-7-4

Premessa

Con questa monografia dedicata ad Avgust (Augusto) Černigoj la Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste giunge al suo ventiduesimo volume.

L'artista, nato nel 1898, studiò presso la Scuola per capi d'arte a Trieste e conseguì l'abilitazione all'insegnamento del Disegno e della Storia dell'Arte a Bologna. Frequentò l'Accademia di Monaco di Baviera e fu il primo studente italiano a frequentare la famosa scuola Bauhaus di Weimar.

Rientrato successivamente a Trieste, la lasciò nuovamente, negli anni 1920 e 1921, per insegnare disegno alla scuola di Postumia e quindi, dopo il ritorno dalla Germania, per insegnare all'Istituto tecnico di Lubiana dal 1924 al 1925. Ritornato infine definitivamente a Trieste, fra il 1927 e il 1937 lavorò come pittore e decoratore sulle navi d'alto mare. Durante la seconda guerra mondiale affrescò diverse chiese nell'*ex* Jugoslavia e nella Venezia Giulia italiana.

Dal 1946 insegnò disegno al liceo scientifico a lingua d'insegnamento slovena a Trieste e fu il primo maestro di una nuova generazione di artisti triestini.

Provenendo dalla scuola di Monaco, dopo un'iniziale esperienza espressionista, fu attento alle avanguardie cubo-futuriste e si cimentò nel costruttivismo. Nel dopoguerra operò nel neorealismo, rivolgendosi poi ad esperienze astratte e materiche.

Eclettismo, cultura e intelligenza si ravvisano sia nelle opere dell'ultimo periodo che in quelle giovanili.

Non solo la pittura ma anche la grafica, nelle sue varie forme, dal disegno all'incisione, gli hanno consentito di esercitare al meglio le sue doti di sperimentatore.

Dedicando questo volume alla figura di Avgust Černigoj, la Fondazione intende così aggiungere un altro importante contributo alla propria opera di divulgazione della cultura artistica locale.

Tiziana Benussi
Presidente
della Fondazione CRTrieste

Introduzione

Una delle cose più difficili del libro che avete tra le mani è stato scegliere il titolo – decidere cioè come trascrivere il nome dell'autore.
Augusto, Avgust o August? Černigoj, Cernigoj o Cernigoi? O magari forse Augustus Franciscus Cernigoi come risulta dal registro battesimale in data 24 agosto 1898, a Chiarbola? Non è decisione di poco conto. Nella più autorevole storiografia sulle avanguardie della Mitteleuropa – a partire dalla monografia di Krisztina Passuth *Les avant-gardes de l'Europe Centrale*, 1988 – compare come August Černigoj fra le pagine dedicate alle avanguardie fra Trieste e Lubiana. È invece normalizzato nell'italiano Augusto Cernigoi nella List of Artist's Name del Getty, una sorta di anagrafe ufficiosa degli artisti di tutti i tempi.
È evidente a tutti che non si tratta di una mera questione lessicografica. Dietro le nomenclature ci sono le cose, dietro i nomi le persone e dietro le persone, in quegli anni, i grumi della storia, le linee di demarcazione della geografia, i confini di nazioni e territori in tal modo tracciati e il dramma dei conflitti innescati in loro nome.
Abbiamo così deciso di onorare il cognome della famiglia nell'originario sloveno e di accreditare il nome proprio di Avgust, un'occorrenza che durante l'intera vita dell'autore si è affiancata al nome di Augusto più di sovente utilizzato nelle attività italiane.
Dunque Avgust Černigoj, italiano e sloveno; pittore, grafico, illustratore e decoratore d'interni; tra i pochi della sua generazione, ma non l'unico di questa regione, ad aver avuto un contatto diretto con le avanguardie della Mitteleuropa. Un autore che ha inscritto nei suoi stessi estremi biografici (morì nel 1985) la storia del Novecento. E di un Novecento particolare, condiviso o divisivo a seconda dei momenti, degli interpreti, degli strumenti e delle partiture.

I tempi e modi dell'arte, della poesia e della pittura naturalmente e per fortuna sono disallineati e asimmetrici rispetto a quelli della politica. E in fin dei conti è sorprendente quanto un autore che a suo modo ha attraversato anni cruciali e confini non meno fatali sia rimasto sostanzialmente immune dai sovratoni nazionalistici. L'arte parla un linguaggio tutto suo, incomprimibile nelle categorie ideologiche e tuttavia definito anche attraverso queste. Ne sono derivati, nel corso degli anni, polemiche e conflitti e dualismi tanto più sterili quanto più ci si allontanava dalla sostanza delle cose – e cioè dal concreto lavoro dell'artista. È per tale ragione, e cioè per adottare uno sguardo il più possibile esterno, non pregiudizievole o viziato da appartenenze (il che non significa: né agnostico né rinunciatario, ma semplicemente obiettivo, per quanto possibile) che questo volume, il terzo della nuova serie, è stato affidato alla penna di un giovane studioso lombardo, che qui in regione ha compiuto il suo percorso di studio come storico dell'arte. Una distanza geografica che si somma a quella storica ma che beneficia dell'accostamento reso possibile dal più rigoroso metodo della storia dell'arte. Far parlare cioè i monumenti, ovvero gli oggetti, e dare voce ai documenti, cioè i testi. Avrei così la tentazione di sollecitare il lettore a procedere nell'esplorazione di questo libro partendo dagli apparati conclusivi e in particolar modo all'antologia di testi, pubblicati e redatti in lingua slovena e italiana, che hanno accompagnato l'attività di Černigoj dal debutto poco più che ventenne fino alla morte. Questa raccolta di testi, che si è appoggiata all'iniziale lavoro di reperimento e di traduzione condotto anni fa da Giulia Giorgi, è in fin dei conti la prima indispensabile chiave di lettura per il nostro autore.

Il racconto di Matteo Bonanomi dispiega così le vicende di Černigoj in una sorta di quadripartizione esemplare. Gli anni formativi a Trieste e quelli di guerra sul più lontano fronte austroungarico. Il processo di maturazione culturale e il confronto con le esperienze della Mitteleuropa, tra Lubiana e Weimar, compreso quel passaggio al Bauhaus che nel tempo ha acquisito uno status mitico. Furono pochi mesi, in realtà, ma che bastarono per realizzare alcune opere di chiara matrice costruttivista, svariati bozzetti e progetti teatrali di non minore interesse e soprattutto per imparare alcune auree regole di essenzialità grafica. Regole che lo stesso Černigoj

ebbe non poche difficoltà a mantenere, vuoi per le oscillazioni del gusto, vuoi per gli accenti nazionalistici di volta in volta imperanti. Dando così vita a casi memorabili di conflitto tra le intenzioni della forma e le richieste della committenza. Episodi ben ricostruiti nel capitolo che esplora la difficile e non meno contraddittoria condizione degli artisti nell'Italia e nella Trieste degli anni Trenta, in sospeso tra volontà di arte pura, infatuazione dei codici più alla moda (così certe deliziose *affiches* di gusto déco) e sano e robusto mestiere: a partire da quello, fondamentale per un'intera generazione di artisti, di decoratori per la cantieristica navale.

Ne emerge un'attività dagli esiti sorprendentemente vari, con salti di stile e di linguaggio talvolta sbalorditivi. Ma in fin dei conti quello che si chiama eclettismo è soltanto il modo più denigratorio e meno rispettoso di indicare una perizia artigianale. E l'intera vicenda di Černigoj ci piace oggi anche perché fa capire che un'idea di evoluzione diretta, lineare e gloriosa del modernismo fino ai suoi redentori esiti di pura astrazione è, in buona parte, una fantasia retrospettiva.

C'è una pagina, in questo libro, in cui si vede il progetto dalla Casa del Balilla pubblicato sul «Piccolo» nel 1934 accanto al calendario del Fronte di Liberazione della Nazione Slovena per Trieste nel fatidico 1948. È assurdo e semplicistico parlare di opportunismo o attendere quei personaggi comodamente al varco del giudizio storico per additare oggi, con una sorta di piacere sadico, i reprobi.

Resta piuttosto da intendere bene la disseminazione di tanti di questi "segni", al di là e ben oltre il gioco a volte drammatico e a volte ozioso degli schieramenti, delle appartenenze e dei rituali di autorappresentazione di culture e popoli (lo ha spiegato molto bene Federico Tenca Montini nelle pagine iniziali del suo recente studio *La Jugoslavia e la questione di Trieste, 1945-1954*).

Ecco allora un'altra chiave di lettura, dentro e attraverso le pagine di questo libro. La grafica più spartana delle edizioni popolari accanto alle sontuose e sfacciate decorazioni navali. Il rigoroso lessico costruttivista con l'utopia mitteleuropea di una "internazionale" astratta, transnazionale e comunista, cui segue un ripiegamento solipsistico nel genere "regressivo" per eccellenza, il paesaggio o la marina in stile dimesso, quando non esplicitamente rustico e strapaesano.

E poi il ritratto di convenienza, la scena di genere e via via le disinvolte esperienze degli ultimi anni, quando tornò a galla un po' tutto. Il Picasso del 1909 e degli anni Cinquanta e quello estremo, gli allucinati disegni di Hans Bellmer, le reminiscenze tardo cubiste e post cubiste. E l'emulazione un po' pallida di Bonnard che si spinge poi a misurarsi con i tasselli e le scaglie di colore puro di un De Staël, le sfaccettature iridescenti di un Manessier o perfino le sgocciolature di certi americani astratti, Sam Francis o il primo Philip Guston, visti chissà dove e chissà come. E ancora: le vedute di porti e cantieri navali che richiamano quelle di Pizzinato, fino a un "informale" a grandi spatolate e con un eccesso di tinte, per così riallinearsi a quell'"ultimo naturalismo" che costituirà la conclusiva stagione pittorica di questa fetta di Europa. Dopo, sarà tutta un'altra storia.

Alessandro Del Puppo

Černigoj

e le avanguardie
della Mitteleuropa

Matteo Bonanomi (Milano, 1982) si è laureato con Fernando Mazzocca presso l'Università degli Studi di Milano. Ha conseguito, con Alessandro Del Puppo, il dottorato in Studi storico artistici presso l'Università degli Studi di Udine e il diploma di Specializzazione in Beni storico artistici presso la stessa Università. Ha collaborato a Milano con Gallerie d'Italia - Piazza Scala, la Galleria d'Arte Moderna e il Gabinetto dei Disegni; a Venezia con l'Accademia di Belle Arti. I suoi interessi sono orientati prevalentemente alla pittura e alla grafica dell'Ottocento e del primo Novecento, nonché alla critica d'arte del medesimo periodo.

Ringraziamenti

Carmela Apuzza, Chiara Battezzati, Nicoletta Benvenuti, Enrico Bonanomi, Francesco Bordin, Katarina Brešan Gabriela Caharija, Oscar Cattaneo, Daniela Cesari, Claudia Colecchia, Tina Čič, Giulia Giorgi, Patrizia Fasolato, Flavio Fergonzi, Alessandro Lonati, Maurizio Lorber, Fernando Mazzocca, Jasna Merkù, Barbara Morandini, Paolo Piccione, Massimo Premuda, Sileno Salvagnini, Paola Tomasella, Vladimir Vremec, Alessandro Zampini.

Sommario

Premessa
Tiziana Benussi 5

Introduzione
Alessandro Del Puppo 7

ČERNIGOJ

Trieste, crocevia di una vita 15

Černigoj costruttivista 31

Gli anni Trenta. Il ritorno all'ordine, le esposizioni pubbliche e i grandi cantieri decorativi 61

La libertà della ricerca. Quattro decenni di sperimentazioni (1945-1985) 95

Schede delle opere 121

Apparati

Antologia critica 219

Scritti di Avgust Černigoj 255

Esposizioni 263

Bibliografia 265

Indice dei nomi 273

Trieste, crocevia di una vita

Trieste e Postumia. Trieste e Lubiana. Trieste e Lipizza. E ancora: Trieste e Monaco; Trieste e Weimar. Sono molti i collegamenti che una figura come Avgust (Augusto) Černigoj[1] permette di intrecciare. Sebbene una parte della formazione e dell'attività dell'artista, in certi casi con momenti di assoluto rilievo non solo per la storia dell'arte triestina ma per l'intera storiografia critica, si svolgano lontano dalla città, sarà proprio Trieste a beneficiare della fecondità di Černigoj, della sua abilità di intessere rapporti con intellettuali e letterati mitteleuropei, a fungere da apripista, a sperimentare, a mostrare interessi inediti fino ad allora nel panorama italiano.

Le vicende biografiche e il percorso artistico di Černigoj affondano le radici in una zona particolare, un territorio di frontiera, oggi segnato dal confine italo-sloveno. Una dicotomia, quella della doppia appartenenza, riscontrabile non solo nella sfera familiare, ma nel suo stesso percorso artistico: seppur con rare eccezioni, egli operò in una regione i cui confini mutarono drammaticamente. E questa condizione, sebbene comportò per l'artista evidenti limitazioni, fornì, in contrapposizione, una ricchezza figurativa, un sostrato culturale e un ampio ventaglio di possibilità non paragonabile a quello della maggior parte degli autori italiani contemporanei.

Trieste e Lipizza, si diceva. Ed è questo ultimo rapporto, in un'ottica che trascende la mera storia dell'arte, ad apparire più emblematico, e problematico, da un punto di vista simbolico con le sue aperture a un contesto che è possibile riscontrare solo in particolari zone di frontiera, ancor più Trieste e il suo entroterra.

Un piccolo borgo nelle prime propaggini del Carso sloveno, Lipizza – Lipica in sloveno – è famoso nel mondo per

1.
Avgust Černigoj a Monaco di Baviera (1923)
Sesana, Biblioteca Kosovel

2.
Interno della *Galerija Avgusta Černigoja* di Lipizza

una razza di cavalli conosciuta per la sua ubbidienza, tanto da divenire per classe ed eleganza quella prediletta per il traino delle carrozze regali. Tuttavia, a Lipizza si trova anche un piccolo edificio, più precisamente una casa-museo, dedicata a Černigoj, la Galerija Avgusta Černigoja [fig. 2]. La presenza in Slovenia del più ricco nucleo di opere di un autore che un così grande peso ha avuto nella storia artistica triestina è una vicenda che indissolubilmente si intreccia alle vicissitudini politiche, sociali e umane che interessarono l'area di Trieste nel corso del cosiddetto "secolo breve".

Il tardivo interesse che la critica ha iniziato a nutrire per l'artista, riscoperto pienamente solamente negli ultimi decenni del Novecento, appare comunque significativo. Sono state molte le iniziative, fra Italia e Slovenia, volte a recuperare l'attività di Černigoj: dalle piccole personali degli anni Settanta-Ottanta alla memorabile mostra del 1998 al Museo Revoltella di Trieste [figg. 3-4] fino all'emissione da parte delle Poste slovene di due francobolli per la ricorrenza del centenario della nascita.

Il carattere transnazionale assunto da queste celebrazioni è la migliore testimonianza del valore sempre maggiore attribuito all'artista nella cultura figurativa delle due nazioni.

3-4.
Allestimento della mostra *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna (1998)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

I primi anni e l'esperienza al fronte

Avgust (Augusto) Černigoj nacque a Trieste, secondo di sette figli, da genitori di origini slovene il 24 agosto 1898[2].

La sua fu un'infanzia felice seppur modesta: il padre Maksimiljan (1872-1914) proveniva da Dobravlje, nella valle del Vipacco, ed era emigrato a Trieste come molti abitanti dell'entroterra per fare il manovale; qui, nel 1897, sposò Ana Grgič.

Senza particolari manifestazioni di precocità ma con la consapevolezza di voler intraprendere la carriera di artista, il giovane Augusto catturò l'attenzione del maestro Rudež, presso cui era stato messo a bottega (o insegnante elementare, le fonti non sono concordi), che consigliò alla famiglia di iscriverlo alla Scuola industriale di stato (allora denominata *Staatgewerbeschule*) della città. L'istituto, assimilabile per tipologia di corsi a una scuola di arte e mestieri, se ne differenziava per struttura e organizzazione. Gli alunni potevano scegliere un'ampia varietà di corsi, che andavano, in ordine decrescente di importanza, dalla Scuola superiore di costruzione navale, alla Scuola industriale superiore edilizia e meccanica fino alla Scuola di ricamo e lavori in merletto. Fra i corsi proposti vi era anche la Scuola per capi d'arte che, a sua volta, era ripartita in tre sezioni: industria "legnaiola", scultura ornamentale e pittura decorativa. Si trattava di scuole destinate a quei giovani che aspiravano a diventare maestri dopo aver avuto una formazione tecnica o "aver fatto una conveniente pratica d'officina"[3]. Qui, sotto la direzione di Carlo Wostry e Giuseppe Torelli[4], fra 1912 e 1916 Černigoj apprese i primi rudimenti di disegno e pittura, grazie anche all'indipendenza economica derivante da una borsa di studio offerta dalla baronessa Marenzi. A questo momento risalgono le prime opere conosciute, tra cui una riscoperta abbastanza recente come *Canal Grande*, del 1915 [scheda 1].

Allo scoppio della guerra Černigoj fu reclutato dall'esercito austriaco, e inviato su fronti lontani dal fronte italiano: prima a Gornja Radgona, nella Slovenia nord-orientale, e poi in Galizia, territorio tra la Polonia e l'Ucraina, campo di battaglia conteso fra le truppe russe e quelle degli imperi centrali. Questo periodo sarà ricordato come terribile e doloroso ma almeno a livello tematico non produsse effetti significativi

sull'artista. Nelle opere realizzate durante gli anni del conflitto non si osserva una virata verso soggetti introspettivi né tantomeno una vena tormentata o tragica. Al contrario, il dramma della grande guerra lo incoraggiò ancora di più a perseguire nella strada dell'arte e ad approfondire i propri interessi.

L'influenza del maestro Wostry si fece probabilmente sentire; il suo riconosciuto talento per la grafica e la predilezione per il ritratto giustificavano gli sforzi di Černigoj, che passò gli anni al fronte a esercitarsi nel disegno.

Dell'impegno dell'autore resta la magistrale testimonianza del nucleo Damini[5]. I cinque ritratti di Luigi Damini, sottoufficiale dell'esercito austro-ungarico, eseguiti nell'arco di due anni, fra 1916 e 1917, testimoniano i notevoli progressi del giovane nel campo della grafica. Alla estrema sintesi nella resa dell'uniforme, spesso circoscritta al solo bavero, si contrappone la ricercatezza con cui è descritta la morbidezza del volto del giovane militare. I sottili trapassi chiaroscurali nella definizione del modellato nei disegni a matita nera, o l'insistito tratteggio nelle versioni a penna denotano un'abilità e una perizia tecnica non comune.

Gli anni Venti. Il processo di maturazione culturale e il confronto con la Mitteleuropa

5.
Cantiere San Marco a Trieste (1910-1920)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

Al termine della guerra Černigoj tornò a Trieste, ormai divenuta città italiana. Qui seppe dividersi con efficacia fra lo studio, affrontato con impegno, e un impiego da decoratore – in realtà, come semplice verniciatore – presso il cantiere navale San Marco [figg. 5-6]. Questo particolare lavoro lo influenzò, almeno nei primi anni di attività, portandolo a mostrare una singolare predilezione per i soggetti legati a questo mondo [scheda 2; figg. 7-8].

A partire dal 1920, gli venne offerta la possibilità di passare all'insegnamento. La sua conoscenza dello sloveno, ancorché limitata al parlato, ne favorì la chiamata in una scuola media di Postumia. La convocazione fu favorita dagli stessi membri del Provveditorato agli studi che, vedendolo all'opera a Trieste, ne rimasero favorevolmente colpiti.
Il soggiorno in Carniola si rivelò decisivo. Da una fotografia che lo ritrae nel suo piccolo studio cittadino si comprende

l'inesauribile energia creativa, dispiegata dalla pittura al disegno fino ai tentativi embrionali nella scultura.

Le tele appese alle sue spalle, o il mezzo busto, forse di argilla, semplicemente adagiato a terra, stilisticamente diverse dalle opere degli esordi, lasciano presupporre come si sarebbe organizzato il suo linguaggio nell'immediato futuro. Una svolta improvvisa, giustificata dai contatti che ebbe per la prima volta con l'originale cultura slovena durante il periodo di insegnamento a Postumia.

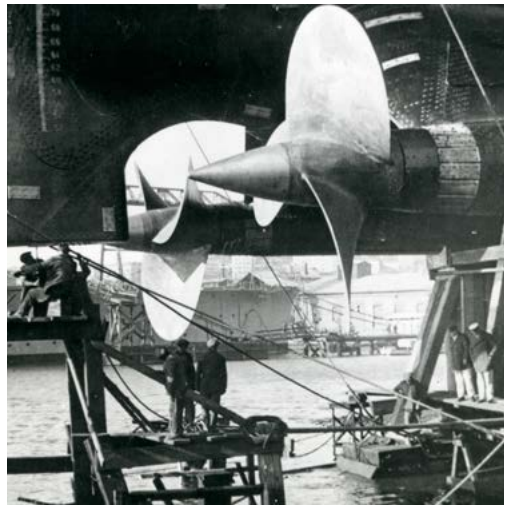
Le tradizioni con cui si confrontò, estranee alla formazione triestina, lo portarono a rivolgersi e scandagliare il proprio retroterra, fino a maturare la convinzione di percepire maggiori affinità con il mondo sloveno[6]. Una certezza che si sarebbe riverberata, nella sua arte, a livello teorico e formale, nella particolare fusione di stili.

La stessa scelta di concludere la propria educazione artistica in Germania, seppur in sintonia con il tradizionale percorso formativo degli artisti triestini, appare estraneo al panorama culturale italiano ed è giustificabile solo con l'adesione a nuovi ideali e a una nuova cultura.

L'accostamento all'ambiente sloveno avvenne in poche e rapide fasi: il processo di confronto, con le sue meditazioni e riflessioni, sfociò velocemente nella vera e propria assimilazione di forme e modelli. Tra i primi esempi di rapporto si ricordano due incisioni, a testimonianza della dimestichezza con la grafica; una xilografia, *Ritratto*, e un'acquaforte, *La vita giovane* [figg. 9-10], rispettivamente vicine ai modi di France e

6.
Varo presso il cantiere San Marco a Trieste (1910?)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

7-8.
Alfonso Mottola
Varo del Conte di Savoia
(28 ottobre 1931)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

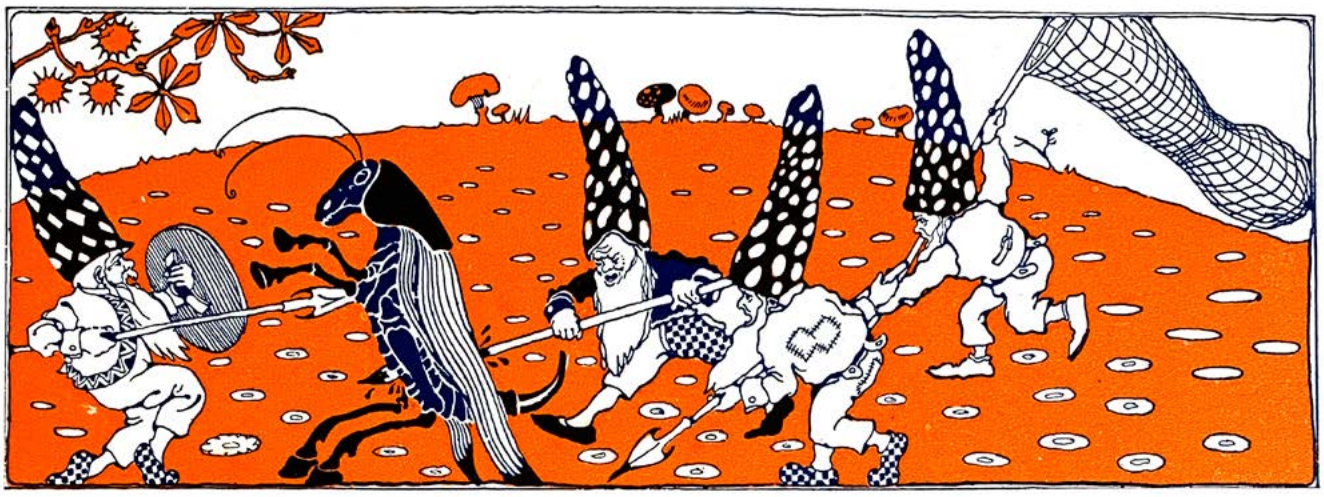


9.
Avgust Černigoj
Ritratto (1921)
Collezione privata

10.
Avgust Černigoj
La vita giovane (1923)
Collezione privata

11.
Veno Pilon
Mia madre (1928)
Aidussina, Pilonova Galerija

12.
Luigi Spazzapan
Ritratto di Veno Pilon
(1924 circa)
ERPAC - Servizio ricerca, musei, archivi storici. Fototeca Musei Provinciali di Gorizia

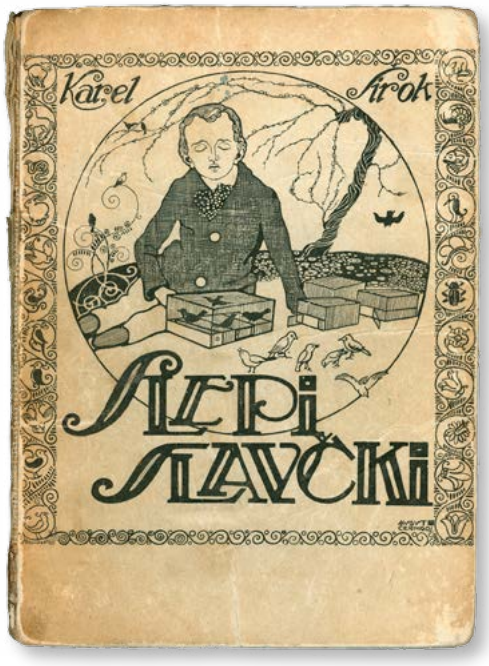


Tone Kralj[7]. Sono questi i giorni in cui si accostò per la prima volta a quell'espressionismo che in area slovena aveva in Fran Tratnik, Veno Pilon [fig. 11] e negli stessi fratelli Kralj i principali esponenti[8], al pari di Luigi Spazzapan [fig. 12] in Italia.

In questo percorso di assimilazione, fu importante la vicinanza di alcuni intellettuali sloveni come Josip Ribičič, editore con cui instaurò una stretta amicizia. La prima collaborazione tra i due si concretizzò nel volume *V kraljestvu palčkov: otroška igra s petjem v treh dejanjih*, conosciuto in italiano come *Nel regno degli gnomi* [figg. 13-14].

Il libro rappresentava la trasposizione della fiaba musicale slovena ideata da Ribičič, accompagnata dalle musiche

13-14.
Josip Ribičič
V kraljestvu palčkov
(1922; edizione 1937)
(illustrazioni di Avgust Černigoj)

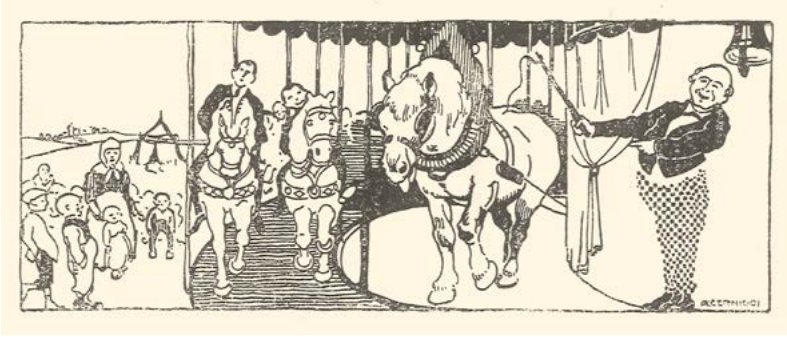


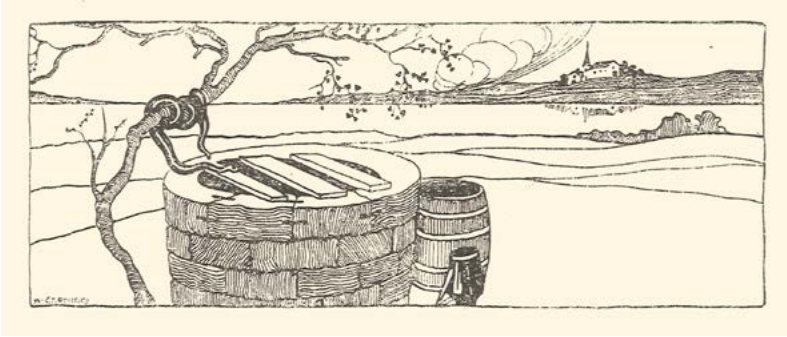
15-17.
Karel Širok
Slepi slavčki (1922)
(copertina e illustrazioni
di Avgust Černigoj)

di Ivan Grbec [scheda 4]. Di poco successive sono la copertina e le illustrazioni a corredo di *Slepi slavčki* (*Gli usignoli ciechi*, 1922) di Karel Širok [figg. 15-17]. Questi sono esempi della prima attività grafica di Černigoj. Qui l'artista attinge a fonti disparate, senza univocità, a dimostrazione delle numerose suggestioni visive sin lì incontrate. La discontinuità stilistica evidenziata fra le due pubblicazioni denotava una capacità di adattamento e la disponibilità a spaziare fra cultura alta e popolare[9].

Nel giugno 1922 Černigoj ebbe un primo contatto con l'ambiente accademico a Bologna. Sostenne infatti come studente privato l'esame per ottenere l'abilitazione all'insegnamento di Disegno e storia dell'arte per le scuole medie e, in tal modo, il gratificante titolo di professore[10]. Il breve soggiorno bolognese rivestì una certa importanza nell'evoluzione stilistica dell'artista, perché è probabile che qui ebbe alcuni contatti con gli esponenti del futurismo bolognese, in una città che aveva ospitato nel gennaio dello stesso anno la prima vera mostra futurista della sua storia[11].

Nonostante il consiglio degli amici e l'esempio di un pittore come Pilon, che aveva studiato all'Accademia di Firenze, Černigoj decise di trasferirsi in Germania per completare il





proprio percorso formativo. È lo stesso pittore a fornire una giustificazione al trasferimento, da collocare nei primi giorni del 1922, a Monaco di Baviera. Il soggiorno, curiosamente intrapreso dall'artista dopo esser stato lui stesso insegnante, si riannoda a una tradizione che aveva avuto a Trieste dei precedenti significativi. L'Accademia di Belle Arti di Monaco (Akademie der Bildenden Künste) aveva rappresentato per una generazione di autori triestini – Černigoj, interrogato da un amico, elencava tra gli altri Umberto Veruda, Adolfo Levier, Gino Parin, lo stesso Wostry – la meta prediletta, quasi una valvola di sfogo per una città la cui offerta formativa, a parte alcune eccezioni significative, appariva limitata[12]. Per contro, l'accademia monacense si presentava per i triestini un'istituzione culturalmente aggiornata e la stessa città motivava i giovani per l'ampia disponibilità di stimoli artistici. In ambito sloveno, inoltre, appariva imprescindibile il precedente della scuola privata di Anton Ažbe. Il pittore, allievo delle Accademie di Vienna e Monaco, assunse la fama di vero precursore fra i pittori dell'Est Europa quando aprì, nel 1892, un proprio *atelier* a Monaco dove ebbe tra i suoi allievi alcuni dei principali impressionisti sloveni e russi[13].

Nonostante i favorevoli presupposti della partenza, l'esperienza in Baviera si rivelò agrodolce. È stato ampiamente dimostrato che l'ambiente accademico, seppur di grande prestigio, con le sue inevitabili regole e imposizioni, contrastava con il carattere libero e poco incline agli obblighi.

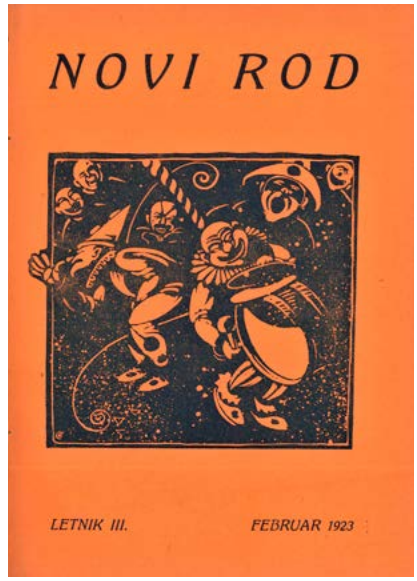
All'Accademia di Monaco studiò principalmente con Carl Johann Becker-Gundahl, tra i membri fondatori della Secessione monacense; nominato nel 1910 professore di disegno decorativo e pittura monumentale dell'istituto, mantenne la carica fino al 1924. Lo stile di Becker-Gundahl, noto principalmente per le sue grandiose composizioni sacre per le chiese di Monaco, risolte con uno stile severo virante a un pausato impressionismo, appariva in quegli anni quanto lontano dagli interessi di Černigoj e può aver contribuito a far insorgere nel giovane i primi segni di insofferenza nei confronti dell'istituto accademico. Come si vedrà, sul finire degli anni Trenta Černigoj si dedicò alla decorazione di una serie di chiese fra il Friuli e il Carso. È possibile che reminiscenze degli insegnamenti di Becker-Gundahl si siano rivelate utili per affrontare gli impegnativi cantieri decorativi.

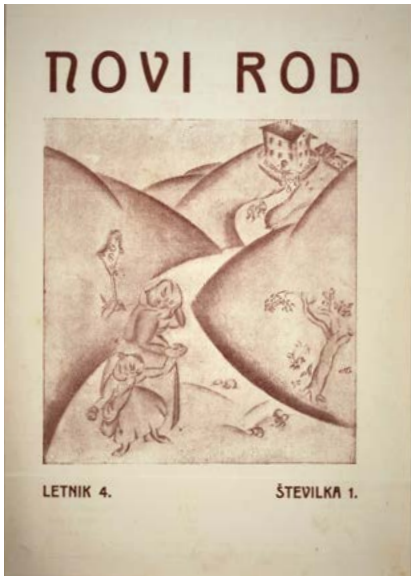
18.
Alfons Graber e Avgust Černigoj a Monaco di Baviera (1923)
Collezione Lučka Čehovin

19.
Alfons Graber, Karmela Kosovel e Avgust Černigoj a Monaco di Baviera (1924)
Sesana, Biblioteca Kosovel

Abbandonati i corsi, Černigoj ripiegò sulla Scuola tecnica e artigianale diretta da Josef Hillerbrandt e Joseph Poppa. Fu questa una seconda esperienza infruttuosa, in cui i dissidi con Poppa generarono in Černigoj un atteggiamento di disincanto: troppo all'avanguardia per l'ambiente accademico (risalirebbero a questi anni i primi esperimenti con i *collage*, sulla scorta dell'esempio di Kurt Schwitters, osservato nelle gallerie della città); troppo talentuoso per una scuola tecnica[14]. Da qui il desiderio di concentrarsi solamente sulle moderne tendenze artistiche.

20-25.
Avgust Černigoj
Copertine per «Novi Rod»
(1922; gennaio, 1923; febbraio, 1923; novembre, 1923; novembre, 1923; dicembre, 1923)
Trieste, Narodna in študijska knjižnica (Biblioteca nazionale slovena e degli studi)



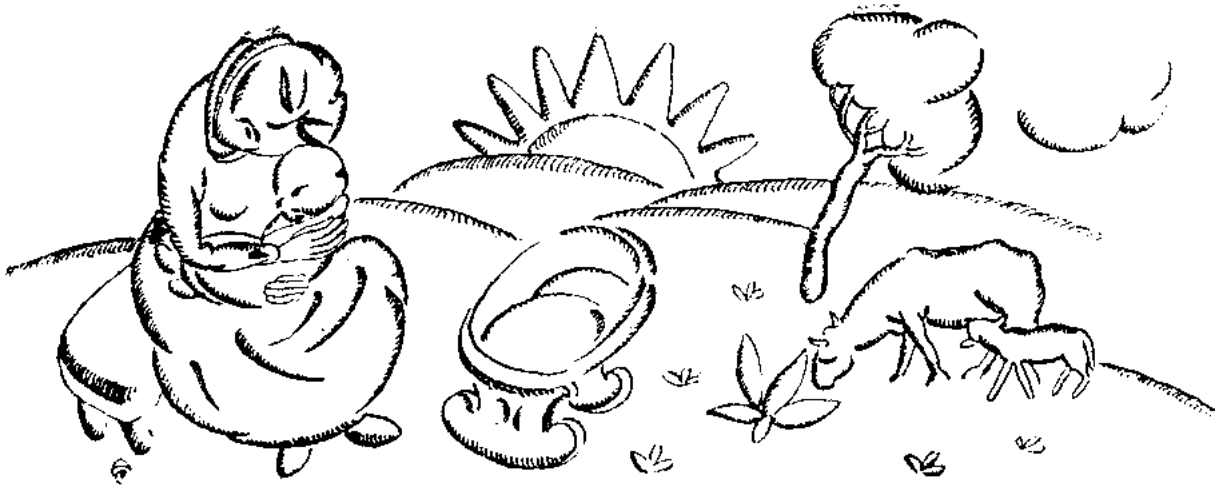


Se gli insegnamenti appresi a Monaco si rivelarono di dubbia utilità, le frequentazioni e le visite alle gallerie della città ebbero invece notevole impulso sulle future vicende artistiche.

In questi anni, nonostante la lontananza, seppe mantenere vivo il particolare legame con l'ambiente sloveno. Su richiesta dell'amico Ribičič, Černigoj ideò alcune tavole per la rivista «Novi Rod» (La nuova generazione), una pubblicazione dedicata alla gioventù triestina di lingua slovena di cui l'editore era redattore e responsabile [figg. 20-25].

Un rapido confronto fra le diverse illustrazioni prodotte nel corso dei mesi monacensi rende evidente un mutamento di registro. Lo stile dell'autore registrò un decisivo cambio di passo, debitore degli stimoli visivi osservati in città, evidente non solo nei lavori per «Novi Rod» ma anche nella xilografia per il frontespizio di uno spartito musicale [fig. 26] e nei disegni di un piccolo volumetto di poesie per bambini, *Pomladančki* [fig. 27]. Le prime immagini appaiono ancora debitrici dell'*Art Nouveau*; un linguaggio che nel 1923, declina verso Marc Chagall, la Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività) e l'astrattismo lirico di Paul Klee. Un percorso che culmina infine nelle copertine di fine anno, eseguite con la tecnica del *collage* e lo avvicinano alle coeve sperimentazioni di Giorgio Carmelich[15].

26.
Prvi Plameni (1923)
(frontespizio di Avgust Černigoj)

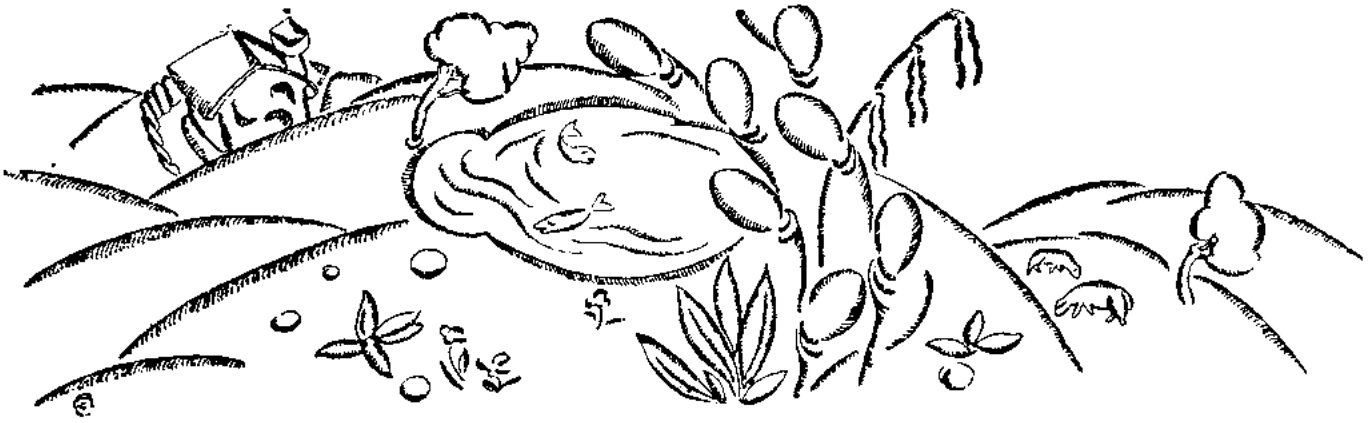


27.
Fran Žgur
Pomladanški (1923)
(illustrazioni di Avgust Černigoj)

La collaborazione alla rivista «Novi Rod» consentì a Černigoj di stabilire relazioni con molti esponenti della cultura slovena. Tra questi Srečko Kosovel, intellettuale e figura di spicco della letteratura d'avanguardia slovena, che partecipava alla rivista inviando brevi componimenti destinati ai ragazzi[16]. Černigoj ebbe modo di entrare in contatto a Monaco con la sorella Karmela, pianista di talento, in città per frequentare il conservatorio [figg. 18-19]. Fu Karmela, che era aggiornata dall'artista sui suoi studi e le sue sperimentazioni in campo artistico, a fungere da tramite e a mettere in contatto i due, che comunque dovevano conoscersi per la comune partecipazione a «Novi Rod».

A Monaco, la Galerie Neue Kunst diretta da Hans Goltz rappresentò un luogo privilegiato per la diffusione del moderno linguaggio di Vasilij Kandinskij e di Der Blaue Reiter, ma non solo; la galleria si fece portavoce anche delle istanze della Neue Sachlichkeit attraverso George Grosz o la grafica di Otto Dix o del particolare stile di Klee. La conoscenza di quelle loro opere spinse Černigoj a intraprendere la strada per il Bauhaus, un viaggio che si rivelò determinante per le implicazioni successive.

Nella primavera del 1924 Černigoj si spostò infatti a Weimar dove, secondo la stessa testimonianza dell'autore, seguì come studente esterno i corsi propedeutici della scuola. Il triestino fu tra i pochissimi italiani a intraprendere questa scelta, insieme al maceratese Ivo Pannaggi, che ne seguì il percorso qualche anno più tardi. Il soggiorno fu breve, so-

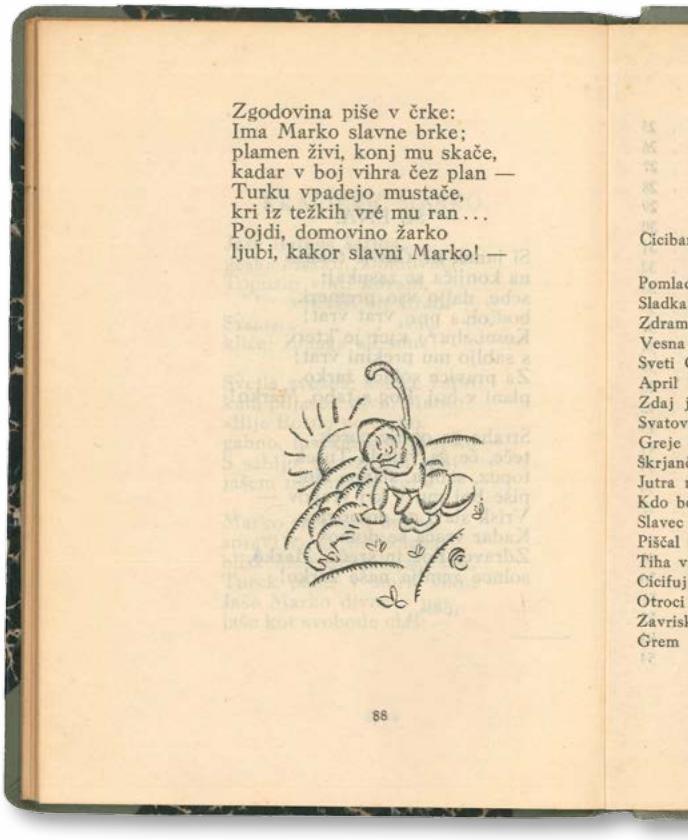


prattutto a causa delle ristrettezze economiche in cui versava, ma in questi pochi mesi ebbe comunque modo di prendere contatto con gli insegnamenti preparatori di Kandinskij e László Moholy-Nagy [17].

A prescindere dall'effettiva durata della frequentazione, che può far pensare a un evento episodico, emerge in tutta la sua forza la scelta dell'artista. Le motivazioni che spinsero Černigoj non furono certo casuali. È l'autore stesso a raccontare che si recò al Bauhaus spinto dall'ammirazione per Kandinskij e dopo aver appreso che il pittore insegnava a Weimar, consapevole della carica innovativa delle istanze propugnate dalla moderna scuola. Un'impostazione didattica moderna, adatta al carattere dell'artista, da sempre predisposto alla ricerca.

Černigoj ricordava le sperimentazioni sui materiali ("avevamo a disposizione legno, vetro, metallo e altri materiali. Abbiamo studiato le relazioni tra i singoli materiali e il loro comportamento nello spazio") e i risultati ("Il mio atteggiamento nei confronti della pittura e dell'arte è cambiato. Completamente cambiato, perché ogni cosa che ho visto, l'ho vista in una certa angolazione nel tempo e nello spazio. Questo era quella scuola").

Il clima che si respirava nella scuola era stimolante: "vivevi in un ambiente che ti assorbiva completamente, parlavi una lingua specifica, Gropius, che era sempre con noi e disponibile per tutti, una mescolanza di nazioni [...]. In Germania, il Bauhaus era considerato sinonimo di avanguardia


Zgodovina piše v črke:
Ima Marko slavne brke;
plamen živi, konj mu skače,
kadar v boj vihra čez plan —
Turku vpadejo mustače,
kri iz težkih vré mu ran . . .
Pojdi, domovino žarko
ljubi, kakor slavni Marko! —

88

e socialismo. Ho lavorato così intensamente, quell'anno, che posso dire di essere diventato membro del Bauhaus solo dopo aver lasciato il Bauhaus" [18].

Nonostante la carenza di documentazione diretta, è pur vero che gli insegnamenti appresi nel 1924 segnarono in modo indelebile il cammino dell'artista per almeno un lustro. L'assenza di testimonianze visive relative al periodo trascorso a Monaco o al Bauhaus – a cui si può ricondurre solo ipoteticamente *Od* [scheda 9] – è ampiamente compensata dalla mole di lavori prodotti nell'autunno di quello stesso anno, a seguito del suo ritorno a Lubiana.

[1] Per la grafia del nome si è scelto di adoperare la forma slovena originale. In italiano, l'artista è stato sovente indicato come Augusto o August; per il cognome si è spesso adottato Cernigoj o Cernigoi, a seconda delle epoche e dei casi. Si è rivelato determinante l'apporto di Jasna Merkù, che ha reso disponibili le proprie ricerche, culminate nella biografia dell'artista redatta per la *Slovenska biografija* (https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1006340/), tra cui la recente scoperta del suo atto di battesimo in latino, presente nel registro storico della parrocchia di San Giacomo Apostolo di Trieste. Il documento appare di fondamentale importanza poiché consente di fissare alcuni dati certi, tra cui il nome della madre, Ana, e il secondo nome dell'artista, Franciscus.

[2] Per la redazione del testo si è rivelata fondamentale la biografia allestita da Fiorenza De Vecchi (1998 (a), pp. 291-297), per la completezza di informazioni e l'abbondanza di dati.

[3] Sulla Staatgewerbeschule cfr. Caroli 1995. In particolare, sulla Scuola per capi d'arte, cfr. Caroli 1995 (a), p. 22. Ulteriori approfondimenti sono trattati da Iona 1995.

[4] Sulla biografia di Carlo Wostry (Trieste 1865-1943) cfr. Tiddia 1991 (a), p. 50. Su Torelli, Caroli 1995 (b), p. 168.

[5] Luigi Damini conobbe Černigoj al fronte, durante la permanenza sul fronte orientale, in Galizia. La singolare vicenda biografica del protagonista e i rapporti intercorsi con l'autore sono ampiamente descritti da Marri 1998 (a), p. 279, n. 80.

[6] La tesi di un Černigoj che si riconosce pienamente nella cultura slovena al termine di un processo di maturazione individuale è sostenuta da Krečič 1980, p. 11.

[7] Marri 1998 (b), pp. 26-27.

[8] Sulla diffusione dell'espressionismo in Slovenia, cfr. Vetrih 2012, p. 29.

[9] È la "duttilità" a cui accenna Sergio Vatta (1998 (a), p. 72), tratto peculiare dell'artista nel prosieguo della sua carriera.

[10] La controversa partecipazione alle attività didattiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna è stata smentita una volta per tutte da Krečič (1980, p. 27).

[11] Sul successo della mostra, che vide il trionfo, tra gli altri, di Tato (Guglielmo Sansoni) e della giovane generazione di futuristi bolognesi cfr. Ragghianti 1969; Nottoli 2009, pp. 39-40.

[12] La questione della presenza degli artisti triestini a Monaco di Baviera è stata affrontata da Cusin 2004 e Coslovich 2018, pp. 16-17.

[13] Vetrih 2012, p. 29.

[14] L'episodio è ricordato da Peter Krečič (1989, p. 40), che cita una sua intervista allo stesso artista; si veda anche De Vecchi 1998 (b), p. 45, nota 3.

[15] Vatta 2017, pp. 56-57.

[16] Sul rapporto fra Kosovel e Černigoj, cfr. Košuta 2011, pp. 41-45.

[17] Fiorenza De Vecchi (1998 (b), p. 46, nota 9) è stata la prima che ha cercato di definire gli estremi cronologici del soggiorno a Weimar, da lei collocato, sulla base di fonti archivistiche, nella primavera del 1924. Recenti scoperte, avvalorate da alcuni documenti reperiti nell'Archivio di Stato di Weimar, sembrano ridimensionare, almeno parzialmente, questo fondamentale capitolo della vita d'autore. I critici hanno ricostruito gli spostamenti di Černigoj tra la fine del 1923 e i primi mesi del 1924. Effettivamente, l'autore si informò sulla possibilità di iscriversi ai corsi preparatori del Bauhaus nel dicembre del 1923 e una nota del 29 gennaio 1924 lo informa di essere stato ammesso in prova al semestre. Tuttavia, come dimostra una lettera successiva, Černigoj a febbraio non si trovava più in città. Quindi l'ipotetico semestre, secondo lo studio, si ridurrebbe a un solo bimestre. Ma gli stessi studiosi non escludono che Černigoj possa essere ritornato a Weimar nella stessa primavera. La vicenda è ricostruita da Sterle Vurnik 2015.

[18] La traduzione dell'intervista è ripresa da De Vecchi 1998 (b), p. 34.

Černigoj costruttivista

A Lubiana

Nella tarda primavera del 1924, quando si trovava ancora a Weimar, Černigoj esaurì i propri risparmi, anche a causa della crescente inflazione. Era solito ricordare come all'epoca "fossi milionario, ma non potevo nemmeno comprare un panino"[1]. Invece di tornare a Monaco o rientrare definitivamente a Trieste, decise di recarsi a Lubiana per conoscere di persona Kosovel, attratto dalla sua personalità[2]. In una lettera spesso citata dalla critica, il poeta sloveno sconsigliava l'amico di venire in città, poiché non vi avrebbe trovato nulla di interessante.

L'ambiente lubianese, e più in generale della nazione, era ancora fortemente ancorato al linguaggio impressionista di Anton Ažbe e dei suoi epigoni, che godeva di larga fama. Ma si stava vivendo un momento di profonda tensione culturale, che produsse effetti significativi anche sulle vicende artistiche e i suoi protagonisti. Emergeva in particolare la posizione cardine del teorico e critico d'arte Izidor Cankar. Attraverso i suoi scritti, fondativi per la letteratura artistica della Slovenia, l'intellettuale si faceva portatore di una visione fondata sull'espressionismo, che si accompagnava a istanze etiche e sociali. Lo stile espressionista era visto dai giovani artisti come uno strumento per rivendicare l'identità culturale slovena attraverso un linguaggio inedito e incisivo[3].

Il primo periodo trascorso a Lubiana fu contrassegnato da grandi ristrettezze economiche. Va collocato a questi mesi l'invito di Kosovel a trascorrere un mese di vacanza nella sua residenza estiva a Tomadio, piccolo paese poco distante da Trieste, dove si era trasferita la famiglia. Il viaggio fornì

28.
Avgust Černigoj
Autoritratto (particolare)
(1924)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

Fran Žgur:

† Srečku Kosovelu

Ti, ki spoznaval bolj in bolj
plič̌k pesem, kras si cvetja,
šumenje žit, kras naših polj,
src nežnih razodelja —
Ti, ki si se napotil smel
do pesmi našega svetišča —
Kot Ikar si zadet od blišča
pal v grob — —
Zakaj, zakaj, o Kosovel? —

Duha Ti Bog je dal perot
in srce božjo grědo —
šla pesem Tvoja do sirot
z zvonečo je besedo...
Zdaj zro oči nam v prazen čas,
glej, noč je v temno vlečko
zagrnila obraz Ti, Srečko —
Zakaj?
Drhteče strune plaka glas...

Srečko Kosovel je bil rojen l. 1904 v Sežani na Krasu. Po dovršenih šolah je študiral na vseučilišču v Ljubljani. Tu je zbolel na prehlajenju. Povrnil se je na dom v Tomaj, kjer se je bolezen poslabšala in po treh mesecih trpljenja uničila mlado življenje, 27. maja t. l.

Srečko Kosovel je tudi bravcem »Novega roda« znan kot pesnik. Tudi ta številka ima še eno njegovo pesem. Razen pesmi pa je pisal sestavke, v katerih se je pokazal bojevnik za boljšega človeka in pravičnejši red. Škoda njegove moči, ki jo je objel grob!

29.
Avgust Černigoj
Ritratto di Srečko Kosovel
(«Novi Rod», luglio 1926)

a Černigoj l'occasione per sdebitarsi eseguendo un ritratto dell'amico, del quale sopravvive una riproduzione fotografica nelle pagine di «Novi Rod»[4] e che rappresenta una delle ultime testimonianze di un lavoro figurativo prima della svolta costruttivista che sarebbe seguita di lì a poco [fig. 29].

Infatti, di ritorno dal Carso, ebbe modo di allestire nella palestra della Scuola tecnica di Lubiana un'esposizione molto particolare, intitolata *Prima mostra costruttivista*. Dalle testimonianze fotografiche[5] si conosce la tipologia di opere esposte: sculture, plastici architettonici, rilievi [scheda 6; figg. 30-31]; accompagnavano l'esposizione una serie di iscrizioni murali, dall'effetto volutamente provocatorio, nell'intento di sollecitare lo spettatore.

Una visione d'insieme è fornita da un testimone d'eccezione, France Klopčič, tra i fondatori del Partito comunista sloveno:

> *"Enormi slogan erano appesi nella sala, posizionati in verticale, in diagonale e sulla loro testa: "Il Capitale è morto", "L'artista deve diventare un ingegnere / l'ingegnere deve diventare un artista". Nell'esposizione c'erano oggetti e immagini. Tra gli oggetti c'erano ruote di bicicletta, una motocicletta e una macchina da scrivere; lo slogan del curatore era:* la costruzione è la prima espressione della nostra epoca... *Quello che ho visto ha ribaltato tutte le considerazioni che avevo maturato fino ad allora sulle esposizioni artistiche. Mi è piaciuto lo slogan "Il Capitale è morto", perché non avevo mai visto nulla di simile prima di allora in un'esposizione. Ho osservato con curiosità tele con quadrati neri, con semicerchi rossi o triangoli. E perché c'era una moto, da dove viene la semplice ruota di legno? Non sapevo cosa pensare. Una cosa era ovviamente indiscutibile: l'esposizione era una protesta contro la cultura e l'estetica della classe borghese, perché demoliva ciò che fino ad allora non poteva essere messo in discussione"*[6].

La descrizione di Klopčič è fondamentale per comprendere ciò che Černigoj considerava costruttivismo. Storicamente, l'avanguardia ebbe le sue origini nel suprematismo di Kazimir Malevič e nel cubo-futurismo, attraverso la particolare rielaborazione data dagli artisti russi e in particolare da Vladimir Tatlin e Aleksandr Rodčenko. L'interesse per la

30.
Avgust Černigoj
Rilievo (entro il 1924, ricostruzione 1978)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

31.
Avgust Černigoj
G (entro il 1924, ricostruzione 1980)
Collezione privata

modernità – dalla tecnologia, alla meccanica, alla produzione industriale – e la volontà di creare un'arte con una finalità sociale spinse gli artisti ad ampliare lo spettro d'azione, coinvolgendo diversi settori, dall'architettura, alla fotografia, fino agli spettacoli teatrali e al cinema. I principali esponenti, animati dall'intento di riformare la società, trovarono nella Rivoluzione russa un momento favorevole, tanto che il costruttivismo è considerato il principale movimento artistico associato a questa fase storica.

Il costruttivismo di Černigoj ideologicamente prendeva spunto dal movimento delle origini; da un punto di vista artistico, appariva evidente l'apporto degli insegnamenti appresi in Germania, durante i pochi mesi trascorsi al Bauhaus. E infatti, le idee propugnate da Moholy-Nagy ed El Lissitzky che, seppur con modalità diverse, erano stati tra i maggiori interpreti del costruttivismo (e insegnanti nello stesso Bauhaus), appaiono filtrate dai modelli di Gropius e Oskar Schlemmer.

Più nello specifico, nei plastici architettonici era evidente il richiamo a De Stijl e ai progetti di Theo van Doesburg e

Jacobus Johannes Pieter Oud; le sculture apparivano debitrici di El Lissitzky; i rilievi erano modellati sulla falsariga di controstrutture tatliniane[7]. Le ruote di bicicletta, la motocicletta, la macchina da scrivere si richiamavano idealmente ai *ready-made* di Marcel Duchamp, a cui l'artista conferiva un significato ideologico e politicizzato.

Nonostante il ricorso a modelli così prestigiosi nelle sue opere, l'intento rivoluzionario che Černigoj voleva provocare con l'esposizione lubianese non sortì gli esiti sperati. Il pubblico semplicemente rifiutò le proposte del curatore e gli artisti e gli intellettuali non compresero né il suo linguaggio né le moderne istanze ideologiche, forse impauriti dal messaggio dirompente.

Il progetto non passò comunque sotto traccia negli ambienti più aggiornati artisticamente, tanto che riuscì fra autunno e inverno a creare una piccola scuola privata di architettura[8].

Raggiunta una precaria stabilità economica grazie a un impiego come assistente alla Scuola media tecnica, operò un secondo tentativo per promuovere il costruttivismo a Lubiana. Tra 5 e 9 luglio 1925 propose nel padiglione Jakopič una mostra che illustrava la propria evoluzione pittorica, dai primi timidi esordi impressionisti, ai soggetti più marcatamente espressionisti, fino alle sperimentazioni di carattere cubo-futurista e la svolta in chiave costruttivista[9]. L'esposizione era stata anticipata da un annuncio in cui si rimarcava il valore didattico dell'operazione:

> *"In questi giorni al padiglione espositivo Jakopič ci sarà una mostra di dipinti, disegni e stampe di A. Černigoj. La mostra durerà dal 5 al 19 luglio e comprenderà le opere impressioniste, espressioniste e cubiste di Černigoj, così il pubblico qui potrà per la prima volta vedere lo sviluppo di queste tre tendenze. Le opere verranno disposte in modo che i visitatori possano notare con precisione le differenze essenziali tra queste correnti. Lo scopo della mostra non è quello di celebrare il pittore sig. Černigoj, ma di far ragionare i visitatori sui problemi dell'arte contemporanea e creare un contatto organico tra l'artista e il pubblico, poiché l'arte non serve per il divertimento, ma per l'educazione del popolo e per comprendere la geometria spirituale del tempo"*[10].

Nonostante l'impostazione meno rivoluzionaria, la mostra registrò una scarsa considerazione da parte dei critici locali. Il pregiudizio che si era creato in una parte degli intellettuali si rivelò fatale: fu respinta la teoria che la naturale evoluzione dell'arte fosse la sequenza impressionismo-espressionismo-costruttivismo e l'impostazione stessa della esposizione, che sminuiva il valore progettuale delle sue costruzioni e la rendeva molto simile a un "museo didascalico"[11].

In agosto fu costretto a lasciare velocemente la città, poiché fra la sua posta era stato rinvenuto un numero della rivista politica «La fédération balkanique», allora proibita[12].

Il ritorno a Trieste

"Trieste oggi dorme il sonno dei giusti. Dormirà fino a quando non la sveglierà la chiamata a una nuova arte che fornirà alla gioventù un nuovo sistema e darà a quello vecchio il colpo fatale".

Così Černigoj, in un articolo dell'estate del 1926, descriveva la stasi che attraversava, a suo avviso, il sistema delle arti triestino[13].

L'artista riparò nella sua città dopo la repentina fuga da Lubiana. Qui ebbe l'intuizione, sulla scorta delle esperienze vissute in Slovenia, di fondare una scuola privata, sita in via Fornace 8, modellata sulla falsariga del Bauhaus.

Giorgio Carmelich ed Emilio Mario Dolfi divennero i compagni principali nella nuova impresa[14].

Non si conoscono le circostanze che portarono i tre a conoscersi, anche se è stata supposta la mediazione di Sofronio Pocarini. Il suo profilo di intellettuale che, proprio per i suoi legami con il futurismo delle origini, si dimostrava attento a quanto stava succedendo in Europa dal punto di vista artistico sembra calzare con il ruolo di mediatore fra i diversi protagonisti.

Il rapporto fra Černigoj e Carmelich è stato già oggetto di esaustive analisi[15]. È emerso che vero motore del gruppo costruttivista che si formò a Trieste fu Černigoj, grazie alle proprie competenze organizzative e alla particolare propensione per la didattica. È plausibile che la formazione futuri-

sta di Carmelich, che ben presto seppe adeguarsi alla logica costruttivista del triestino, rappresentò il motivo del rapido coinvolgimento dell'artista nella scuola privata.

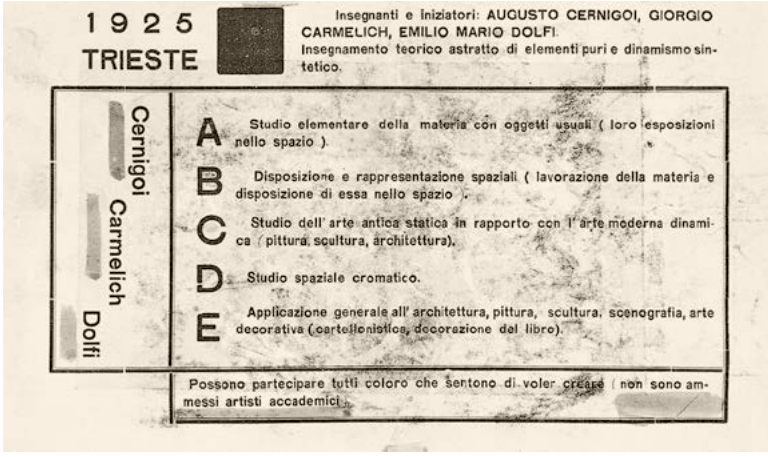
La partecipazione di Dolfi nel progetto di Černigoj fu una naturale conseguenza della profonda amicizia che lo legò a Carmelich fino alla prematura scomparsa dell'artista nel 1929. Il sodalizio fra i due si era rivelato di fondamentale importanza nel promuovere le avanguardie attraverso la loro attività editoriale: nel 1923 fondarono la rivista «Epeo», volta a diffondere le idee futuriste, e, agli inizi del 1925, pubblicarono «25», nell'ottica di svecchiare il clima artistico triestino aprendo ai moderni raggiungimenti artistici europei, tra cui il costruttivismo [figg. 32-33][16].

Il programma della scuola [fig. 34], redatto a sei mani e impostato su cinque punti, è un documento indispensabile per comprendere il fine dell'istituto, ovvero quello di guidare i giovani attraverso "l'insegnamento teorico astratto di elementi puri e dinamismo sintetico". Agli allievi era chiesto lo studio della materia in relazione allo spazio, l'analisi del rapporto fra spazio e colore, un'istruzione storico-artistica volta a comparare "lo studio della antica arte statica in relazione a quella moderna, dinamica"; momento ultimo era "l'applicazione generale nell'architettura, nella pittura e nella scultura, nella scenografia, nell'arte decorativa (la decorazione dei libri)" del nuovo linguaggio appreso.

La scuola esercitò una notevole forza attrattiva per gli artisti più inclini alle novità, ma non permise ai fondatori di raggiungere l'indipendenza economica. Infatti, più che configurarsi come un istituto didattico vero e proprio, assunse fin da subito il carattere di ritrovo per persone che condividevano le medesime aspirazioni artistiche e i medesimi ideali. Fra i membri che si avvicinarono a quello che prese a chiamarsi infine come "Circolo delle arti decorative" o Gruppo costruttivista triestino, vanno almeno ricordati Edvard Stepančič, che seppe mantenersi aderente alle formule del maestro, imitandone l'astrazione, e Zorko Lah, già suo allievo a Lubiana e futuro architetto di successo, che partecipò alla progettazione della città di Arsia.

Con la creazione della scuola si modificarono i rapporti di forza all'interno dell'area friulana-giuliana; Trieste iniziò a esercitare sui giovani artisti sempre maggiori attrattive,

32-33.
«25»
(I, 1, 1925, recto e verso)
Collezione privata


1925
TRIESTE

Insegnanti e iniziatori: AUGUSTO CERNIGOI, GIORGIO CARMELICH, EMILIO MARIO DOLFI.
Insegnamento teorico astratto di elementi puri e dinamismo sintetico.

Cernigoi
Carmelich
Dolfi

A Studio elementare della materia con oggetti usuali (loro esposizioni nello spazio).

B Disposizione e rappresentazione spaziali (lavorazione della materia e disposizione di essa nello spazio).

C Studio dell' arte antica statica in rapporto con l' arte moderna dinamica (pittura, scultura, architettura).

D Studio spaziale cromatico.

E Applicazione generale all' architettura, pittura, scultura, scenografia, arte decorativa (cartellonistica, decorazione del libro).

Possono partecipare tutti coloro che sentono di voler creare (non sono ammessi artisti accademici).

34.
Programma della scuola d'indirizzo costruttivista
(già collezione Milko Bambič, Trieste)

spingendoli così ad abbandonare Gorizia. Quest'ultima aveva rappresentato dal 1919, e fino al 1925, un luogo di grande vivacità culturale, tanto da ospitare la nascita del Movimento futurista giuliano da parte di Pocarini e Mario Vucetich e del Circolo artistico goriziano. Non sorprende che, nel dicembre del 1925, mentre il progetto della scuola a Trieste si trovava ancora in una fase embrionale, Černigoj decise di presentarsi a Gorizia. Si trattava della prima, timida, mostra dell'artista in territorio italiano: un'esposizione di una quarantina di suoi dipinti nella sala media del Circolo artistico che registrò un discreto successo di vendite[17].

Un resoconto è fornito da Carmelich, che la recensì positivamente nelle pagine de «La voce di Gorizia» del 22 dicembre. Si trattava di una mostra dalla forte impronta didattica; come era già avvenuto a Lubiana, Černigoj, attraverso le sue opere, offriva "una breve panoramica sull'espressionismo, cubismo, futurismo fino al costruttivismo (il Venezia Giulia è rappresentato dalla rivista '25')".

Nell'articolo l'attenzione era rivolta principalmente sul nuovo ruolo assunto dall'artista:

> *"si ha più bisogno dei muratori che di pittori. Cernigoi è di questi: costruire, egli vuole; sentire nella materia il suo scopo e nello scopo utilitario l'unica vera bellezza [...] procede per contrasti di fattura, tutto intento a ricavare un insieme magico e meccanico nello stesso tempo; col segreto desiderio di ridarci quell'elemento tattile e manuale che gli impressionisti avevano voluto togliere alla pittura".*

Gli viene riconosciuto, parimenti, l'ampiezza di fonti; "il nostro pittore è stato quel dannato errante che viaggiò da anni per l'Europa, da destra a sinistra, da settentrione sino al fondo delle barbarie balcaniche". La chiusura mette in luce l'eclettività dell'autore, che si sarebbe rivelata nel giro di pochi mesi:

> *"un barbaro che sente volontà di costruire e che costruisce con molto ingegno, sia egli architetto, pittore, scenografo e cartellonista. Cernigoi è un fedele interprete dell'economia delle cose. Dategli un pezzo di vetro ed egli lo guarderà come un selvaggio può guardare uno specchietto che l'esploratore aveva nel suo bagagliaio: egli ne studierà riflesso per riflesso, trasparenza per trasparenza in lungo e in largo. E se gli darete ancora un filo di ferro, egli vi farà un capolavoro".*

Fra i molti progetti portati avanti da Černigoj dopo il suo ritorno a Trieste va ricordato anche l'impegno per il teatro sloveno popolare di San Giacomo, che dopo l'incendio del Narodni Dom del 13 luglio 1920 era divenuto il punto di riferimento per la vita culturale degli sloveni in città. Con il teatro collaborò nei primi mesi del 1926 in qualità di scenografo e ideatore di costumi [schede 15-16]. Si trattò di un'esperienza tanto limitata nel tempo quanto importante per l'ambiente triestino e che ben rispecchia la sua versatilità.

I progetti delle scenografie sopravvissute spaziano dagli spettacoli di commediografi o drammaturghi italiani (tra gli altri, la *Mirandolina* di Carlo Goldoni o il *Tamburo di Fuoco* di Filippo Tommaso Marinetti) alle *pièce* di autori stranieri (il russo Leonid Andreev con l'*Anfisa*, lo sloveno Ivan Cankar con *Kralj na Betajnovi*). Non sempre i registi degli spettacoli furono felici delle scelte proposte: esemplare è la sua annotazione a Josip Fischer, attore e aiuto regista del teatro sloveno, in merito alla scenografia de *Il ratto delle Sabine* (1885) di Franz e Paul von Schontan. Secondo il racconto, fu lo stesso regista dello spettacolo a intervenire e modificare l'apparato predisposto per il palcoscenico. Tuttavia, come si riscontra dall'apprezzamento di Fischer e dalle sue recensioni apparse sulla rivista «Edinost»[18], il nuovo linguaggio suscitò grande clamore e fu considerato come il primo vero approccio avanguardistico nel teatro triestino, simile alle innovazioni apportate da Erwin Piscator in campo teatrale in Germania.

L'esperienza con il teatro San Giacomo si interruppe improvvisamente in estate; la riedizione del *Kralj na Betajnovi* di Cankar prevista per il 3 luglio non venne mai portata in scena, a causa del divieto delle autorità italiane[19]. L'inaspettata conclusione della stagione teatrale costrinse Černigoj a ritirarsi da un ambiente nel quale poteva dispiegare con piena libertà le proprie soluzioni compositive.

Questa particolare produzione legata al mondo del teatro [figg. 35-54] non deve comunque apparire frutto di un interesse estemporaneo, ma rivela un'attenzione per il palcoscenico che aveva maturato qualche anno prima, quando, a Lubiana, era entrato in contatto con Ferdo Delak, intellettuale e critico impegnato in un'azione riformatrice in ambito teatrale[20].

Il rapporto fra i due risaliva all'inverno del 1924-1925. Negli stessi ambienti in cui trovava spazio la Scuola privata di architettura, Delak propugnava moderne teorie del teatro che presero corpo nel gruppo dal nome *Novi oder* (Nuovo palcoscenico).

Dopo il primo avvicinamento a Lubiana, i due svilupparono un intenso rapporto di collaborazione.

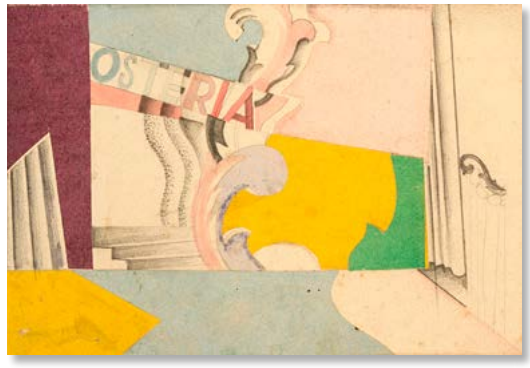
Il 21 agosto 1926, organizzarono una "Serata artistica giovanile" alla sala Petrarca di Gorizia, un evento pensato in due lingue poiché rivolto alle due anime della città, in un periodo, quello fascista, che, come si è visto con il caso del teatro San Giacomo, aveva visto il rarefarsi delle esibizioni in lingua slovena. I volantini invitavano tutta la cittadinanza, e tutte le fazioni politiche, alla rappresentazione, strutturata sulla falsariga delle *pièce* teatrali improvvisate da Delak a Lubiana. La critica ha posto l'accento sul fatto che, pur strutturata secondo i canoni dello spettacolo futurista, con momenti di danza, lettura di manifesti e brevi scene drammatiche, la serata fosse priva del radicalismo del futurismo delle origini[21]. Piuttosto, l'evento ricordava gli spettacoli di *cabaret* tedeschi, forse ispirato dalle analoghe serate dadaiste che si tennero in Svizzera o in Germania.

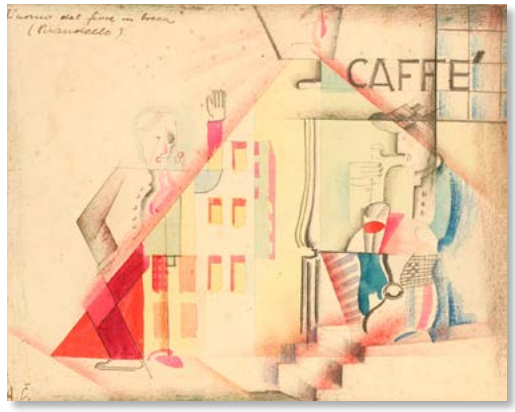
La vera novità era costituita dalla scenografia di stampo costruttivista ideata da Černigoj, una serie di vecche scene capovolte e posizionate da un lato all'altro del palcoscenico[22].

L'allestimento così rivoluzionario non fu una novità assoluta; piuttosto, appariva debitore delle idee esposte in una

35.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per spettacolo sconosciuto
(1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

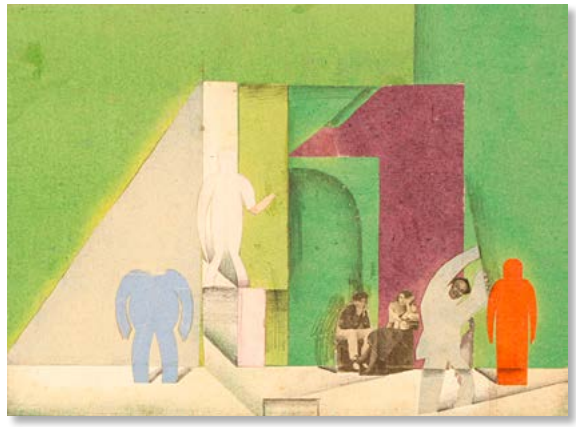
36.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per *L'uomo dal fiore in bocca*
(1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

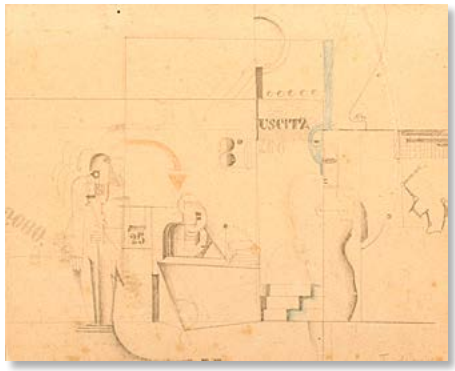


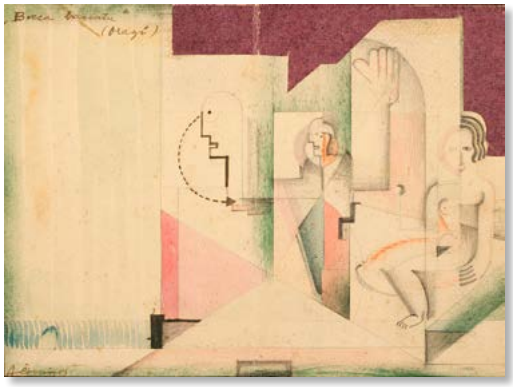


37.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per spettacolo sconosciuto
(1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

38.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per *L'uomo dal fiore in bocca* o *Mirandolina* (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut







39.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per *Il tamburo di fuoco* (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

40.
Avgust Černigoj
Disegno (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

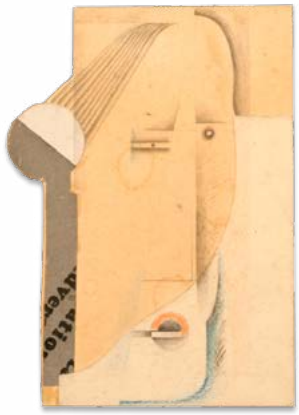
41.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per *Bocca baciata*
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

42.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per spettacolo sconosciuto (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

43.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per spettacolo sconosciuto (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

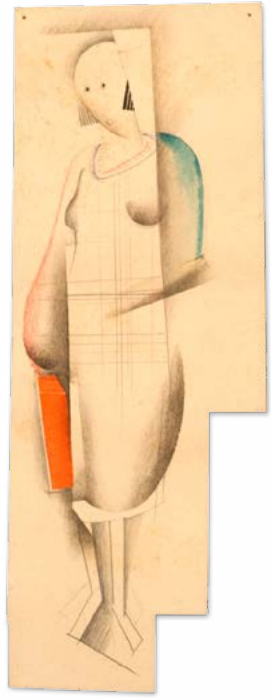
44.
Avgust Černigoj
Studio di carattere [Figura] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

45.
Avgust Černigoj
Studio di carattere [Testa maschile] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut



46.
Avgust Černigoj
Studio di carattere [Testa maschile] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

47.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Giovane ragazza] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

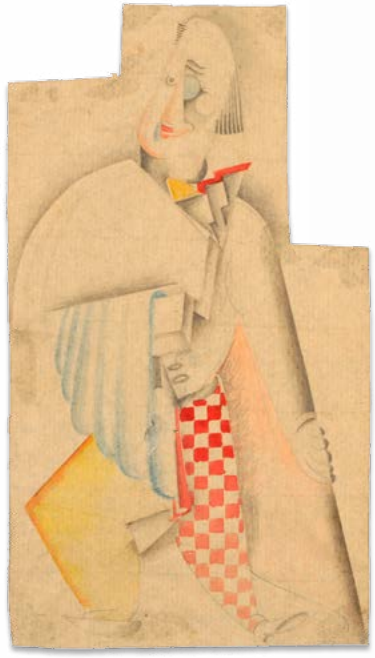


48.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Giovane ragazza] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

49.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Donna anziana] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

50.
Avgust Černigoj
Studio di carattere [*Papà Eccellenza*]. L'architetto Rado Kregar (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

51.
Avgust Černigoj
Studio di carattere [Testa maschile] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut



52.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Anziano gentiluomo] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

53.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Commediante-cameriere-clown] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

54.
Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena [Giovane gentiluomo] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

sintetik. Nesramno občutljiv za vsako škodljivo tradicijo plavam kot oče nad železnimi stroji v vsakdanjem delu za kruh.«

Dobiva se v ateljeju, ki mu ga je dalo brezplačno na razpolago vodstvo italijanske (!) ljudske šole. Slike, kipi, konstrukcije, osnutki, sceniční načrti, knjige — eno pri drugem, eno na drugem — in med vsem on s projekcijskim aparatom, ki mu služi pri predavanjih. Govorimo o enem in drugem, končno pa prideva na glavno vprašanje:

Kaj je umetnost?

Kaos: dan, noč + človek = ritem. Čas, v katerem živimo, je dolgočasno bister, premočno določen + nevidno dihajoč. Človek si ustvarja hišo = dom = skupno domovino, ki živi v svetu. Človek je žival krute volje, mehkega doživljanja, ropotnega življenja.

Umetnost je gori navedena analiza + istočasno sinteza čitatelja samega, to je: njegova avtonomna sila.

Umetnost ni pedant, filozofija, prokletstvo, cerkev, cirkus. Umetnost je le umetnost, reci: sinteza časa s podpisom izrazite individualnosti, v celoti = sinteza. Umetnost vratarjev, natakarjev, bankirjev, škofov itd. je umetnost slaščičarne: banalni paradoks, ne torej pristni paradoks.

Umetnost je borbenost ne le junaške epične klobasarije, ampak poboožne krvoločnosti, to je intuitivna lepota, ki služi človeku za kolektivno »Trade mark«.

Nočemo individualne umetnosti!

Nočemo religijozne = mistične umetnosti!

Nočemo vojaške = dekorativne umetnosti!

Hočemo pa človeško umetnost, to je sintezo. Kaj pa naj bo ta sladka-jeklena beseda? Nič drugega kot ilustrativna volja, ki služi človeku kot oblika = forma (morala, etika itd.).

Umetnost je celokupno stremljenje časa in prostora v katerikoli enoti, bodisi v arhitekturi, slikarstvu, kiparstvu, pesništvu, glasbi ali plesu.

Umetnosti ni treba reformirati, pravi Hindenburg, **umetnost je treba premagati.**

Nova umetnost je svetla, prozorno fiksna, dinamično čuvstvena.

Nova umetnost je konstruktivna, to je destruktivno zidajoča.

Nova umetnost je nastala v času kaosa, izčistila in premagala je prostor.

Borimo se proti Cezanskemu in nemškemu idiotizmu = ekspresijonizmu, kakor tudi proti angleškemu trgovskemu parobrodstvu. Biti hočemo barbaro-geni. To je parola balkanske narave, živeti hočemo sorodno s celokupnim svetom v dinamični obliki aktivizma.

Nova umetnost mora biti enostavno komplicirana, dostopna mora biti novi generaciji, ne pa kavarniškim frakarjem.

Kot »sinteza« časa stavimo umetnost konstruktivne logične enote kot edini faktor sočlobnega stremljenja. Zato pa: glejte predstraže v umetnosti po vsem svetu, v prvi vrsti v Rusiji, kjer je propadla cerkev, vse ostale bedarije posameznikov pa so kakor modne revije Pariza.

Treba je borbe, volje in vztrajnosti!

55.
Avgust Černigoj
Kaj je umetnost?
(Cos'è l'arte?)
(«Mladina», 1, 1926/1927)

serie di articoli comparsi pochi giorni prima sulla rivista «Mladina» (Gioventù), diretta dallo stesso Delak. Nel primo numero, il critico aveva proposto la propria idea di teatro attraverso il breve saggio *Moderni oder* (Palcoscenico moderno). È plausibile che l'articolo dal titolo *Kaj je umetnost?* (Cos'è l'arte?)[23], nel quale è menzionato lo stesso Černigoj, fosse stato ispirato proprio dalle teorie dell'amico artista. Il testo si presenta alla stregua di un manifesto che, per contenuto e impostazione tipografica, risente dell'influenza degli analoghi manifesti futuristi nell'adozione di segni matematici e del grassetto, nella scrittura impetuosa, nel testo farraginoso o contraddittorio [fig. 55].

La volontà di Černigoj di esporre le proprie teorie aveva già trovato un primo tentativo nel 1925; il progetto di una rivista dedicata al costruttivismo nelle arti, attraverso i contributi dello stesso autore, e in letteratura, con il supporto di Kosovel, non vide mai la luce. La pubblicazione si sarebbe dovuta intitolare «KONS» (da Konstrukcije)[24].

L'artista poté far conoscere il proprio pensiero a un pubblico più ampio attraverso una serie di tre articoli pubblicati nella rivista triestina «Učiteljski list»[25] [fig. 56]. Gli interventi riguardano diversi aspetti che avevano suscitato il suo interesse. Nel primo, *Umetnost in učitelj* (L'arte e l'insegnante, uscito in due numeri successivi, 15 gennaio e 1 febbraio 1926)[26], l'autore approfondisce lo sviluppo delle avanguardie. Un tema che affonda le proprie radici nel suo impegno pedagogico, affine a quello che lo spinse a evidenziare le linee evolutive della propria arte nella seconda esposizione di Lubiana del 1925. Dell'articolo è stata riconosciuta l'unicità: si tratterebbe del primo testo in lingua slovena a ricostruire l'evoluzione dell'arte degli ultimi cinquant'anni[27]. Ma ne emerge una lettura personale, sommaria, in alcuni casi *naïf*; ad esempio il futurismo sarebbe nato come reazione all'impressionismo francese assumendo, nella sua interpretazione, alcuni aspetti propri del costruttivismo[28].

Vzhod in zahod v umetnosti (L'oriente e l'occidente nell'arte, 1 marzo 1926)[29] rappresenta un vero elogio al costruttivismo russo, considerata la vera e ormai unica forza dinamica nell'arte, con il valore attribuito alla collettività e alla tecnica. Di conseguenza la nuova cultura costruttivista degli slavi prevarrà sulle stravaganze dell'arte occidentale.

Nei testi appena passati in rassegna, si colgono in tralice alcuni accenni alla supremazia della cultura orientale o slava che attraversano come un basso continuo la produzione scritta di Černigoj. Una questione importante, che introduce al rapporto mai del tutto chiarito fra l'artista e lo zenitismo[30]. Alcuni passi del "manifesto" di Delak e Černigoj nel primo numero di «Mladina», in particolare la critica alle avanguardie occidentali e gli accenni alla balcanizzazione dell'arte evidenziano la dipendenza dall'estetica zenitista:

> *"Stiamo combattendo contro l'idiotismo Cezanniano e tedesco = Espressionismo, così come contro il battello a vapore inglese. Vogliamo essere barbaro-geni. Questo motto della natura balcanica, vogliamo vivere legati al mondo in generale in una forma dinamica di attivismo."*

Sempre nell'articolo si legge:

> *"L'Est è fisicamente e psicologicamente più forte della società degenerata, la cui cultura si batte contro l'assalto dei barbari e si prepara a difendersi con l'aiuto delle risorse tecnologiche* [...] *Nell'arte russa vediamo l'espressione della volontà, la creazione della collettività e della monumentalità, l'occidente invece è una stravaganza elegante, che è sempre alla ricerca del genio individuale, che è l'espressione del decadente commercio liberale della razza umana. Con ciò si è conclusa per sempre l'arte da salotto di Parigi, di Berlino, di Londra e la sostituirà una nuova cultura degli Slavi che si sta evolvendo."*

L'autore era sicuramente entrato in contatto con Branko Ve Poljanski, che fu tra i principali propugnatori della moderna estetica ideata dal fratello Ljubomir Micić. L'incontro avvenne nell'aprile del 1925 a Lubiana, quando fu organizzata in città una serata zenitista[31]. Questa inclinazione filoslava dell'arte e della società è stata interpretata come una reazione di Delak e Černigoj nei confronti del nuovo clima sociale e politico introdotto col fascismo, che proclamava la superiorità italiana sulla cultura balcanica[32].

L'ultimo articolo pubblicato per «Učiteljski list» (*Umetniška razstava v Trstu,* La mostra d'arte a Trieste, 1 giugno 1926)[33] è una recensione fortemente critica nei confronti della IV Espo-

ŠTRAN 38 UČITELJSKI LIST

Pridevniške spojenke in sestavljenke s prislovi.

V vseh spojenkah in sestavljenkah, v katerih je prvi del pridevnik, ima pridevnik pomen načinovnega prislova (ako ne znači pridevnika spojenke dvojne kakovosti). Tako je pod 1. in 2. trdoglav, širokoust, trdoglaven, širokousten; 3. habjeveren, krivoverski, svobodomiselni; 6. zelenkasto rumen, umazano bel, srebrno čist; 7. grdogled, grdogleden, hudodušen, velikodušen, tujezemski.

Dalje imamo sledeče primere:

1. Spojenke iz prislova in nedovršenega glagolskega debla: križemgled in s samostalniškim deblom: križemnog.

2. Spojenke iz prislova in nedovršenega glagolskega debla z obrazilom — en: križemgleden.

3. Spojenke pa ne morejo tvoriti prislovi s pridevniki ali z deležniki s prislovnim pomenom; zato so vse sledeče in njim podobne besedne skupine sestavljenke: ravno rasel (ne: ravnorasel), kot je lepo rasel, lepe razvit, nepravilno razvit; — dobro poučen (ne: pri dobropoučenih politikih), kot je natančno poučen; — mimo idoč, mimo grede (ne: mimoidoč, mimogredej), kot je mimo vozeč se, mimo pojoč; — tako imenovan, tako rvan, tako rekoč (ne: takoimenovan, takorvan, takorekoč), kot je tako pojoč, tako pisan; — dobro došel (Dobrodošli! — Kdaj pojdete domov?) je in nemškine nesmisel preveden izraz. (Dalje.)

Feljton

A. Černigoj:

Vzhod in zahod v umetnosti

V zadnjem članku sem obravnaval različne izrazite pojave v razvoju moderne umetnosti do kubizma. S tem sem nekako orisal zadnje evolucije na zapadu in sicer impresionizem, ekspresionizem, futurizem in kubizem, ki so produkt neke degenerirane družbe in pomenjajo naglo katastrofo vodoravne simetrične poteze klasike. Saj opažamo danes v Parizu, Berlinu in Londonu, da iz kubizma nastaja neka vsebina neoklasike, ki ne pomeni nič drugega kakor popolno nesposobnost nadaljnjega višjega ustvarjanja. — Kaj je storil kubizem? Kaj hoče futurizem? Končali so smrtno borbo evropske zapadne kulture.

Kaj pa vidimo drugod? Ugotoviti moremo, **da so se novi barbarski narodi** resno vrgli v boj za povzdigo vsakovrstnega aktivnega dejanja. To stanje razvoja mod. umetnosti se kaže posebno v revolucijonarni Rusiji. Tu opažamo neko gotovo organsko enoto; tu se je zbudila sila barbarov, ki niso plagirali Latinov ali Germanov. Natančno so sledili zapadnemu razvoju ter si poznje konstruirali svoj »ego« v organičnem socijalnem razvoju: etično enoto časa » pomočjo revolucije. Ta pojav je »nez«, ki deli tradicionalnost od aktivitete.

Čemu so prav Slovani iskali nov tempo? Kér je bila akcija močnejša od tradicije. Francozi, Nemci, Italijani že vedno živijo od problemov in poveem radi evolucije, ki je močnejša od akcije. Vzhod je fizično in psihološko močnejši od degenerirane družbe, katere kultura se bori proti navalu barbarov ter pripravlja » pomočjo tehnike sredstva, da se brani. Vzhod koraka z novim polnim tempom (bioizmizem) in ustvarja novo etično celoto.

Moderna umetnost izhaja iz novega prevrata. Sredi prevrata stopijo krepko in odločno v akcijo vsi mladi umetniki v Rusiji ter skupno tvorijo novo fronto. Ustvarjajo novo družbo in čas in prostor sta njim ena sama dimenzija. S tem prične nova doba, ki jo označuje **enakost v mnogoterem.** Nazvati jih morem **konstruktivisto.**

Cilj konstruktivistov je, vpodabljati (predstaviti) dejanje ne samo na goli dvodimenzionalnosti platna (kakor kubisti ali futuristi), temveč » pomočjo različnih snovi konstruirati v oblasti prostora in časa ter istočasno, simultano doživljati vrednoto vsakovrstnega dejanja n. pr. barve, oblike, snovi, luči, prostora (gibanje = forma). Konstruktivistom so vsaka točka, črta, ploskva, vsako telo, luč, barva itd. iz gibanja rojene oblike. Konstruktivisti zahtevajo torej vsako dejanje simultano psihofizično = biodinamično. Teater Majerholda v Moskvi nima na pr. ne enega pasivnega momenta; vse ima z ozirom na »sklenjenost« enako aktiven pomen. Konstruktivisti hočejo, da bodi pojem umetnost kolektivni izraz sodobne družbe, zato želé skupno » pomočjo razvijajoče se tehnike dati pojm **monumentalnosti,** ki naj ne bo odtujen od velikih ali manjših dimenzij. V Rusiji so se akademije pretvorile v delavnice, kjer mora umetnik istočasno ustvarjati potrebne predmete. Celotno lahko rečemo, da povdarjajo suverenost tehnike kot zmagoslavje ustvarjanja sodobnega človeka.

V ruski umetnosti vidimo izraz volje, ustvarjanje kolektivitete in monumentalnosti, zapad pa je le eleganina ekstravaganca, ki išče že vedno individualni genij, ki je izraz dekadentne liberalne trgovine človeškega rodu. S tem je končana za vselej salonska umetnost Parita, Berlina, Londona, nadomestila pa jo bo nova, razvijajoča se kultura Slovanov.

Konstruktivisti so strogo teoretični ter istočasno praktični. V svojem aktivnem delovanju so kreacija astralno-viznelnega sveta resnice ter statičnost relativitete = dinamizma, dalеč od zapadnjakov Evrope, ki z golomašninkanim platnom okrasuje gnusne stene dvorcev. Konstruktivisti zmagujejo » svojim visokim razumevanjem t. j. » psihološkim nagonom.

Stano Kosovel:

Rapsod Štefan Žeromski

Lani sta tekmovala za Nobelovo literarno nagrado v Stockholmu dva Poljaka: Štefan Žeromski in Wladyslav Reymont. Zmagal je Reymont » svojim romanom v štirih delih »Kmetje«.

Reymont leži danes bolan. Štefan Žeromski pa je umrl v drugi polovici novembra. Umrl je kot »bič generacije«. Ta pridevek je nosil zadnjih trideset let in od njega se ni hotil niti na smrtni postelji.

Žeromski se je rodil l. 1864. v kielski okolici kot potomec aristokratske obitelji. Že v mladih

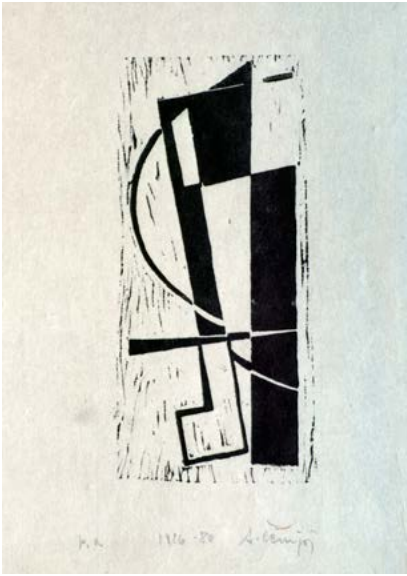
56.
Avgust Černigoj
Vzhod in zahod v umetnosti (L'oriente e l'occidente nell'arte)
(«Učiteljski list», 1 marzo 1926)

sizione biennale del Circolo artistico che si tenne al padiglione comunale dei giardini pubblici. Il resoconto divenne una critica a tutto tondo alla città, alle sue istituzioni e agli artisti triestini della vecchia guardia e della giovane generazione. Anche Pilon, reduce dalla partecipazione alla XIV Biennale di Venezia del 1924 con la calcografia *Amour simple*[34], attirò i suoi strali:

> *"Alla mostra partecipa anche lo sloveno Pilon con il ritratto del compositore Kogoj. Con questo Pilon vuole affermare che la mostra d'arte di Trieste è simpatica e divertente, ma nient'affatto seria. La sua grafica era efficace fino a quando si è rinnovata; oggi, come abbiamo visto a Berlino, Praga e Parigi, è già fuori moda".*

Dati i presupposti, non devono sorprendere i contrasti che anticiparono la V esposizione del Circolo artistico di Trieste, che si aprì a distanza di due mesi. La mostra poteva rappresentare un palcoscenico prestigioso per Černigoj, poiché si trattava, per l'artista, della prima esposizione nella sua città. Ma la vigilia fu animata da scontri e dissensi con la giuria d'ammissione, tanto che minacciò di ritirare i propri lavori, il disegno *Il Pescatore* [scheda 11] e l'acquerello *I miei compagni*[35]. La presenza delle opere grafiche nel catalogo dell'esposizione non può fugare i dubbi sulla sua effettiva partecipazione, in assenza di recensioni in cui sia menzionato.

Il 1926 segnò anche un punto cruciale per l'evoluzione della grafica. In primavera iniziò il rapporto di collaborazione con la rivista «Naš Glas» (La nostra voce), periodico mensile degli studenti sloveni delle scuole medie in Italia, per le quali eseguì alcune illustrazioni [figg. 57-59]. A maggio era morto prematuramente Kosovel. Nel numero 3-4, al sentito necrologio rivolto al compagno poeta, Černigoj accompagnava un ritratto costruttivista [scheda 12], così diverso da quello eseguito, forse sull'impeto della riconoscenza, un paio di anni prima. Altrettanto lampante, nella comprensione dell'evoluzione dalla grafica dai forti toni espressionisti degli esordi, è il confronto fra l'autoritratto in chiave costruttivista, apparso fra le pagine dello stesso numero della rivista, e il proprio ritratto a matita dello stesso anno [scheda 7].



L'autoritratto modernista dichiara altresì una moderna libertà di comportamento. Infatti la ferrea disciplina costruttivista negava qualsiasi raffigurazione di se stessi, mentre le teorie del Bauhaus concedevano agli autori maggiori libertà nella scelta dei soggetti, tra cui la possibilità di eseguire autoritratti[36].

1927. «Tank» e la sala d'arte costruttivista

Il 1927 si dimostrò un anno cruciale nella diffusione delle dottrine costruttiviste al confine fra Italia e Slovenia.

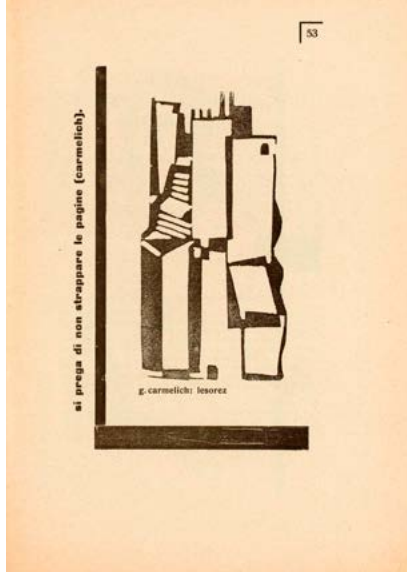
Černigoj si trovava costretto per ragioni economiche a svolgere l'attività di verniciatore in un cantiere navale. Esaurita l'attività per il teatro sloveno di Trieste, trovò nell'ideazione della sala costruttivista e nell'adesione a una nuova rivista fondata dall'amico Delak gli stimoli necessari per continuare la sua attività di divulgatore della grammatica costruttivista nella regione.

«Tank» rappresenta il momento più fecondo della collaborazione fra Delak e Černigoj[37]. La rivista fu concepita come una pubblicazione di carattere internazionale – il sottotitolo era *Internacia revuo de avantgardistoj* (*Revue internationale de l'art noveau*) – e venne modellata sull'esempio di «Zenit».

57-59.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafie
(1926-1980, riprodotte in «Naš Glas», 5-7, settembre 1926)
Collezione privata

60.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)

61.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)



62.
Giorgio Carmelich
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)

63.
Edvard Stepančič
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)

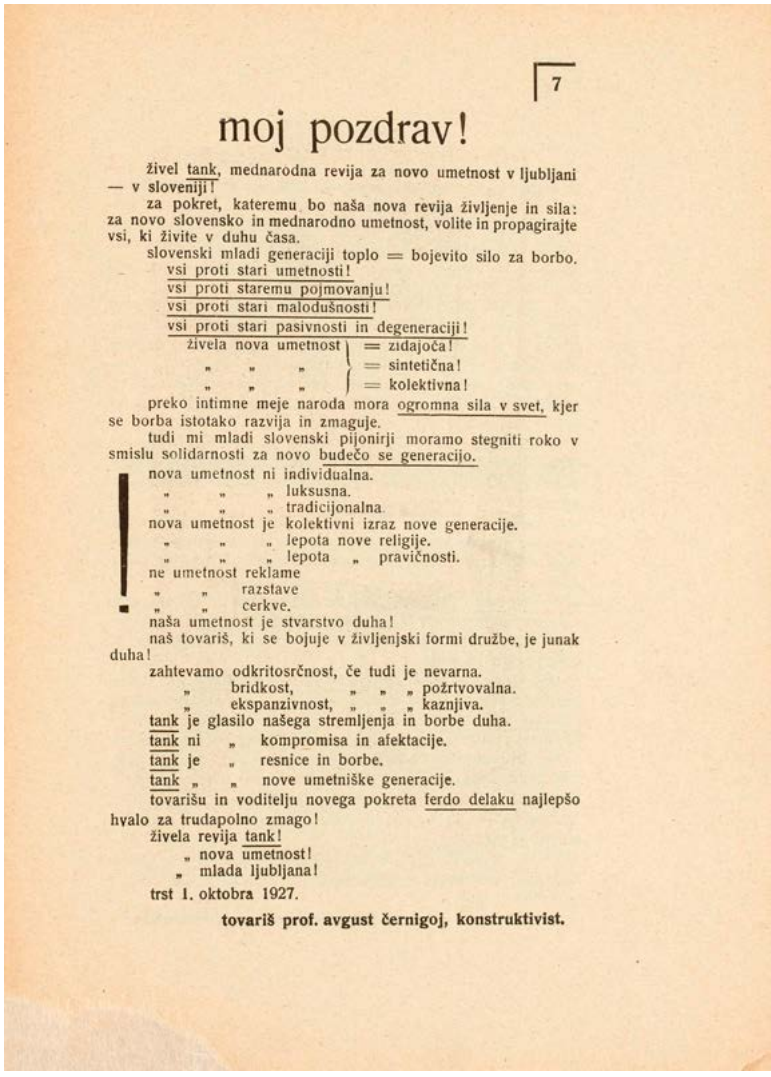
64.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)

65.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(1927-1980, riprodotta in «Tank», 1½, 1927)
Collezione privata

Lo stesso nome, secondo la critica, deriverebbe da un termine di origine zenitista, Dada-Tank, e, come «Zenit», fece della ricchezza dell'apparato illustrativo [figg. 60-65], della particolare impaginazione e delle numerose collaborazioni di prestigio il suo punto di forza. Le pagine ospitano, tra gli altri, oltre ai prevedibili testi degli esponenti zenitisti Micić e Poljyanski, componimenti in lingua originale di Tristan Tzara, un poema tipografico di Schwitters, saggi critici sul Bauhaus o l'espressionismo in musica. L'Italia era rappresentata dall'identità futurista, espressa attraverso i testi di Pocarini e Marinetti o la fotografia dei ballerini Vaclav Veltcheck e Lydia Wisiakowa in azione nello spettacolo di Enrico Prampolini *Teatro della Pantomima futurista* (Parigi, 1927). Nell'ottica di Delak, era degno di apparire nella rivista qualsiasi esperimento letterario avanguardista, anche se fuori tempo massimo. Il tono degli articoli fu tale che la critica ha individuato nei fondatori e nei più stretti collaboratori di «Tank» un gruppo di intellettuali e artisti che si opponevano all'arte del passato, espressione della classe borghese, e abbracciavano un'ideologia politica, il marxismo.

«Tank» uscì solo per due numeri (dalla curiosa numerazione 1-½; 1-3), ma si rivelò la pubblicazione in ambito costruttivista di maggior successo apparsa in Italia. La sua importanza in area slava fu altrettanto notevole, tanto da rappresentare uno dei principali veicoli della diffusione del movimento artistico nei Balcani.

È un testo in due lingue di Černigoj, intitolato *Moj pozdrav!* (*Saluto!* nella versione in italiano redatta dallo stesso artista)[38] [fig. 66], ad aprire il primo numero della rivista. In questa introduzione, per impostazione tipografica e per violenza di toni simile a un manifesto, l'autore spiega quali saranno gli orientamenti della pubblicazione, volti a un palcoscenico internazionale: "si promette di obiettizzare il vero carattere attivo d'avanguardia artistica delle ragioni slave nonché internazionali, formando così un ponte di nuova civiltà – artistica tra l'Europa e i Balcani, continente questo di giovane – robusta razza". Il Černigoj artista collaborò al primo numero ideandone la copertina; alcune riproduzioni di opere arricchivano l'apparato illustrativo.



7

moj pozdrav!

živel tank, mednarodna revija za novo umetnost v ljubljani — v sloveniji!

za pokret, kateremu bo naša nova revija življenje in sila: za novo slovensko in mednarodno umetnost, volite in propagirajte vsi, ki živite v duhu časa.

slovenski mladi generaciji toplo = bojevito silo za borbo.

vsi proti stari umetnosti!
vsi proti staremu pojmovanju!
vsi proti stari malodušnosti!
vsi proti stari pasivnosti in degeneraciji!

živela nova umetnost = zidajoča!
„ „ „ = sintetična!
„ „ „ = kolektivna!

preko intimne meje naroda mora ogromna sila v svet, kjer se borba istotako razvija in zmaguje.

tudi mi mladi slovenski pijonirji moramo stegniti roko v smislu solidarnosti za novo budečo se generacijo.

nova umetnost ni individualna.
„ „ „ luksusna.
„ „ „ tradicijonalna.
nova umetnost je kolektivni izraz nove generacije.
„ „ „ lepota nove religije.
„ „ „ lepota „ pravičnosti.
ne umetnost reklame
„ „ razstave
„ „ cerkve.

naša umetnost je stvarstvo duha!

naš tovariš, ki se bojuje v življenjski formi družbe, je junak duha!

zahtevamo odkritosrčnost, če tudi je nevarna.
„ bridkost, „ „ „ požrtvovalna.
„ ekspanzivnost, „ „ „ kaznjiva.
tank je glasilo našega stremljenja in borbe duha.
tank ni „ kompromisa in afektacije.
tank je „ resnice in borbe.
tank „ „ nove umetniške generacije.

tovarišu in voditelju novega pokreta ferdo delaku najlepšo hvalo za trudapolno zmago!

živela revija tank!
„ nova umetnost!
„ mlada ljubljana!

trst 1. oktobra 1927.

tovariš prof. avgust černigoj, konstruktivist.

66.
Avgust Černigoj
Moj pozdrav! (Saluto!)
(«Tank», 1½, 1927)

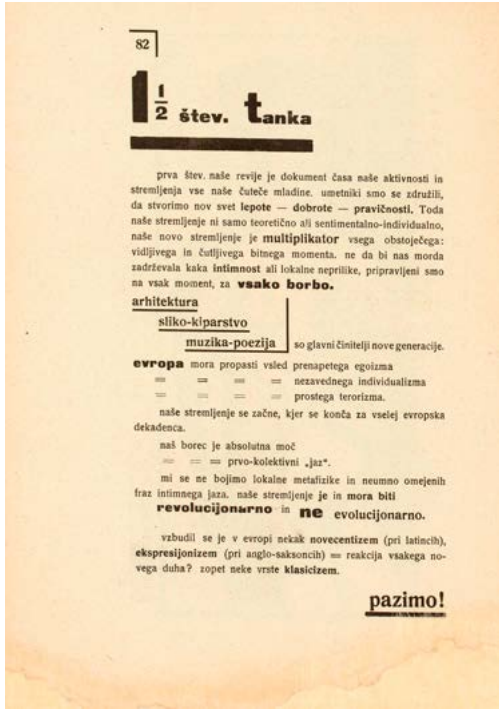
Le pagine del secondo e ultimo numero contengono un secondo manifesto[39] [figg. 67-68], dai toni ancora più aspri, e fortemente critico verso l'espressionismo sloveno e la moderna avanguardia architettonica incarnata da Jože Plečnik e Ivan Vurnik. Il vigoroso attacco era indirizzato anche ai fratelli Kralj, già suoi modelli di riferimento non più di cinque anni prima, auspicando per loro di "perire nella piccola, filistea Lubiana". Questa critica all'arte del passato si contrapponeva idealmente a una recensione firmata dallo stesso Černigoj incentrata sulla sala costruttivista ideata per la *I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste*, che rappresentò il momento di maggior fortuna e visibilità del movimento in Italia.

L'esposizione giungeva al culmine di un anno cruciale che aveva radicalmente trasformato il tessuto sociale, l'ambiente politico e il sistema artistico della città. Soprattutto, si erano instaurati nuovi rapporti fra lo stato italiano e la comunità slovena. A essere colpito, non fu solamente il piccolo mondo degli artisti sloveni, ma la trasformazione riguardò, più in generale, l'intero ambito culturale. A farne le spese fu soprattutto la libertà di stampa, poiché iniziò a essere proibita la pubblicazione di giornali e periodici in lingua slovena.

Il risultato fu una radicale degradazione del cosmopolitismo della città e l'incanalamento delle energie alloglotte. Sempre nello stesso anno era mutata radicalmente la struttura delle istituzioni artistiche cittadine. Le varie attività, comprese quelle del Circolo artistico, passarono sotto l'egida del Sindacato fascista delle belle arti[40]. La consorteria rese palese fin da subito la propria ingerenza, con l'intervento nella *Razstava upodabljajočih umetnosti* (Mostra d'arte figurativa), collettiva che aprì i battenti nella sede delle poste nel rione San Giovanni il 5 giugno[41]. La mostra, dal carattere indipendente e organizzata da Milko Bambič, France Gorše, Ernest Sešek e Albert Sirk, rappresentava una possibilità per questi artisti di esporre i loro lavori ai triestini della comunità slovena. L'esposizione fu chiusa a seguito dell'intervento dei carabinieri dopo solo due giorni dall'apertura per la mancanza di permessi; quello che appare come un pretesto indica il grado di penetrazione del sindacato nella condotta delle vicende artistiche triestine.

In settembre, annunciata dagli entusiastici proclami di Dario de Tuoni, e introdotta da un testo programmatico del segretario del Sindacato delle belle arti Edgardo Sambo nel catalogo ufficiale, si inaugurava nei giardini pubblici la *I Esposizione del Sindacato*, prodotta in collaborazione con il Circolo artistico, a cui venne lasciata la gestione amministrativa. Fine della rassegna era quella di rivitalizzare un ambiente, quello triestino, considerato poco vitale e troppo legato alla tradizione[42].

Nell'auspicio di un rinnovamento artistico, si registra la presenza di autori quali Pilon, Spazzapan, Arturo Nathan, Adolfo Levier, interpreti di un linguaggio orientato all'espressionismo, attraverso le deformazioni anatomiche e il colorismo antinaturalistico. Non mancarono gli esponenti classicisti



82

1 ½ štev. tanka

prva štev. naše revije je dokument časa naše aktivnosti in stremljenja vse naše čuteče mladine. umetniki smo se združili, da stvorimo nov svet **lepote — dobrote — pravičnosti.** Toda naše stremljenje ni samo teoretično ali sentimentalno-individualno, naše novo stremljenje je **multiplikator** vsega obstoječega: vidljivega in čutljivega bitnega momenta. ne da bi nas morda zadrževala kaka **intimnost** ali lokalne neprilike, pripravljeni smo na vsak moment, za **vsako borbo.**

arhitektura
sliko-kiparstvo
muzika-poezija so glavni činitelji nove generacije.

evropa mora propasti vsled prenapetega egoizma
= = = = nezavednega individualizma
= = = = prostega terorizma.

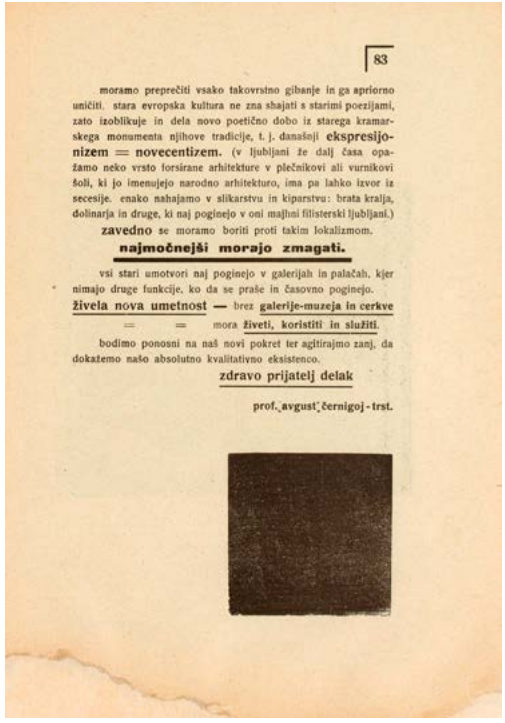
naše stremljenje se začne, kjer se konča za vselej evropska dekadenca.

naš borec je absolutna moč
= = = prvo-kolektivni „jaz".

mi se ne bojimo lokalne metafizike in neumno omejenih fraz intimnega jaza. naše stremljenje je in **mora biti**
revolucijonarno in **ne** evolucijonarno.

vzbudil se je v evropi nekak **novecentizem** (pri latincih), **ekspresijonizem** (pri anglo-saksoncih) = reakcija vsakega novega duha? zopet neke vrste **klasicizem.**

pazimo!



83

moramo preprečiti vsako takovrstno gibanje in ga apriorno uničiti. stara evropska kultura ne zna shajati s starimi poezijami, zato izoblikuje in dela novo poetično dobo iz starega kramarskega monumenta njihove tradicije, t. j. današnji **ekspresijonizem = novecentizem.** (v ljubljani že dalj časa opažamo neko vrsto forsirane arhitekture v plečnikovi ali vurnikovi šoli, ki jo imenujejo narodno arhitekturo, ima pa lahko izvor iz secesije. enako nahajamo v slikarstvu in kiparstvu: brata kralja, dolinarja in druge, ki naj poginejo v oni mali filisterski ljubljani.)

zavedno se moramo boriti proti takim lokalizmom.

najmočnejši morajo zmagati.

vsi stari umotvori naj poginejo v galerijah in palačah, kjer nimajo druge funkcije, ko da se praše in časovno poginejo.

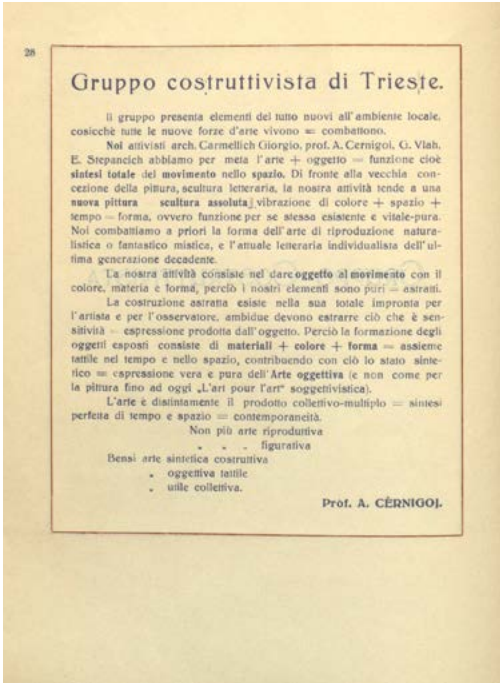
živela nova umetnost — brez **galerije-muzeja in cerkve**
= = mora **živeti, koristiti in služiti.**

bodimo ponosni na naš novi pokret ter agitirajmo zanj, da dokažemo našo absolutno kvalitativno eksistenco.

zdravo prijatelj delak

prof. avgust černigoj - trst.

67-68.
Avgust Černigoj
1 ½ stev. Tanka
(«Tank», 1½-3, 1928)



28

Gruppo costruttivista di Trieste.

Il gruppo presenta elementi del tutto nuovi all'ambiente locale, cosicchè tutte le nuove forze d'arte vivono = combattono.

Noi attivisti arch. Carmellich Giorgio, prof. A. Cernigoi, G. Vlah, E. Stepancich abbiamo per meta l'arte + oggetto = funzione cioè **sintesi totale** del **movimento** nello **spazio.** Di fronte alla vecchia concezione della pittura, scultura letteraria, la nostra attività tende a una **nuova pittura scultura assoluta** vibrazione di colore + spazio + tempo = forma, ovvero funzione per se stessa esistente e vitale-pura. Noi combattiamo a priori la forma dell'arte di riproduzione naturalistica o fantastico mistica, e l'attuale letteraria individualista dell'ultima generazione decadente.

La nostra attività consiste nel dare **oggetto al movimento** con il colore, materia e forma, perciò i nostri elementi sono puri = astratti.

La costruzione astratta esiste nella sua totale impronta per l'artista e per l'osservatore, ambidue devono estrarre ciò che è sensitività = espressione prodotta dall'oggetto. Perciò la formazione degli oggetti esposti consiste di **materiali + colore + forma** = assieme tattile nel tempo e nello spazio, contribuendo con ciò lo stato sintetico = espressione vera e pura dell'**Arte oggettiva** (e non come per la pittura fino ad oggi „L'art pour l'art" soggettivistica).

L'arte è distintamente il prodotto collettivo-multiplo = sintesi perfetta di tempo e spazio = contemporaneità.

Non più arte riproduttiva
" " " figurativa
Bensì arte sintetica costruttiva
" oggettiva tattile
" utile collettiva.

Prof. A. CERNIGOI.

69.
Avgust Černigoj
Gruppo costruttivista di Trieste (1927)
(catalogo della *I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste*)

dell'arte triestina, quella vecchia guardia di pittori e scultori a cui doveva necessariamente essere garantita la presenza (Giuseppe Barison, Ugo Flumiani)[43]. Paradossalmente, parteciparono anche quegli artisti di origine slovena che avevano presentato le loro opere alla mostra indipendente smobilitata dal Sindacato pochi mesi prima, come Gorše.

In realtà, l'attenzione del pubblico fu attirata da un angusto spazio, in cui era installata la sala costruttivista. Il piccolo ambiente, ideato da Černigoj, assumeva parimenti una funzione didattica e programmatica: "in esso infatti pare manifestare la volontà di presentare, in una sintesi 'esemplare', non solo le sue esperienze culturali maturate in ambito europeo, ma anche i vari aspetti e i potenziali sviluppi del suo programma artistico"[44].

È lo stesso artista a pubblicare nel catalogo dell'esposizione una sintesi delle sue idee, ancora una volta sotto forma di manifesto [fig. 69]. Attraverso le opere, voleva operare una critica sociale, più che artistica, alla società triestina, i cui valori, fondati sul sistema commerciale e mercantile, non potevano che generare un'arte passiva, espressione della società borghese[45].

Sono state proposte convincenti ricostruzioni dello spazio espositivo, partendo dalle fondamentali testimonianze fotografiche contenute nel primo numero di «Tank»[46] [figg. 70-71]. La sala si presentava di piccole dimensioni, rettangolare e con una nicchia a sinistra. Nonostante le dimensioni limitate, era consentito l'ingresso agli spettatori[47], introdotti dalla scritta "MANIFESTO COS/TRUTTIVISTA". L'iscrizione era disposta in verticale sullo stipite dell'ingresso e si interrompeva bruscamente, senza rispettare le norme della sillabazione, per continuare sul pavimento. Nell'ambiente, stando all'elenco del catalogo, erano presenti venti opere dei quattro artisti promotori, andate per la maggior parte disperse. Dalla fotografia è possibile desumere parzialmente l'allestimento originario. Le opere di Carmelich e Ivan Vlah, di dimensioni ridotte, non compaiono nella foto. Si scorgono principalmente le costruzioni spaziali e gli studi sul colore. I dipinti sono semplicemente appesi alle pareti, mentre le costruzioni invadono lo spazio: una è collocata nella nicchia; un'altra si erge su di un piedistallo; alcune si librano appese, senza occupare la parte centrale della parete, collocate negli angoli.

70.
Fotografia della sala costruttivista di Trieste
(«Tank», 1½-3, 1928)

71.
Pagina con fotografie di opere costruttiviste presentate alla sala costruttivista di Trieste, tra cui un rilievo di Edvard Stepančič e un progetto architettonico di Ivan Poljak
(«Tank», 1½-3, 1928)

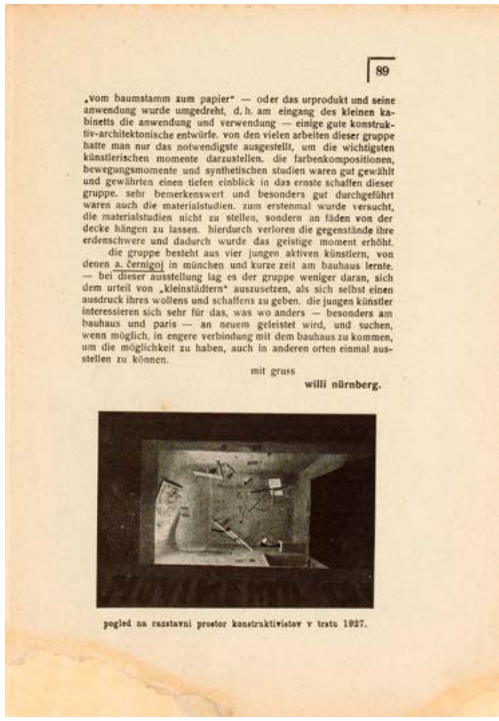
Sul soffitto, una tela inclinata di 20° è tangente al muro solo attraverso uno dei bordi.

Černigoj vi espose dieci lavori, ripartiti fra studi di colore, costruzioni dinamiche spaziali, eseguite in legno e metallo e ottenute adoperando anche materiali di recupero, e progetti architettonici. In queste opere è esibita la molteplicità di stimoli, le ispirazioni, i debiti degli anni trascorsi in Germania. È De Vecchi a ricostruire con precisione la ricchezza di riferimenti stilistici[48]. Se le prime opere della sala, *Od* [scheda 9], ma anche i *collage* "ricapitolavano l'asse cubismo-costruttivismo" nell'ottica di quella funzione didattica sempre ricercata da Černigoj, è solo nelle costruzioni che si sviluppa appieno l'arte teorizzata dal gruppo nel manifesto apparso nel catalogo, ovvero quella sintesi "arte + oggetto = funzione cioè sintesi totale di movimento nello spazio"[49].

Contrariamente all'esaltazione della sala costruttivista attraverso le pagine di «Tank», la reazione del pubblico fu opposta. Anche la critica, inaspettatamente, si dimostrò abbastanza tiepida nei confronti dell'installazione ambientale di Černigoj e dei suoi colleghi. La recensione di Karlo Kocjančič apparsa in «Edinost» è emblematica dello sconcerto nel quale si trovarono gli intellettuali, privi di categorie estetiche per interpretare i lavori del gruppo. Pur simpatizzando per gli artisti, il critico non riusciva a comprenderne le teorie, limitandosi ad apprezzare solo la produzione più facilmente accessibile, quella in cui "si sono liberati della loro programmatica astrazione, nei progetti scenografici e architettonici"[50].

La conclusione della fase costruttivista di Černigoj è idealmente riassunta nelle pagine del numero fuori collana della pubblicazione «Der Sturm» intitolato *Junge Slovenische Kunst* del gennaio 1929 [fig. 72]. Lo speciale prendeva spunto dall'omonima rassegna che si tenne a Berlino negli ultimi mesi del 1928 in occasione del cinquantesimo compleanno di Herwarth Walden, direttore della rivista d'arte, e vide, per l'ultima volta, la compresenza dell'artista e di Delak.

L'ampio spazio riservato agli avanguardisti sloveni è motivato dallo stretto rapporto di collaborazione fra Walden e «Tank». Lo stesso Delak fu coinvolto nella sezione della manifestazione dedicata al teatro. Nel teatro Am Schiffbauerdamm, che pochi mesi prima aveva ospitato la prima de *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht, tenne una conferenza sull'impor-


89

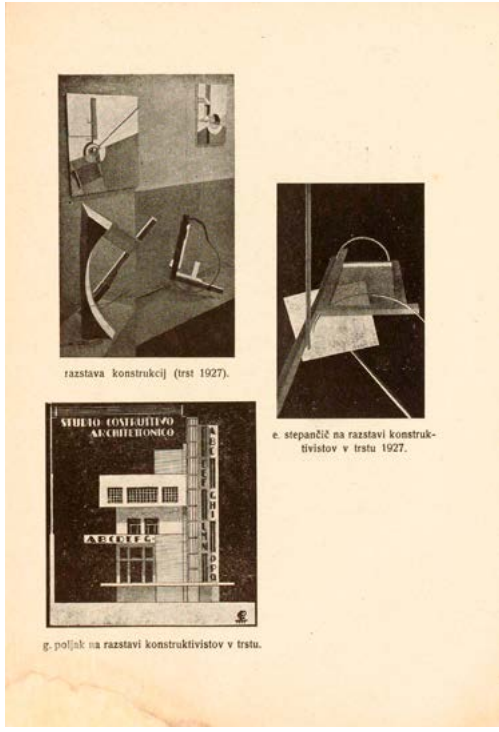
„vom baumstamm zum papier" — oder das urprodukt und seine anwendung wurde umgedreht, d. h. am eingang des kleinen kabinetts die anwendung und verwendung — einige gute konstruktiv-architektonische entwürfe. von den vielen arbeiten dieser gruppe hatte man nur das notwendigste ausgestellt, um die wichtigsten künstlerischen momente darzustellen. die farbenkompositionen, bewegungsmomente und synthetischen studien waren gut gewählt und gewährten einen tiefen einblick in das ernste schaffen dieser gruppe. sehr bemerkenswert und besonders gut durchgeführt waren auch die materialstudien. zum erstenmal wurde versucht, die materialstudien nicht zu stellen, sondern an fäden von der decke hängen zu lassen. hierdurch verloren die gegenstände ihre erdenschwere und dadurch wurde das geistige moment erhöht.

die gruppe besteht aus vier jungen aktiven künstlern, von denen a. černigoj in münchen und kurze zeit am bauhaus lernte. — bei dieser ausstellung lag es der gruppe weniger daran, sich dem urteil von „kleinstädtern" auszusetzen, als sich selbst einen ausdruck ihres wollens und schaffens zu geben. die jungen künstler interessieren sich sehr für das, was wo anders — besonders am bauhaus und paris — an neuem geleistet wird, und suchen, wenn möglich, in engere verbindung mit dem bauhaus zu kommen, um die möglichkeit zu haben, auch in anderen orten einmal ausstellen zu können.

mit gruss

willi nürnberg.

pogled na razstavni prostor konstruktivistov v trstu 1927.


razstava konstrukcij (trst 1927).

e. stepančič na razstavi konstruktivistov v trstu 1927.

STIRILO-COSTRUTTIVO ARCHITETTONICO

g. poljak na razstavi konstruktivistov v trstu.

72-78.
Junge slovenische Kunst
(numero speciale di «Der Sturm», con illustrazioni di Avgust Černigoj, Edvard Stepančič, Ivan Poljak, Zorko Lah, gennaio 1929)

tanza delle avanguardie slovene in campo teatrale, dalla figura del poeta Anton Podbevšek fino a «Tank», declinato nella dottrina di Tank-Theater.

Per Černigoj, da sempre desideroso di proporre le proprie dottrine in chiave internazionale, la partecipazione alla manifestazione berlinese rappresentò il principale palcoscenico europeo che avrebbe mai avuto. Alla periferia della città si tenne l'esposizione di opere di giovani artisti sloveni, fra i quali comparivano i lavori del Gruppo costruttivista triestino. Otto di questi furono riprodotti nelle pagine di «Der Sturm» [figg. 73-78]; alcune opere sono le stesse presentate a Trieste nella sala costruttivista dell'anno precedente, ma compaiono anche delle novità. Sorprende l'ecletticità dei lavori, dalle incisioni ai progetti architettonici ai *photocollage*. Fra quest'ultimi, spicca il ritratto fotografico che Černigoj dedicò a Delak, una rappresentazione allegorica dell'intellettuale e un tributo alla sua attività rinnovatrice per il teatro d'avanguardia[51].

Da una lettera rintracciata da Krečič nell'archivio di Pilon, inviata da Černigoj all'artista di Aidussina, si comprende come questi fossero gli anni delle ricerche in campo fotografico, attratto dalle possibilità espressive del nuovo mezzo di comunicazione. Si conosce un famoso scatto di Mario

Mein eigener Mensch will ich werden

Karlo Kocjančič

Höret, mein eigener Mensch will ich werden,
mir selbst ähnlich, ein einfacher Mensch!
Und alles, was meinen verkümmerten
Sprossen freies Licht und Luft abgefangen,
muß entfernt werden,
alle Glaswände zertrümmert über zu üppigem
Ungewächslum einer müde gehetzten Kultur.
Denn Pflanze ist Mensch, ein zu wollüstigem
Sich-Ausstrecken geschaffener Baum.
Also will ich zu meiner Erde zurückkehren,
zur Allmutter des Geborenen.
In ihre Brüste will ich mich einbeißen, mit
allen Wurzeln bis zum letzten Tropfen ihr
meinen Anteil aussaugen.

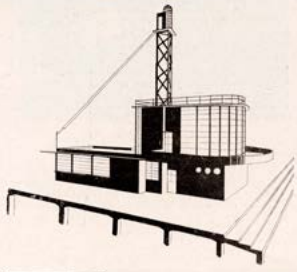
So werde ich mich ausrecken, mein eigenes
Leben ausleben, meinen eigenen Tod
sterben, aus mir selbst den Dung bilden
zu meiner Wiedergeburt.

Oder gibt es kein neues Erleben, keinen
Tod vor dieser Geburt und keine Geburt
nach diesem Tode?

Was kümmert mich das?

Gegenwärtiges ist nach allen Dimensionen
unermeßlich genug, um jetziges Hoffen und
Bangen einzukreisen.

Mein eigener Mensch will ich werden,
ein einfacher Mensch.



Arch. Zorko Lah

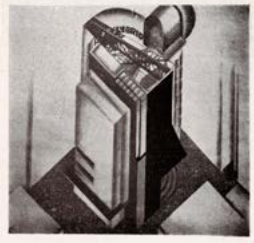
wirkungen zu erreichen und um Hauptmotiven besondere Geltung zu verschaffen benutzt man den Film. So würde das Theater in plastischer, koloristischer und phonetischer Hinsicht wirklich slovenisch sein.

Der Regisseur des neuen slovenischen Theaters muß daher den Dichter, Maler, Architekten, Musiker und Choreographen in sich vereinigen.

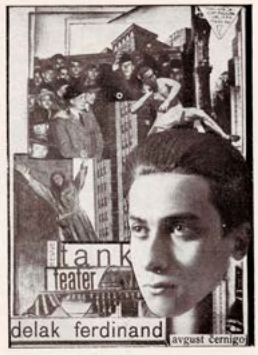
Das Ensemble aber besteht aus Schauspielern, Tänzer-Gymnastikern, Deklamatoren und Sängern. Darum ist das Regiebuch eine gemeinsame Partitur der Handlung (Text und Film), Musik (rhythmisches Sprechen, Gesang und Musik-Begleitung), Rhythmik (Bewegungen und Tanz), Koloristik (Bühnenmalerei und Beleuchtung) und Skulpturen-Gymnastik.

Für die szenische Ausstattung können alle beliebigen Materialien verwendet werden. Sie muß ökonomisch konstruiert sein und muß mit den geringsten Mitteln den größten Effekt erreichen. Die Dekoration muß stets den passenden Rahmen für die Handlung abgeben. Denn mit den wechselnden Vorgängen in der Handlung ändert sich auch die Dekoration, die dynamisch und nicht statisch ist. Die Bewegungen, Klänge, Farben und das Licht müssen dem Regisseur das Grundmaterial für die Gestaltung der Szene sein. Die szenischen Gegenstände sind solange für den Darsteller von abstrakter Bedeutung, bis er sich ihrer bedienen will, um den choreographischen Ausdruck zu steigern. Die Komparserie wird gebildet aus Schauspielern, Sängern, Rethoren und Gymnastikern: Sie ist also Sprech- und Bewegungschor. Der Beleuchtungseffekt, zusammengesetzt aus den Ueberschneidungen des verschiedenfarbigen Lichtes im Raume, muß stets konform sein dem jeweiligen Stimmungsgehalt der Handlung und entsprechen dem Ausdruck, der sich im Zuschauer auf Grund der darstellerisch-musikalischen Wirkung gebildet hat.

(Auszug aus einer Abhandlung „Das neue slovenische Theater" von F. Delak, gesehr. 1920)



Prof. August Černigoj: Architektur des Tank-Theaters



Prof. August Černigoj: Konstruktion Ferdinand Delak

zwischen Oper, Schauspiel, Prosa, Lyrik muß aufhören. Das neue slovenische Theater will eine Synthese aus allen diesen Bestandteilen bilden und will auch die Choreographie des neuen Tanzes und die Architektur als szenische Emotionen heranziehen. Die Bühne darf daher nicht dreidimensional sein, sondern dimensional-kinetisch. Die schaffenden Kräfte des Lebens sind die Basis der neuen Theaterhandlung. Der Inhalt darf darum nicht realistisch oder romantisch sein, sondern emotionell-dynamisch. Die Handlung darf nicht einseitig sein, sondern muß ihre Bewegungsenergie allseitig ausstrahlen. Aus der Bewegung kristallisiert sich die Form als sichtbarer Ausdruck der absoluten Schönheit. Der Text des Schauspieles muß das slovenische Leben synthetisieren. Alle Bewegungen der Schauspieler gründen sich auf den slovenischen Volkstanz. Das gesprochene Wort klingt an die Melodie des Volksliedes an. Das Bühnenbild muß in synthetischem Sinne den Inhalt des Stückes ausdrücken und darf nicht nur als äußerer Effekt dienen. Um Kontrast-

seinen Kompositionen ihre eminent motorische Kraft. Kogoj erkennt keine hemmenden Grenzen und traditionellen Regeln auf seinem Wege zur seelischen Vertiefung und in seinem Ringen um die moderne Ausdrucksform an. Sein Hauptwerk ist die Oper „Schwarze Masken", die in stilistischer Hinsicht einen dynamischen Expressionismus repräsentiert. Die „Schwarzen Masken" werden in diesem Winter am Staatstheater in Ljubljana uraufgeführt werden. Da Mirko Polič, der der „Tank-Gruppe" nahesteht, die Regie und die musikalische Leitung übernommen hat, und da die Bühnenbilder von Ferdinand Delak stammen, wird diese Uraufführung eine wichtige Station auf dem Wege der avantgardistischen slovenischen Kunst darstellen. — Bekannt sind Kogojs theoretische Abhandlungen, von denen „Das erschöpfte Halbtonsystem – systematisiert nach dem dualen Prinzip" in deutscher Sprache erscheinen wird. — Kogoj ist ein großer Improvisator auf dem Klavier und ein Lehrer der Musikwissenschaft, der sich schon jetzt die ganze junge Generation erzogen hat. Er bildet in der Musik den linken Flügel des Modernismus bei den Slovenen und stellt mit seinen vollkommen individuellen Kompositionen die ganze ältere Generation in den Schatten.

Neben Kogoj sind Slavko Osterc und Matija Bravničar als moderne slovenische Musiker zu nennen. Osterc zeichnet sich durch groteske, phantastische Kompositionen aus. Sein Stil ist rhythmisch lebhaft, originell, aber unromantisch. Die traditionelle Harmonie lehnt er ab. — Bravničar ist Expressionist und komponiert atonal. Er baut seine Kompositionen, von denen jede einen geschlossenen Organismus darstellt, architektonisch auf. Seine Form ist logisch, der Ausdruck präzise. Jedes Werk ist ihm die Lösung eines formellen oder kompositorischen Problems.

•

Trotz allen Widerständen gewinnt die junge slovenische Bewegung immer mehr an Boden und Expansionskraft. Zurzeit werden neue Ausstellungen und Aufführungen vorbereitet. Zahlreiche Schriften befinden sich im Drack. Wohin die Entwicklung führen wird, läßt sich nicht voraussagen. Es ist aber zu wünschen, daß die slovenische Avantgarde Anschluß an gleichgerichtete Bestrebungen im Auslande findet. — Wir hoffen jedenfalls, dargetan zu haben, daß auch in Slovenien moderne künstlerische Kräfte am Werke sind.

Prof. August Černigoj / Vignetten

Lavrenčič nel quale sono ritratti Černigoj e sua moglie Thea che si specchiano in una lastra adagiata a terra; la particolare inquadratura, che non mostra direttamente il volto degli effigiati ma solamente quello riflesso, indica una piena consapevolezza delle potenzialità dello strumento, che doveva aver mediato attraverso la diretta conoscenza del costruttivismo russo applicato alla fotografia.

Nella copertina del numero 8 della rivista «Ilustracija» (1929) [fig. 80] si avvertono i primi sintomi della crisi; l'impostazione architettonica libera da prospettive e impaginazioni è memore dell'esperienza costruttivista, ma si colgono le avvisaglie dell'adesione a un ritorno all'ordine che ormai appariva inevitabile.

Questa fase memorabile nella parabola artistica dell'autore si chiude malinconicamente con l'invio di un bozzetto per la scenografia del *Črne Maske* di Marij Kogoj da rappresentarsi al teatro di Lubiana. Al progetto di Černigoj, impossibile da ricostruire visivamente sulla base delle poche indicazioni, e ai convincenti modelli di Stepančič, fu preferita una scenografia in chiave simbolista di Rado Kregar[52]. Segno di un lento ma inesorabile declino: il costruttivismo non era più considerato una novità, né in Italia, né in Slovenia.

Orjaška zgradba Siemens-Schuckertove palače v Berlinu

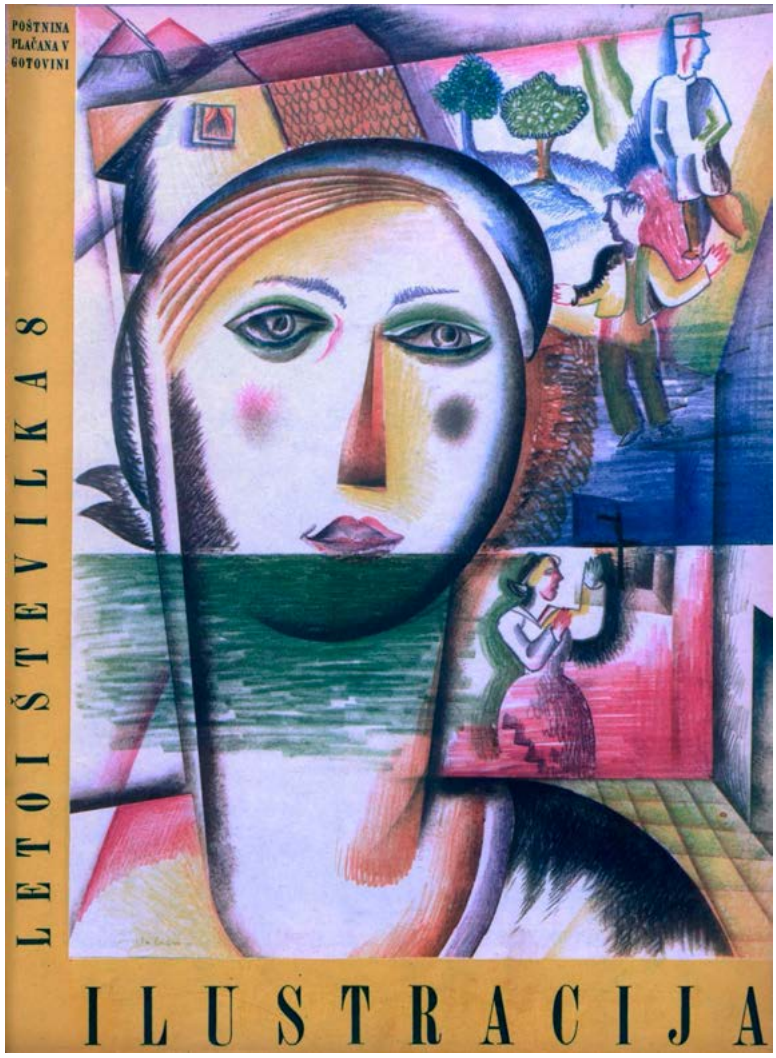
Nebotičniki

A. Černigoj: Načrt zgradbe

Tako vidi vrabec ulice New Yorka. Pogled z nebotičnika na križišče Wall- in Broad-Street, ulice finančnega dela New Yorka. Milijarde denarja se koncentrira na tem kosčku sveta

196

79.
Avgust Černigoj
Progetto architettonico di *casa garage*
(«Ilustracija», 6, 1930)



80.
Avgust Černigoj
Copertina
(«Ilustracija», 8, 1929)

[1] La citazione si trova in Krečič 1999, p. 29.

[2] Appare errato pensare a un rapporto monodirezionale; in realtà, lo stesso Kosovel subiva il fascino di Černigoj e in particolare delle sue esperienze tedesche, delle quali era stato messo al corrente attraverso sua sorella Karmela (Krečič 1999, pp. 27-28).

[3] La complessa situazione artistica slovena nella quale confluivano problematiche di carattere sociale, politico e religioso è illustrata in Krečič 1980 pp. 32-34.

[4] «Novi Rod», luglio 1926, p. 240.

[5] Si tratta di nove fotografie eseguite per l'occasione da Ivo Spinčič (1903-1985), amico di Černigoj e all'epoca studente di architettura all'Accademia di Vienna, dove si diplomò nel 1925. Allievo di Peter Behrens, fu fautore dell'architettura funzionale e sostenne il concetto di unitarietà dei valori pittorici, plastici e architettonici, orientati alla ideazione di un'esperienza artistica connessa all'architettura.

[6] La citazione originaria in France Klopčič, *Slovenska zgodovinska avanrgarda 1910-1930*, «Sodobnost», 33, 3 (Ljubljana, 1985), p. 293. Per la traduzione in inglese, cfr. Erjavec 2003, p. 45.

[7] Sulle fonti di Černigoj e un'analisi dettagliata delle opere esposte: De Vecchi 1991, pp. 102-103; Krečič 1999, pp. 35, 37, 39, 41.

[8] Tra i giovani studenti, alcuni dei quali l'avrebbero seguito anche a Trieste, si ricordano Zorko Lah, Ivan Vlah e Dorothea Rotter, che in seguito sarebbe divenuta sua moglie.

[9] Il padiglione Jakopič (Jakopičev paviljon) prendeva il nome dall'omonimo artista, che decise di creare a Lubiana uno spazio destinato a ospitare le esposizioni degli artisti sloveni. L'edifico, costruito in stile secessionista su progetto dell'architetto Max Fabiani nel 1908, rappresentò il principale centro espositivo della città, accogliendo manifestazioni e mostre di pittura, scultura e fotografia fino alla sua completa demolizione avvenuta fra 1961 e 1962.

[10] Anonimo 1925 (a).

[11] Si ricordano, in particolare, le stroncature di France Stele (1926) e Karel Dobida (1925) apparse rispettivamente in «Dom in svet» e «Kritika», a cui si contrappose il giudizio favorevole di Jože Plečnik.

[12] La rivista, a carattere bimestrale, apparve a Vienna a partire dal 15 luglio 1924. Nella pubblicazione erano espresse idee fortemente contrarie allo "sciovinismo nazionale balcanico"; si osteggiava l'"imperialismo europeo" a favore della "autodeterminazione dei popoli balcanici" e della loro federalizzazione; motivi che spinsero le autorità slovene a proibire la rivista (su «La fédération balkanique», cfr. Fišera 1987), La città di pubblicazione della rivista giustifica la supposizione che a inviarla a Černigoj fosse stato Bratko Kreft (Županič 2016, p. 43), letterato sloveno e amico dell'artista, che nel 1924-1925 si trovava nella capitale austriaca per seguire i corsi universitari. In seguito avrebbe collaborato alla rivista «Tank».

[13] Černigoj 1926 (c).

[14] De Vecchi 1996, p. 54.

[15] Zar 2002, pp. 109-110.

[16] L'obiettivo dichiarato di «25» è l'informazione imparziale sulle varie tendenze, la loro "réclame" secondo i criteri della sintesi pubblicitaria industriale: l'arte dunque come espressione di una specifica attività produttiva, in sintonia con le tesi costruttiviste, cfr. Passamani 1985, p. 37.

[17] Carmelich 1925.

[18] Fischer 1926 (a). Fischer 1926 (b).

[19] Kravos 2015, p. 62, a cui si rimanda, più in generale, per una visione complessiva della situazione del teatro sloveno a Trieste.

[20] Teorico del teatro, attraverso il suo movimento si fece portavoce delle richieste di modernizzazione del teatro sloveno e croato.

[21] Toporišič 2014, p. 244.

[22] È lo stesso artista a descrivere l'ambiente costruito sul palcoscenico e narrare le vicende che portarono alla sua realizzazione. Stando al racconto riportato da Verdone (1986, p. 38), Černigoj eseguì la sua scenografia quasi improvvisando. Chiamato all'ultimo a Gorizia dagli organizzatori che erano stati abbandonati da Ivan Čargo, pittore sloveno che per primo era stato incaricato di eseguire le scenografie, Černigoj ebbe l'intuizione di "utilizzare le vecchie scene facendole rovesciare. Arte povera, per chi ha la pratica della pittura con carte colorate, del *collage*, del fotomontaggio. Inondò le strutture a disposizione di luci colorate incrociate. La scena risultò audace, originale, e fu applaudita. Pilon propose di portare lo spettacolo a Parigi "per stupire quei borghesi". Nessuno aveva capito che si trattava di scene all'incontrario, anche con le assi di sostegno visibili. Apparve come una scena astratto-costruttivista, come uno dei contro rilievi che Černigoj praticava ed amava. «Sì, fu uno scherzo futurista, o costruttivista. Una cosa buffa. Capovolgere una scena può sembrare una boutade. Ma dietro c'è un mondo. In poche ore non era possibile fare altro. Io non feci il bravo dicendo: "Ora vi tolgo io dai pasticci. Ve le faccio io le scene". Bastò un intreccio di colori fatto con la luce».

[23] Delak 1926-1927.

[24] Canali 2018, p. 161.

[25] Si trattava del periodico dell'Associazione degli insegnanti jugoslavi (sloveni e croati) in Italia, pubblicato fra 1920 e 1926. La pubblicazione, nelle sue pagine, dava molto spazio alla cultura e seguiva con attenzione le diverse manifestazioni artistiche. Giorgi 2014-2015, p. 65.

[26] Černigoj 1926 (d).

[27] Krečič 1999, p. 49.

[28] Giorgi 2014-2015, p. 119.

[29] Černigoj 1926 (e).

[30] Lo zenitismo deriva il proprio nome dalla rivista «Zenit», fondata da Ljubomir Micić a Zagabria nel 1921. L'estetica teorizzata da Micić appariva come una dottrina che doveva opporre alla decadenza della società occidentale la forza vitale del "barbarogenius" balcanico-slavo. Seppur privo di un indirizzo politico o sociale univoco, lo zenitismo attinse agli ideali delle avanguardie dell'epoca, applicando una visione antiborghese, contraria alla guerra e al nazionalismo. Nel corso dei quattro anni di vita della rivista – nel dicembre 1926 la pubblicazione fu sospesa a causa di un bando ufficiale emanato dal Regno di Jugoslavia – Micić si fece portavoce di una rivoluzione che, rinnegando la tradizione culturale, coinvolgesse la letteratura, il teatro e le arti per creare un mondo nuovo e un'Europa unita. Dal punto di vista artistico, dopo un primo periodo in cui il movimento si orientò prevalentemente all'espressionismo, prevalse, negli anni successivi, un interesse per futurismo, cubismo e suprematismo, fino all'astrattismo lirico di Kandinskij e al costruttivismo (Subotić 1995).

[31] Secondo le fonti, "Černigoj si occupò della scenografia dello spettacolo e strinse pubblicamente la mano a Poljanski. Ad ulteriore suggello dell'identità di intenti, i due artisti allestirono insieme un recital zenitista a Trbovlje, e la scelta del centro minerario assunse un'evidente valenza politica" (Giorgi 2014-2015, p. 102).

[32] Toporišič 2014, p. 247.

[33] Černigoj 1926 (c).

[34] Quinzi 2011.

[35] Marri 1998 (a), p. 279, n. 85. Lo stesso artista aveva denunciato "il trattamento matrignesco della giuria verso i modernisti".

[36] Krečič 1999, p. 59.

[37] Sulla rivista cfr. Krečič 1978 e Šimičić 2003, p. 308.

[38] Černigoj 1927.

[39] Černigoj 1928 (a).

[40] Fasolato 1997; Giorgi 2014-2015, p. 112.

[41] Sull'esposizione, cfr. Giorgi 2014-2015, pp. 107-111.

[42] Sulla nascita, l'evoluzione e la gestione delle mostre interprovinciali in Venezia Giulia da parte del Sindacato fascista cfr. Masau Dan 1997.

[43] Fasolato 1997, p. 54.

[44] De Vecchi 1991, p. 104.

[45] Vetrih 2012, p. 37.

[46] Sulla sala costruttivista, le sue dimensioni, la sua organizzazione e il suo allestimento cfr. De Vecchi 1991; Županič 2016.

[47] Si è dibattuto se, sulla scorta dell'attività di Černigoj per il teatro sloveno, la sala dovesse essere osservata da lontano, come una scenografia, con il visitatore equiparato a uno spettatore di una rappresentazione (Živadinov 2009, p. 13; Županič 2016, pp. 31-32).

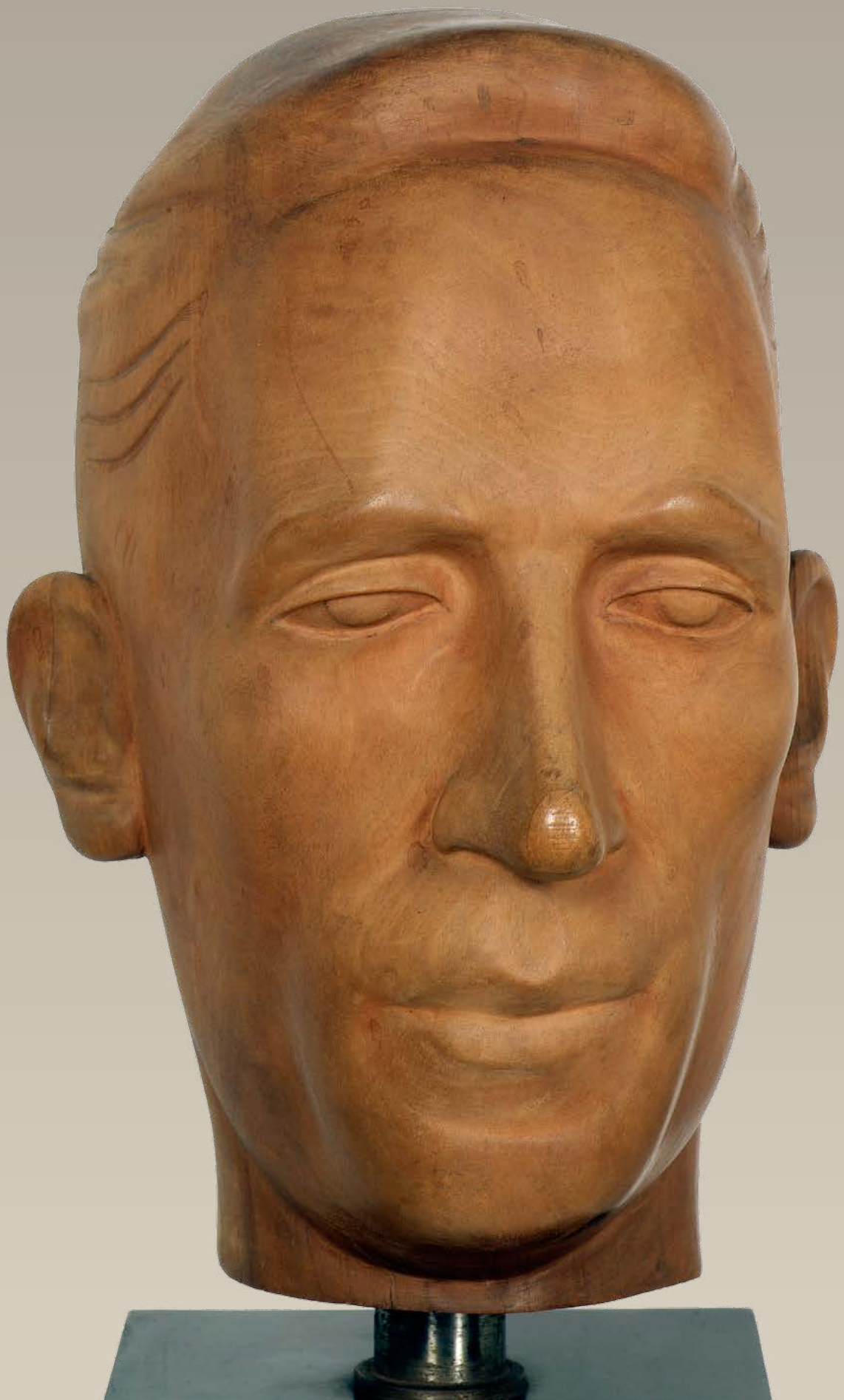
[48] De Vecchi 1998 (b), p. 42.

[49] È in quest'ultima tipologia che "il linguaggio formale costruttivista si colorava di diverse intonazioni influenzate dal produttivismo russo (Gabo), dalle soluzioni topologiche dell'unismo polacco (Strzeminskij, Kobro) e dalle "forme omogenee" di Rodčenko e di Stenberg, sino a giungere alla monumentalità tatliniana della "III Internazionale" e all'affrancamento dalla gravità di ascendenza suprematista, intimamente legata all'esaltazione dell'ideologia rivoluzionaria" (De Vecchi 1998 (b), p. 42).

[50] Kocjančič 1927.

[51] Krečič 1999, p. 74.

[52] *Ivi*, p. 75.



Gli anni Trenta.
Il ritorno all'ordine, le esposizioni pubbliche e i grandi cantieri decorativi

Di fronte a un bivio

Se il 1927 aveva rappresentato il momento di massimo successo delle dottrine costruttiviste diffuse da Černigoj, il 1929 ne aveva sancito il riconoscimento su più ampia scala.

Questi presupposti crearono la speranza che il movimento potesse assumere un respiro di dimensione continentale, ma le crescenti aspettative lasciarono presto il posto a un'amara consapevolezza. Le proposte di Černigoj e dei suoi colleghi non avevano preso piede in Europa e neanche, come ci si sarebbe potuto aspettare, in un ambito più limitato come quello balcanico. Né si poteva prospettare che il costruttivismo potesse diffondersi in una città dalla vocazione mercantile e dalla concreta visione come Trieste, che non poteva perdersi dietro quelle che sembravano astruse teorie di rinnovamento del mondo[1].

La situazione culturale che si viveva in città, inoltre, con il peso sempre maggiore assunto dal Sindacato fascista delle belle arti, contribuì ad affossare ogni tentativo che non si incanalasse nell'alveo di espressioni culturali che non fossero diretta emanazione del regime o che, comunque, fossero vincolati a un'espressione culturale italiana, lasciandosi alle spalle le ingombranti sperimentazioni del decennio precedente.

Černigoj stesso, nonostante le speranze nutrite, era conscio che la sua idea d'arte avesse goduto di una gloria effimera. Lo testimonia il fatto che in quello stesso 1927 il pittore si fosse messo alla ricerca di un nuovo posto di lavoro per permettere un adeguato sostentamento alla sua famiglia. Abbandonata la mansione di verniciatore presso il cantiere San

81.
Ugo Carà
Ritratto di Avgust Černigoj (1937 circa)
Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna

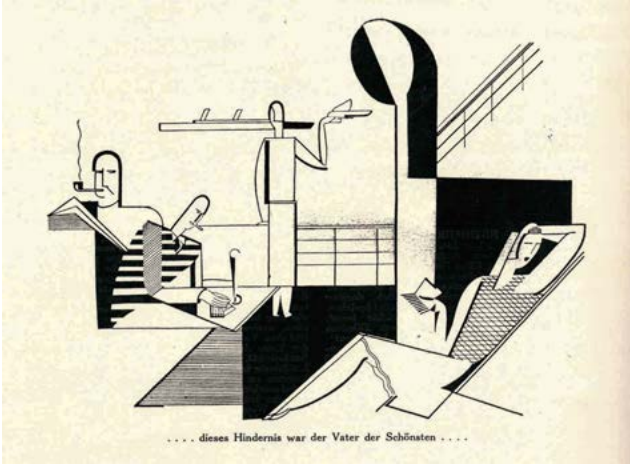
82.
Avgust Černigoj
Viaggio sul mare (1927)
Trieste, Civico Museo del Mare, Archivio Storico del Lloyd Triestino

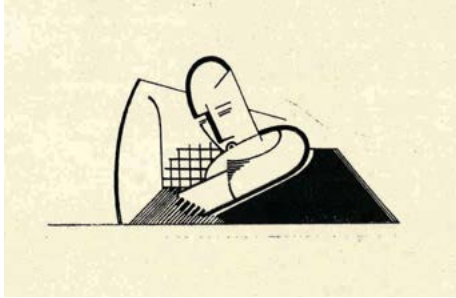
Marco a causa delle cattive condizioni di salute derivate dall'impegno gravoso, aveva iniziato a collaborare con lo studio Stuard (Studio d'architettura e decorazione), fondato da Gustavo Pulitzer Finali. L'architetto, triestino di origine ebraica, si era formato al Politecnico di Monaco e nella metà degli anni Venti aveva iniziato a collaborare con gli armatori Cosulich, per i quali allestì gli interni delle principali imbarcazioni uscite dai loro cantieri. Il sodalizio con i Cosulich gli consentì di diventare uno dei principali progettisti d'interni e arredatori navali d'Italia, abbracciando uno stile che era orientato a soluzioni moderniste, lontane dai tradizionali progetti espressione della cantieristica britannica.

Pulitzer aveva contattato Černigoj su consiglio del pittore Umberto Noni, poiché era alla ricerca non solo di architetti ma anche di decoratori per gli ambienti interni dei moderni transatlantici. L'artista possedeva il profilo ideale, sia per la sua formazione tedesca sia perché interpretava quel nuovo approccio stilistico che lo studio desiderava avviare nel campo dell'architettura navale.

Non sappiamo se nello stesso periodo della chiamata da parte di Pulitzer, o qualche mese prima, Černigoj avesse già avuto dei contatti con l'ufficio stampa della stessa compagnia di armatori. In quella prima fase aveva operato come professionista autonomo, avanzando alcune proposte: uno studio per un manifesto volto a pubblicizzare una delle nuove motonavi della compagnia, la *Saturnia* [scheda 17], e un bozzetto per la copertina della rivista «Sul mare» [fig. 82].

Pubblicata dallo stesso Lloyd triestino, «Sul mare» rappresentava il canale d'informazione ufficiale della compagnia ed era distribuito sulle navi, nelle agenzie di viaggio e nelle librerie. Al suo interno erano pubblicati articoli e testi in varie





lingue, arricchiti da fotografie e illustrazioni. Černigoj si offrì di disegnare le vignette per alcuni brevi racconti, forte delle sue esperienze come disegnatore per «Novi Rod» o «Naš Glas».

In queste opere grafiche appare ancora l'impronta costruttivista. Nelle cinque illustrazioni editoriali per il breve racconto poliziesco in lingua tedesca *Detektiv Liebe* [figg. 83-87], Černigoj realizza vignette che accompagnano le diverse parti del racconto, popolate da personaggi che sembrano derivare dagli studi per costumi di El Lissitzky[2]. Una scena in particolare, ambientata sul ponte di un piroscafo, rimanda concretamente al bozzetto ideato per promuovere la *Saturnia*.

Negli stessi mesi Černigoj decorò un ambiente della motonave, il cui viaggio inaugurale avvenne nel settembre del 1927. Si trattò di un intervento contenuto, limitato alla stanza

83-87.
Avgust Černigoj
Illustrazioni per il racconto *Detektiv Liebe*
(«Sul mare», 4, 1927)
Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis

da gioco per bambini di prima classe, dove lavorò con il collega Noni, realizzando un apparato con scene ispirate ai quattro continenti ed eseguite, come scrisse l'anonimo redattore de «Il Piccolo», con "ingenuo stile" declinato con "grazia tutta Novecentesca"[3].

È un dato di fatto che tra 1927 e 1929 la carriera artistica di Černigoj corresse lungo un doppio binario. Da una parte vi erano le residuali speranze che la sua proposta costruttivista potesse essere accettata. Dall'altra emergeva la necessità di provvedere al sostentamento quotidiano, ciò che gli impose di dedicarsi a lavori più remunerativi. Un momento di transizione, come si evince dalle opere presentate alle annuali esposizioni sindacali di Trieste. A distanza di appena un anno, della rivoluzionaria e provocatoria sala costruttivista rimaneva solo il ricordo. Černigoj nel 1928 si presentò con tre dipinti figurativi: *Attore drammatico*, *Donna seduta* e *Testa* mentre l'anno successivo espose *L'onomastico* e *La diga*.

Non si conoscono studi, bozzetti o fotografie delle opere presentate. Di loro ci rimane solo il ricordo filtrato dalle caustiche recensioni apparse in «Marameo!», un giornale satirico triestino che annualmente criticava l'artista in occasione delle sue partecipazioni alle esposizioni sindacali, fin dal debutto nel 1927 con la sala costruttivista[4].

Nel 1928 l'anonimo redattore, dal *nom de plume* "Strazzacavei", aveva stroncato il ritratto di attore drammatico, "sulla cui faccia è stampato per intero il dramma"[5], o la donna seduta "par voglia alzarsi per dire ad Augusto Cernigoi: 'Pfui!... come mi hai imbrattata'"[6]. Lo stile di questi dipinti venne descritto in un articolo apparso la settimana successiva, in cui l'artista veniva indicato come "novecentista puro". La repentina svolta stilistica lo poneva in ritardo rispetto alle più recenti tendenze, alla rincorsa di un linguaggio a cui non aveva aderito inizialmente. Né mancarono allusioni di carattere nazionalistico. I suoi tentativi vennero infatti giudicati come "quadri [...] in arretrato coi tempi che corrono adesso unicamente per quella *pipa* ch'egli appone sulla iniziale del suo cognome, siappure un po' velata dall'indecisione o dall'opportunismo artistico"[7].

Nel 1929 le critiche si inasprirono ma, inaspettatamente, il nuovo articolo di "Strazzacavei" si rivela di grande valore documentario. La recensione alla Seconda esposizione trie-

88.
Giorda
Battaglie per l'Arte
(«Marameo!», 29 novembre 1929)

89.
Illustrazione con *Idillio* di Avgust Černigoj
(«Marameo!», 14 giugno 1929)

90.
Giorda
A Sant'Andrea
(«Marameo!», 11 aprile 1930)

stina è infatti accompagnata dalla vignetta di una delle opere in mostra, *Idillio*. Al netto delle deformazioni tipiche delle vignette satiriche si tratta dell'unica immagine conosciuta di uno dei dipinti che accompagnano Černigoj dal momento costruttivista al ritorno all'ordine e all'adozione di uno stile novecentista[8] [figg. 88-90].

La manifestazione del 1929 fu recensita anche da Manlio Malabotta; in un passaggio, egli rimproverò all'artista la scelta dei lavori esposti, senza però metterne in discussione il valore[9]. Si tratta di un appunto importante, che restituisce senza filtri la reale considerazione che l'artista godeva agli occhi della critica. A Černigoj era riconosciuto uno speciale talento e le qualità di sperimentatore, uniche nel panorama triestino, tali da renderlo ancora il principale esponente orientato a soluzioni d'avanguardia rimasto a Trieste.

Sul finire degli anni Venti si assistette infatti a un vero e proprio esilio volontario da parte degli artisti del Litorale, che non si sentivano più tutelati in città a causa delle svolte sempre più nazionaliste che la regione stava attraversando. In quel processo di snazionalizzazione della comunità slovena e di soppressione della libertà di stampa molti scelsero di abbandonare l'Italia. Tra questi Pilon, che nel 1929 lasciò Trieste per trasferirsi a Parigi.

La sofferta decisione fu accompagnata dalle vivaci polemiche che erano scaturite dalle pagine dei giornali e che contribuirono ad acuire le tensioni[10]. Nel novembre 1929 era apparso un articolo del critico serbo Rajko Ložar intitolato *La moderna pittura slovena*, contenuto nella rivista «Die Kunst», una delle principali pubblicazioni artistiche in lingua tedesca.

Il testo di Ložar affrontava la controversa questione della decorazione di quelle chiese ricostruite dopo la loro distruzione nel corso del primo conflitto. Per l'occasione Ložar aveva menzionato Pilon e Černigoj come rappresentanti della moderna pittura slovena, un'etichetta che a inizio anno era stata attribuita loro anche dall'influente rivista tedesca d'avanguardia «Der Sturm». Questa inclusione, forzata secondo l'ambiente artistico italiano, aveva provocato una levata di scudi da parte dei critici triestini, che desideravano riappropriarsi dei loro artisti. A Pilon e a Černigoj fu rimproverato dalle pagine dei quotidiani cittadini di aver mantenuto una certa ambiguità sulla propria identità.

Augusto Cernigoj - «IDILLIO»

Merita proprio che la «Kunst» e 'l «Popolo»
Ingagi una batalia fra de lori
Per poderse vantar d'esser i santoli
De questa razza de capolavori !

— Mio Dio!... Come sono brutte quelle due signore!...
— Non le conosci?... Sono le modelle del pittore novecentista Cernigoi!

In «Marameo!» le critiche assunsero anche motivazioni politiche. Il giudizio di *Idillio* si inseriva su posizioni anticomuniste:

> *"Da quale regione del mondo proviene desto signor Černigoj che da qualche tempo ostenta di voler fare qui nella Venezia Giulia un bolscevismo d'arte di tanto cattivo genere? A parte il fatto che le sue tele non sono che una... riuscita parodia di quelle del Pilon, già noto ai lettori del «Marameo!», noi vorremmo qual paese egli abbia trovato quei degenerati campioni umani accoppiati in siffatto bislacco idillio".*

Un altro articolo, dall'emblematico titolo *Svegliarino artistico*, si concludeva con l'invito, anzi:

> *"il dovere di scrivere a tutte le riviste del mondo che sono cittadini italiani, pittori italiani. E sentiranno l'ultimo bisogno, ancor più del civico dovere, di dichiarare pubblicamente che sono orgogliosi di essere italiani e non vogliono prestarsi a confusioni e tanto meno apparire di fare un doppio gioco"*[11].

Oltre agli attacchi personali nella morsa della stampa confluì anche la produzione dei due autori. Sotto esame, inspiegabilmente, non finirono i lavori avanguardistici, ma le opere di transizione, corrispondenti alle esposizioni del 1928-1929.

L'inevitabile risultato di questa campagna denigratoria fu l'esilio volontario. Oltre al soggiorno parigino di Pilon, vanno ricordati almeno il trasferimento a Torino di Spazzapan e il trasferimento in Slovenia di Čargo, Bambič, Bucik, Sirk e Stepančič. Solo Černigoj tentò di sopravvivere a Trieste. Per farlo, ridusse al minimo la presenza nelle occasioni ufficiali, forte della sua collaborazione con lo studio Stuard.

Decoratore per le navi

Il decennio che Černigoj passò nell'orbita di Pulitzer Finali (1927-1936) si configura come una delle parentesi più interessanti della sua carriera. Si tratta di una produzione che trasse spunto dalla formazione del pittore, che si avvantaggiò dai propri studi giovanili e dalla sua innata versatilità. Nel

DOMUS

IL SALONE
DEL VAPORE
del Lloyd

Stuard - Trieste

Il Bar. - Le pareti e il banco in noce del Caucaso, i fondi delle nicchie per le bottiglie in lacca nera, il poggiamano in legno laccato rosso. Le fasce di metallo, gli sgabelli e i reggilampade in ottone argentato. Gli sgabelli sono coperti in cuoio rosso. Contorni delle finestre e del soffitto, neri. Contorni delle porte in lacca rosa. Pianoforte laccato rosso, parete dietro il pianoforte laccata in nero con decorazioni in argento del pittore Augusto Černigoj di Trieste. Poltroncine in noce coperte in cuoio naturale.

Stuard - Trieste

All' arredamento delle navi guardiamo sempre con molto interesse; è questo un problema stilistico di notevole importanza, perchè anche alle nostre navi dovrebbe essere raccomandato il buon nome dell'arte decorativa italiana contemporanea; ed è problema difficile e complesso; l'artista, che voglia risolverlo degnamente, viene a cercare istintivamente motivi, proporzioni e accordi che si colleghino all'architettura della nave, mentre il passeggero reclama, si dice, tutto quanto lo illuda di non essere sul mare.

Certo, a giudicare da ciò che si è fatto in questi ultimi anni fra noi, l'arredamento delle navi italiane è quanto di più terrestre si possa immaginare; per un curioso controsenso, proprio mentre in alcuni esempi l'architettura modernissima della terraferma pare guardi a quella marinara, e ispirarsi ai principi di quella per ritrovare la sincerità costruttiva e l'armonia naturale fra struttura e decorazione, nell' arredamento delle nostre navi si è voluto, quasi sempre, rifarsi agli stili decorativi del passato, scegliendo fra questi proprio i meno adatti, i più gravi cioè e i più pomposi, quelli che vogliono misure e condizioni negate alle navi.

Ma non parliamo degli errori di questo genere commessi fin'ora, chè sarebbe troppo lungo discorso, e sconfortante, e che ci condurrebbe a toccare, ad esempio, anche il treno Reale; citiamo piuttosto con piacere, come *Domus* ha fatto altre volte, quei saggi, purtroppo non ancora numerosi, i quali ci confortano a notare, nell' arredamento delle navi italiane, i segni di un notevole progresso, che è tutto recente.

La sala di musica nel vapore "Presidente Wilson", del Lloyd Triestino, è uno dei migliori esempi che meritino di essere illustrati. E' stata ese-

91.
Varo della motonave Victoria
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

DICEMBRE 1929 23

DI MUSICA
"PRESIDENTE WILSON"
Triestino

guita dalla "Stuard" di Trieste, sotto la direzione dell'architetto Gustavo Pulitzer. Di lui notiamo, in quest'opera recente, il gusto signorile e la sapienza con che sono usati i diversi materiali, e la serietà di condotta di tutti i particolari. All'arredamento conferiscono notevole distinzione l'accorta scelta dei colori per le lacche e per le stoffe, e le decorazioni murali, eseguite quest'ultime dal pittore Augusto Cernigoi di Trieste. Questo tono raffinato di eleganza riesce ad accordare fra loro i diversi elementi dell'arredamento, non tutti omogenei, nè di eguale carattere stilistico, ma tutti di notevole dignità, sì che l'assieme decorativo composto dal bar e dalla sala di musica, può essere messo a pari a quanto si è fatto recentemente, all'estero, nell'arredamento delle navi.

Ricordiamo le esperienze moderne, alle quali non è stato negato il successo più diffuso, che hanno tentato in questo campo la Svezia, la Germania e la Francia. Quest'ultima, con il consueto slancio nel tentare il nuovo, e la consueta perfezione nell'eseguirlo, ha dato col transatlantico "Ile de France" un saggio magnifico della sua arte decorativa, creandovi degli arredi modernissimi, di gran lusso. Forse, proprio in questo lusso eccessivo, non sempre vigilato da un gusto di signorile distinzione, stanno i difetti di questi arredi della nave francese: i quali hanno inoltre un carattere stilistico troppo esclusivamente di moda e perciò caduco, sì che già ora se ne avverte la noia.

Per le nostre navi vogliamo degli arredi ugualmente moderni e perfetti, ma più sobri e distinti, d'un lusso più misurato e raccolto: che abbiamo quelle qualità durature di nobiltà e di sperimentata serietà, che son fra i caratteri più tradizionali e più preziosi della nostra arte.

T. B.

Stuard - Trieste

Veranda. - Pavimenti in linoleum nei toni rosso, nero e avorio. Pareti e soffitto in smalto opaco e pastello in tinta avorio. Lucernari in vetro opalescente giallognolo e nero, eseguiti dalla Bottega di Pietro Chiesa, Milano. Decorazione parietale su smalto opaco a pastello in tinta avorio del pittore Augusto Cernigoi. Contorni delle finestre e fasce del soffitto nei. Tende alle finestre nei toni, avorio, marrone e rosso. Pareti in noce del Caucaso. Lampade in argento opaco. Divano in stoffa a fondo avorio.

Stuard - Trieste

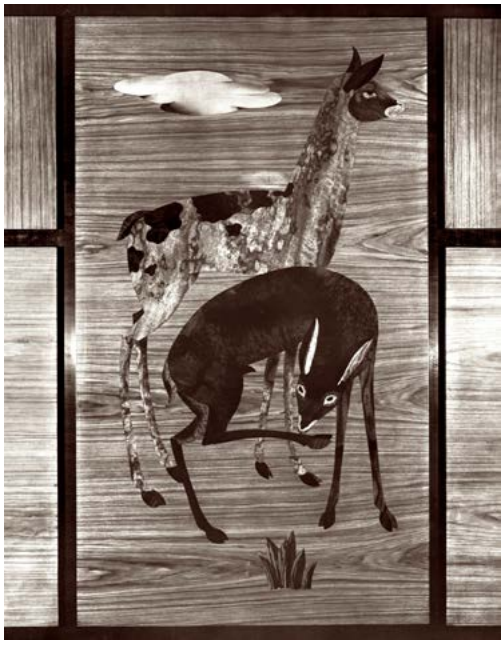
92.
Il salone di Musica del vapore "Presidente Wilson" del Lloyd Triestino
(«Domus», 24, dicembre 1929)

93.
Sala di scrittura di prima classe della motonave Vulcania (1928, pareti decorate da Avgust Černigoj) Genova, archivio Paolo Piccione

contempo, con il passare degli anni, la stessa arte navale alimentò nuovi indirizzi, stimolò inaspettati interessi, pose l'autore a confronto con sofisticati interpreti di un nuovo linguaggio e i teorici di un nuovo gusto.

Se si esclude il primo embrionale lavoro per la stanza dei bambini della *Saturnia*, il primo intervento di rilievo per lo studio Stuard fu l'ideazione nel 1928, per la motonave *Vulcania*, delle decorazioni parietali a monocromo per la galleria di scrittura di prima classe [fig. 93], cui seguì, nel 1929, il riallestimento del salone di prima classe attraverso una serie di decorazioni parietali a monocromo nel piroscafo *Presidente Wilson* (già conosciuto come *Kaiser Franz Josef I*, *Gange* e *Marco Polo*) [fig. 92].

La descrizione che ne diede Silvio Benco fornisce la chiave di lettura per comprendere il lavoro: "I pannelli decorativi dipinti da Černigoj, per le pareti, con chiaroscuri eleganti, e scherzosi, contemperano l'umorismo e il sintetismo del Novecento con la grazia dei vecchi soggetti, e sono senz'altro una delle più geniali cose d'arte che si veggano sulla Vulcania"[12].



94-95.
Sala da pranzo di seconda classe della motonave Victoria
(1931, intarsi di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

Lo studio Stuard fra 1930 e 1931 fu alle prese con l'allestimento della motonave *Victoria* [fig. 91]. Per Pulitzer Finali si trattava di una sfida impegnativa. L'imbarcazione doveva entrare in competizione con le navi inglesi e francesi sulla rotta veloce per l'Egitto come più moderna espressione della cantieristica italiana. Segnò inoltre un cruciale punto di svolta nella storia dell'architettura navale poiché, come è stato di recente osservato, quel lavoro rappresentò "lo spartiacque italiano fra la prassi decorativa navale legata alla riproduzione degli stili del passato e l'adesione al rinnovato gusto contemporaneo"[13].

L'importanza del cantiere decorativo è sottolineata dal calibro degli artisti che vi intervennero: dagli scultori Marcello Mascherini e Libero Andreotti fino a Gio Ponti[14]. L'operazione si rivelò un successo, tanto che «Domus», la celebre rivista di architettura, riservò un numero speciale all'allestimento della nave. Tra le numerose opere fotografate dalla rivista, comparvero anche gli interventi in stile che furono assegnati a Černigoj nel corso del 1931. Il pittore lavorò a tutto campo. Ideò i rilievi in metallo per la parete trasversale della sala da pranzo di prima classe; realizzò una serie di intarsi in legno pregiato nella galleria di prima classe [figg. 96-97] che avevano per tema il *Mediterraneo* [fig. 99]; dipinse le decorazioni parietali a monocromo bruno su sfondo d'oro patinato[15] con tema l'*Egitto* per lo scalone di seconda classe [fig. 98]; infine, per la sala da pranzo di seconda classe, creò dei pannelli a intarsio ligneo con figure di animali selvatici [figg. 94-95].

Tra le riproduzioni fotografiche di «Domus» è raffigurato uno dei pannelli lignei della serie *Mediterraneo*. Si riconosce il profilo della motonave in navigazione nel mar Adriatico, in una mappa volutamente irreale nelle proporzioni. In alto la città di Trieste è rappresentata da alcuni monumenti emblematici: le gru del porto, il faro della Vittoria, la cattedrale di San Giusto riprodotti in maniera sintetica. A sinistra, la città di Venezia simbolicamente raffigurata con la colonna sormontata dal leone di San Marco e dall'iconica immagine del gondoliere; a destra, Atene e il suo Partenone. Chiudeva idealmente la descrizione del Mediterraneo orientale, la Santa Sofia di Istanbul costruita con una serie di solidi squadrati e un gruppo di donne arabe velate a simboleggiare Alessandria, meta finale della rotta della motonave.

96.
Sala da pranzo di prima classe della motonave Victoria (1931)
Genova, archivio Paolo Piccione

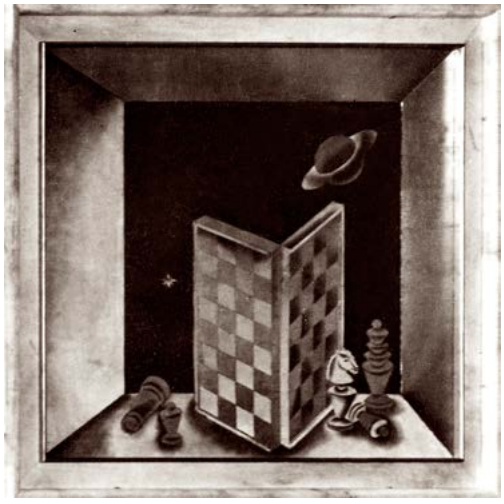
97.
Sala da pranzo di prima classe della motonave Victoria (1931)
Genova, archivio Paolo Piccione

98.
Scalone di seconda classe della motonave Victoria (1931, decorazione murale di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

99.
Galleria di prima classe della motonave Victoria (pannello di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

100.
Sala da gioco di prima classe della turbonave Conte di Savoia (1932, porte intarsiate di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

101.
Bar di classe speciale della turbonave Conte di Savoia (1932, decorazione murale di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione



102.
Sala da gioco di prima classe della turbonave Conte di Savoia (1932, dettaglio degli intarsi di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

La decorazione parietale per lo scalone combinava una raffigurazione stereotipata dell'Egitto – un maestoso tempio antico, le palme lungo il Nilo, un contadino al lavoro abbigliato alla moda degli antichi egizi – a uno stile modernista, adatto ai propositi di rinnovamento teorizzati da Pulitzer Finali.

Nel 1932 Černigoj lavorò per la turbonave *Conte di Savoia*, tra i principali transatlantici prodotti nel primo dopoguerra dai cantieri italiani, simbolo di modernità e lusso. In questo caso egli realizzò due coppie di porte e tre pannelli per le pareti con intarsi in legni pregiati per la sala da gioco di prima classe [figg. 100, 102]. I pannelli lignei, modellati sui motivi degli scacchi o sulle figure delle carte da gioco grandi al vero, rivelano una fantasia che appare debitrice del lavoro svolto per le riviste per ragazzi negli anni Venti. Le stesse scacchiere, decontestualizzate e rese protagoniste solitarie degli intarsi, assumono una valenza quasi metafisica[16].

Le decorazioni policrome sulle pareti a tema marinaro per il bar di classe speciale denunciano ancora delle incursioni in campo costruttivista [fig. 101]. Le bandierine appese riprendono i motivi delle forme geometriche, tanto care nelle opere precedenti. La stessa figura di marinaio che si intravede sulla destra è memore degli studi per i costumi teatrali di qualche anno prima. Come per la motonave *Victoria*, il successo dell'apparato di decorazioni progettato dallo studio Stuard ottenne

103.
Salone di classe cabina della motonave Neptunia (1932, decorazione parietale di Avgust Černigoj) Genova, archivio Paolo Piccione

104.
Sala da pranzo di classe cabina della motonave Neptunia (1932, parete intarsiata di Avgust Černigoj) Genova, archivio Paolo Piccione

clamoroso riscontro critico e un pubblico riconoscimento attraverso le pagine di un altro numero speciale di «Domus».

Nello stesso anno Černigoj fu attivo anche per la *Neptunia*, per la quale realizzò intarsi in legni rari con motivi esotici per la parete della sala da pranzo di classe cabina [fig. 104], e poi pareti decorate a monocromo per il salone centrale di classe cabina [fig. 103] e infine il rivestimento del banco bar in *linoleum* inciso per il bar *fumoir* di classe cabina.

Il 1933 segnò un arresto nel rapporto con Pulitzer Finali. Dopo aver eseguito delle pareti in vetro dipinto per la saletta da pranzo classe cabina della motonave *Oceania* [fig. 105] e un pannello sempre in vetro decorato per la sala da pranzo di prima classe della piccola motonave mista *Calitea* destinata al trasporto di merci e passeggeri [scheda 20; fig. 106], non si registrano per qualche anno altri interventi di rilievo.

È difficile comprendere le ragioni che portarono alla separazione, né si può stabilirne con chiarezza le tempistiche: vi sono tuttavia ipotesi plausibili sulla partecipazione di Černigoj ai primi restauri delle motonavi *Vulcania* e *Saturnia* (1935-1936). Inoltre, in un articolo dedicato alla motonave *San Giusto*, varata nel 1937, viene menzionato come opera di Černigoj un pannello intarsiato, considerato opera di pregevole fattura, tanto da essere ricordato come un "arazzo di legni". La dettagliata descrizione del motivo, che rappresenta

"come un panorama sintetico, la rotta della nave" suggerisce una soluzione già predisposta con il pannello della serie *Mediterraneo* per la *Victoria*[17].

È possibile che alla rottura della collaborazione contribuirono motivazioni personali, alla luce del rapporto contrastato fra l'artista e l'architetto. Krečič ricorda un'amara confessione dell'artista, lieto che le navi sulle quali aveva lavorato fossero state demolite o affondate nel corso della seconda guerra mondiale[18]. Parole che dichiarano un risentimento a posteriori verso il proprio lavoro, poiché lo riteneva frutto di mediazioni che lo avevano impossibilitato, almeno negli ultimi anni, a esprimere pienamente il proprio stile. Sempre Krečič rievoca le tensioni fra Černigoj e i progettisti alle dipendenze di Pulitzer Finali, che nutrivano dei dubbi sulle scelte stilistiche dell'artista, e gli inevitabili litigi, che portavano l'architetto ad allontanarlo spesso dall'ufficio.

Anche la generosità dell'artista, che aveva coinvolto il suo allievo storico Zorko Lah, si rivelò controproducente, poiché l'allievo aveva intercettato gli interessi del direttore dello studio, tanto da volerlo assumere, scavalcando così la posizione del maestro[19].

105.
Saletta da pranzo classe cabina della motonave Oceania (1933, decorazione murale di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

La cesura improvvisa, e per certi versi inaspettata, con questo mondo, un settore nel quale aveva ottenuto risultati sorprendenti, portò Černigoj a confrontarsi ancora una volta con un destino incerto, soprattutto dal lato finanziario. Per l'autore vi era anche la consapevolezza che terminava un periodo irripetibile. L'esperienza maturata nei cantieri triestini si rivelò una palestra insostituibile. Grazie ai molteplici interventi destinati ai più diversi ambienti delle navi, ebbe modo di confrontarsi con molti materiali, di operare con tecniche diverse (metallurgia, intarsio ligneo, pittura murale, lavoro sul vetro, ideazione di decorazioni per tessuti). Una versatilità che deve essere messa in relazione con la sua formazione giovanile alla Staatgewerbeschule e al breve periodo di permanenza al Bauhaus[20].

Il periodo trascorso a contatto con Pulitzer Finali rappresentò tuttavia solo una parentesi, seppur importante, nella vita di un artista che fece della sperimentazione la propria vocazione. Infatti, fin dall'inizio della sua collaborazione con lo studio Stuard, seppe trarre profitto degli insegnamenti appresi nei cantieri, mettendosi alla prova con l'allestimento e la decorazione di grandi ambienti.

106.
Saletta da pranzo classe cabina della motonave Calitea (1933, pannello in vetro di Avgust Černigoj)
Genova, archivio Paolo Piccione

Alla prova. Černigoj e le grandi esposizioni

Che Černigoj si trovasse a proprio agio nel nuovo ruolo di decoratore di interni lo si deduce dalla presenza, fino a oggi trascurata, alla XVI Biennale del 1928, nella quale fu coinvolto nella realizzazione dell'apparato pittorico di una piccola sala, la trentunesima, collocata nella sezione di arti decorative. Si trattava di uno spazio che era utilizzato dallo studio Stuard per proporre la propria produzione. Infatti, secondo il catalogo dell'esposizione, a Pulitzer Finali spettavano le decorazioni murali e i mobili mentre a Černigoj i "dipinti" (qui intesi come esecuzione pittorica del progetto decorativo).

L'architetto aveva allestito "un salottino decorato con dipinti a fresco di nero su rosso da Augusto Cernigoi"[21]. La recensione contenuta in «Architettura e Arti decorative» si rivela una preziosa fonte visiva, poiché è accompagnata da una fotografia nella quale si può cogliere parte del ciclo decorativo, un *trompe-l'oeil* nel quale è raffigurato un finto sipario dietro il quale si apre una rigogliosa vegetazione esotica e si intravede la figura di una donna su una terrazza **[fig. 107]**. La pittura murale è risolta adottando un linguaggio dai forti connotati costruttivisti – la figura femminile richiama alla mente ancora i manichini creati per i bozzetti della Cosulich dell'anno precedente, mentre il particolare effetto cromatico si ispirava ai modelli di El Lissitzky – mediato attraverso una nuova inclinazione al decorativismo dedotto da Novecento, allora in piena ascesa.

Černigoj aveva inoltre collaborato per l'occasione con Amelia Chierini, ideatrice dei cuscini e della lampada presentati nella sala; tali oggetti erano ornati con motivi elaborati dall'artista.

Questa partecipazione veneziana coincideva con il primo intervento progettato per lo studio Stuard, ovvero quello per la motonave *Vulcania*. È dunque la migliore testimonianza della stima che il triestino doveva godere soprattutto nei primi anni di collaborazione.

Nel 1930 Černigoj fu presente alla IV Triennale d'Arte Decorativa del 1930, l'ultima ad avere sede a Monza prima del suo trasferimento a Milano[22]. I suoi interventi si trovavano all'interno di un ambiente del secondo piano, rinominato *sala della Civiltà meccanica*. Questa sala era posta nella

107.
XVI Biennale di Venezia, sala 31 (1930, decorazioni di Avgust Černigoj) (Architettura e Arti decorative», 1928)

108-109.
Avgust Černigoj
Decorazioni murali per la sala della Civiltà meccanica (1930)
Triennale Milano - Archivio fotografico

cosiddetta “Galleria dei decoratori”, una sequenza di spazi concepiti con finalità espositive e decorati con motivi ispirati a diversi temi, come il paesaggio italiano o gli atleti. La contiguità fra le sale pose Černigoj a diretto contatto con i massimi rappresentanti della nascente pittura murale quali Achille Funi, Raffaele De Grada o Giulio Rosso.

Dalla documentazione fotografica si può comprendere come Černigoj avesse illustrato la meccanicizzazione della società raffigurando il contributo delle macchine al lavoro umano nel campo dell’edilizia, dell’agricoltura e dello spettacolo. Nelle varie scene, le labili ascendenze costruttiviste o le sembianze “meccaniche” dei personaggi, esemplati sui modelli postcubisti, appaiono ormai temperate da uno stile controllato, privo di eccessi, in linea con i più aggiornati esempi di pittura decorativa [fig. 108-110].

La rivista «Casabella» pubblicò un primo studio di una delle decorazioni che componevano il ciclo, dedicato a *Le navigazioni*, anche se la sua effettiva realizzazione è impossibile da stabilire in assenza di una fotografia che ne testimoni la presenza sulle pareti dell’ambiente monzese.

110.
Avgust Černigoj
Decorazioni murali per la sala della Civiltà meccanica (1930)
Triennale Milano - Archivio fotografico

"Il bozzetto della decorazione murale che Augusto Cernigoi eseguirà nella "Galleria del decoratore" alla prossima Triennale di Monza. "Navigazione": tra Strapaese e Stracittà, tra il gusto dell'800 e le diavolerie meccaniche del '900, tra Berlino e Tour Eiffel; e se Picasso è al timone, Grosz e Survage sono della ciurma. Sul gusto di queste decorazioni ritorneremo quando le avremo vedute con il commento essenziale del colore e con quella maggiore vitalità, che l'impegno di una vasta parete si vorrebbe suggerisse alla composizione e al segno. Il lungo affresco, disteso su un'ampia parete, forma un trittico"[23].

Ma fu proprio l'incapacità di recidere con il passato a stimolare le critiche, tanto che le decorazioni erano considerate fra le peggiori dell'intera manifestazione. Renato Pacini, nelle pagine di «Emporium», giudicava negativamente l'intervento, attribuendogli una sensazione di stonatura se paragonata al mirabile ciclo dedicato all'*Eneide* da Funi. Una sala "disgraziata", dove "le pitture [...] a tutto fanno pensare fuori che alla civiltà (e non parliamo di arte)"[24].

Dopo la delusione dell'esperienza monzese, Černigoj si ritirò temporaneamente dalle scene pubbliche, costretto anche dalle sempre più pressanti richieste di Pulitzer Finali.

Nel 1931 abbondonò temporaneamente l'isolamento forzato per partecipare alla *Mostra d'arte d'avanguardia* di Trieste[25]. Questo evento, a prima vista di rilevanza inferiore rispetto alle esposizioni sindacali ma di forte impatto per l'ambiente artistico triestino, ebbe il merito di non far dimenticare il nome dell'artista al grande pubblico nel momento di massimo impegno per le decorazioni navali.

La prolungata assenza si interruppe nel 1933. Černigoj decise di partecipare nuovamente all'Esposizione sindacale di belle arti, che per la prima volta univa anche una piccola sezione di arti decorative e architettura. L'artista approfittò dell'occasione per presentarsi con un mosaico e una scultura a sbalzo, oltre che con un nutrito gruppo di dipinti.

L'interesse per le arti applicate, derivato chiaramente dal lavoro per gli allestimenti navali, aveva avuto una prima manifestazione attraverso la partecipazione alla V Triennale di Milano. Qui, a differenza delle grandi esposizioni del passato (Venezia 1928 o Monza 1930), Černigoj non partecipava in veste di decoratore, ma in qualità di progettista di arredi e tessuti.

111.
Avgust Černigoj
Porta di legno per la sala del consiglio di un cantiere (1933)
Triennale Milano - Archivio fotografico

Nella sala centrale della Mostra internazionale dei trasporti, dominata dall'*Icaro* sospeso di Marcello Mascherini, fra le sculture iconiche della manifestazione era esposta una *Porta di legno per la Sala del Consiglio di un cantiere*[26] di gusto pienamente *art déco* [fig. 111]. Questa sezione era curata da Pulitzer Finali, la cui presenza giustifica il pannello intarsiato dell'artista, pensato probabilmente per lo stesso studio Stuard.

Ma Černigoj era presente anche in veste di *designer* nelle sezioni dedicate ai "tessuti, pizzi e ricami" e in quella dei "vetri, metalli e illuminazione". Qui presentò due borsette di ispirazione triestina, San Giusto e Tergeste, dall'originale tema ornitologico, con uccelli stilizzati (la colomba anticipa in maniera affascinante quella che codificherà Picasso nel 1949) e un centrotavola di pizzo rotondo raffigurante il tema mitologico di *Apollo e Dafne*, memore, nelle forme, delle composizioni di grande formato approntate per le pareti dei saloni dei transatlantici [figg. 112-113]. Questi motivi decorativi ideati per pannelli lignei o per tessuti dimostravano ormai la piena padronanza di tecniche sulle quali si era abbondantemente esercitato con Pulitzer Finali, emancipandolo dal mero ruolo ancillare di pittore o decoratore.

Fu proprio la novità di questa produzione a registrare le recensioni più entusiastiche da parte dei critici triestini, che ormai non vedevano più in Černigoj un semplice pittore, ma un vero innovatore, sempre pronto a inseguire una nuova forma d'arte. Benco ne «Il Popolo di Trieste» celebrò il mosaico "felice di concezione e nello sfruttamento dei materiali e una scultura di acuta osservazione e di fine senso umanistico"[27].

Per contro, il disinteresse verso le sue ricerche pittoriche rende di fatto difficoltosa la comprensione dell'evoluzione stilistica e di quali fossero gli esempi presi a modello.

Il 1934 fu un anno di intense trasformazioni nella gestione delle arti a Trieste da parte del Sindacato, che culminarono con l'istituzione del "giugno triestino". Alla stregua del ben più noto "maggio fiorentino", in quel mese avrebbero dovuto concentrarsi le principali manifestazioni artistiche, per provare così a ovviare a un calo di pubblico che stava interessando *in primis* l'annuale Esposizione di belle arti.

Evento principale della stagione fu la grandiosa Mostra del Mare allestita nella stazione marittima, edificio conside-

112.
Amelia Chierini
(1933, su disegno di Avgust Černigoj)
Tavolino di cristallo con centro ricamato *Apollo e Dafne*
Triennale Milano - Archivio fotografico

113.
Su disegno di Avgust Černigoj
Borsette ricamate in seta e oro (1933)
Triennale Milano - Archivio fotografico

114.
Umberto Nordio e Giacomo Zammattio
Stazione marittima
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

115.
Umberto Morterra
Mostra del Mare (1935)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

rato uno dei primi esempi di architettura modernista in Italia ed edificata fra 1926 e 1930 su progetto di Umberto Nordio e Giacomo Zammattio [fig. 114].

Sopravvive un interessante studio di Černigoj che rappresenta un progetto di allestimento di una delle sale in cui era suddiviso lo spazio espositivo[28]. L'opera si rivela di particolare rilevanza poiché dimostra l'abilità di organizzare uno spazio complesso, curato nella disposizione generale degli elementi da esporre ma anche nella capacità di concepire delle decorazioni che si armonizzassero con il tema della sezione, dedicata all'architettura portuale, agli stabilimenti balneari e alle ville al mare. In questo caso Černigoj ideò una decorazione parietale che raffigurava uno stabilimento balneare in puro stile razionalista di cui fornisce pianta e prospetto, popolato da figure di bagnanti. Lo stile della decorazione si armonizza con i dettagli costruttivi della stanza: la colonna liscia che ricorda il salone di una nave e il particolare soffitto che richiama delle coperture a vele. Tutto appare in sintonia con la parete ricoperta dalle riproduzioni fotografiche degli stabilimenti balneari e degli idroscali o i modellini esposti.

Alla fine, l'allestimento non fu scelto, a vantaggio di un altro, progettato dall'architetto Aldo Cervi e a cui collaborarono lo scultore Ugo Carà, il pittore Mario Lannes e nel quale Černigoj ebbe comunque un ruolo da comprimario. All'arti-

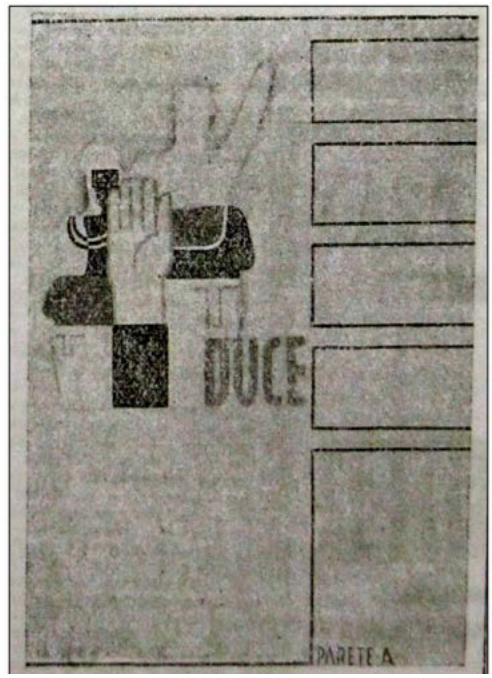
116.
Avgust Černigoj
Casa del Balilla, particolare della facciata
(«Il Piccolo della Sera», 21 novembre 1934)

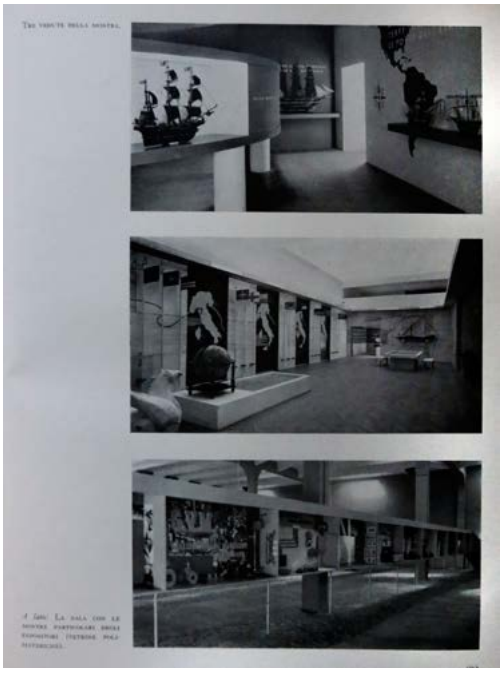
117.
Avgust Černigoj
Bozzetto per il calendario del Fronte di Liberazione della Nazione Slovena per Trieste del 1948
Trieste, Odsek za zgodovino in etnografijo pri Narodni in študijski knjižnici (Sezione di storia ed etnografia presso la Biblioteca nazionale slovena e degli studi) (Gregorčičeva Založba, fasc. 1, 11)

sta furono assegnate due decorazioni: nella prima, come ricordò Benco "sulla parete, un gran quadro murale del Cernigoi raffigura, nella sua nota maniera sintetica, un galleggiante popolato di canottieri"[29]; la seconda, ideata come un lungo pannello, illustrava in forma di diagramma il traffico navale diretto alla stazione marittima della città[30].

L'anno 1934, così intenso per le istituzioni artistiche triestine, si rivelò altrettanto fecondo per l'artista. È doveroso, a questo punto, spendere alcune parole sulla controversa presenza di Černigoj alla *Prima mostra nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista*, che si tenne a Genova nell'inverno di quello stesso anno. Qui propose alcuni lavori, tra i quali il particolare per l'ingresso di una Casa del Balilla [fig. 116], riprodotta ne «Il Piccolo della Sera» e accompagnata da un'entusiastica recensione del cronista: "il senso plastico e decorativo a un tempo è dato con sintesi precisa, che ben si adatta allo spirito e al carattere dei ragazzi di Mussolini". La partecipazione, si osservò, "dichiara la piena adesione di Černigoj alle iniziative del Sindacato fascista, ai canoni espressivi e ai messaggi che il fascismo intendeva comunicare"[31]. Tuttavia è necessario considerare il valore di questa adesione. Che questa fosse sentita con partecipazione o fosse solamente di convenienza, è difficile dirlo. Le opere ideate dopo la seconda guerra mondiale, dalla forte connotazione politica – il primo maggio, la celebrazione dei lavoratori – e venate di sentimenti socialisti [fig. 117], lascerebbero propendere per un'adesione di facciata. Va detto che il suo coinvolgimento nelle manifestazioni sindacali triestine, e nell'importante Mostra del Mare, sarebbero state rese impossibili senza una condivisione dei valori e dell'arte fascista, anche solo apparente.

È possibile quindi che Černigoj avesse accettato controvoglia di esporre sotto il vessillo fascista nelle esposizioni di regime, mantenendo una vicinanza ai canoni espressivi più graditi al fascismo, fino al caso eclatante di Genova, solamente per non perdere la propria credibilità sulla scena artistica triestina e non esserne escluso. Fu una scelta che risaliva almeno all'anno precedente, quando per il rinnovo del Caffè degli Specchi ideò le decorazioni per uno specchio sabbiato e molato con un motivo celebrativo del "Decennale fascista"[32].





La possibilità di far parte di questo particolare *milieu* culturale, e in particolare i rapporti con gli architetti Nordio e Cervi e con lo scultore Mascherini, permise a Černigoj di partecipare ad alcuni dei principali concorsi indetti in questi anni. Ad esempio, egli collaborò al progetto per il palazzo del Littorio a Roma in qualità di pittore, insieme a Nordio, Cervi e Mascherini [figg. 118-119][33]. O ancora, nella stessa esposizione di Genova dedicata alla decorazione murale, presentò insieme a Marcello Claris e a Tullio Crali un progetto per facciata di aeroporto[34].

Né va dimenticato il particolare rapporto con Mascherini che, iniziato nei cantieri di Pulitzer Finali con le decorazioni per le motonavi *Victoria* e *Calitea*, culminò nel *Monumento al Marinaio* esposto nella Sindacale del 1933 e del quale sopravvive solo il gruppo scultoreo eseguito da Mascherini presentato alla Sindacale dell'anno successivo come *Monumento dei caduti in mare*.

Nel 1935 Černigoj continuò la collaborazione con il comitato della Mostra del Mare, giunta alla terza edizione [fig. 115]. Decorò due ambienti dell'esposizione: la quinta sezione, riservata alla Regia Marina, dove operò con Carà che ne ideò le sculture, e la sesta sezione, dedicata alle Comunicazioni, dove collaborò con Claris. La mostra ottenne un grande successo, tanto che gli spazi furono riprodotti in riviste quali «Casabella», «Quadrante» e «Architettura» [figg. 120-122].

Va infine ricordata, nello stesso anno, la partecipazione alla Mostra dell'artigiano del Friuli che si tenne a Gemona. Qui per conto di Giovanni Fantoni, titolare dell'omonimo mobilificio, Černigoj presentò una serie di arredi costruiti con materiali artificiali come il *buxus* e il *rodhoid*, che apparvero per la prima volta in Friuli proprio in quell'occasione[35].

1936-1945. Černigoj decoratore di spazi sacri e la seconda parentesi slovena

Dopo il 1935 Černigoj non partecipò più alle esposizioni di carattere nazionale. Non si registrano infatti presenze alle Triennali o alle Biennali. È nota solamente un'isolata presenza alla Seconda mostra del sindacato nazionale fascista di belle arti allestita nella Palazzina Spagnola a Napoli nel 1937.

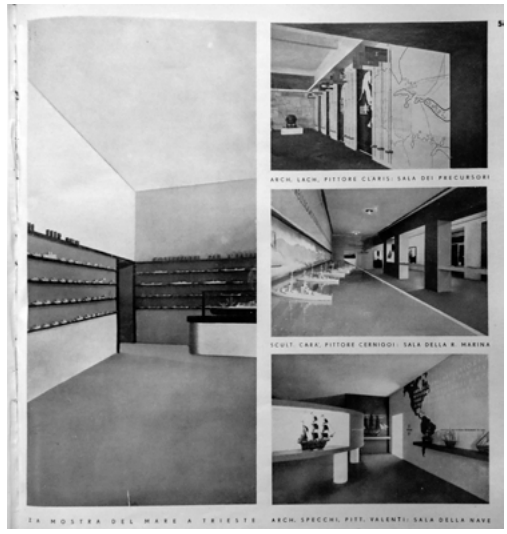
È probabile che l'interruzione dei rapporti con lo studio Stuard e con l'architetto Pulitzer Finali l'avesse relegato ai margini della società triestina. Sebbene avesse riscontrato ancora un certo successo in occasione delle esposizioni annuali, gli era preclusa qualsiasi collaborazione di rilievo alle principali manifestazioni artistiche.

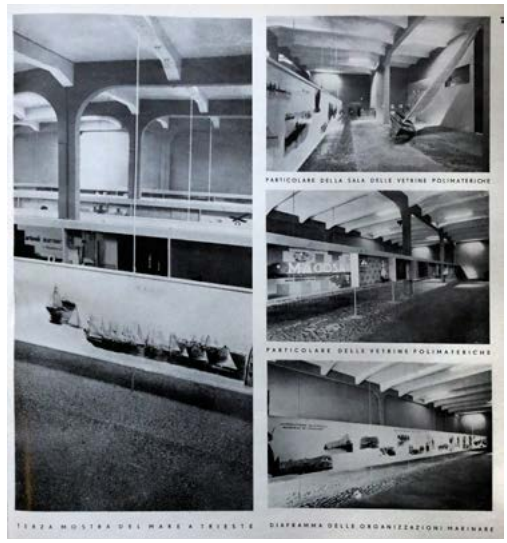
Con la perdita del lavoro nei cantieri navali, l'intervento del clero risultò decisivo per poter supplire alla mancanza di un reddito fisso. Grazie alla mediazione dell'architetto Ivan Poljak e dell'illustratore Bambič, Černigoj ideò il ciclo decorativo per la chiesa di San Giovanni Battista a Duino Aurisina [scheda 23][36]. L'edificio, distrutto durante la prima guerra mondiale, fu ricostruito sui resti preesistenti da Angiolo Mazzoni, tra i protagonisti del razionalismo in Italia che già negli anni precedenti aveva espresso la propria ammirazione per Černigoj[37] [fig. 123].

Qui l'artista si trovò di fronte a uno spazio vuoto, in cui ebbe la possibilità di ideare *ex novo* un intervento decorativo che non si limitasse solamente alle pitture dell'abside o delle arcate, ma si estendesse anche all'arredo sacro della chiesa e, addirittura, allo stesso pavimento.

Il ciclo pittorico, eseguito con l'inusuale tecnica del graffito, si concentra soprattutto nella zona dell'abside e del presbiterio, con classici soggetti come la *Crocifissione* o il *Battesimo di Cristo*, a cui si contrappongono per originalità i fregi decorativi che ornano gli intradossi degli archi. Le ante del tabernacolo, il battistero, i piccoli crocifissi, le stazioni della *Via Crucis* furono eseguite alternando tecniche e materiali diversi, dal bronzo, al legno, al marmo; si tratta di una notevole produzione in stile *art déco* [fig. 124].

A seguito della mancanza di committenze Černigoj ricercò nuovi mercati presso i quali potesse proporre la propria arte. Nel 1937 tornò in Slovenia per esporre nuovamente al padiglione Jakopič fra il 5 e l'11 ottobre. Spinto principalmente da motivazioni economiche, grazie al supporto degli amici architetti Ivo Spinčič e Jože Mesar, Černigoj si presentò con venticinque dipinti e una nutrita serie di opere grafiche fra disegni e incisioni. La critica, fra cui va ricordata la recensione di Rajko Lozar, apprezzò il nuovo stile della sua produzione che non ricordava le precedenti esperienze costruttiviste.





118.
Progetto per il palazzo del Littorio
(«Casabella», 82, ottobre 1934)

119.
Progetto per il palazzo del Littorio
(«Artecrazia», 1934)

120.
Fotografie della III Mostra del Mare
(«Casabella», 92, agosto 1935)

121-122.
Fotografie della III Mostra del Mare
(«Architettura», 12, dicembre 1935)

Il successo conseguito lo spinse a cercare oltreconfine nuovi incarichi. A Lubiana ebbe la possibilità di decorare gli interni di alcune ville e le facciate di alcuni palazzi. L'intervento più significativo fra i numerosi messi in cantiere fu quello operato nella villa del commerciante Ivan Jelačin, presidente della Camera di commercio, artigianato e industria della città. Per l'abitazione Černigoj dispiegò un ciclo complesso, con soffitti cassettonati ornati da tavole con figure umane e animali stilizzate e una sala ricoperta interamente da piastrelle in ceramica con decorazioni a motivi astrologici[38]. In uno dei pavimenti delle sale dell'abitazione operò un interessante processo di recupero di materiale archeologico. Infatti, riutilizzò parte di un mosaico pavimentale, grazie al fatto che la casa sorgeva sui resti dell'antica Lubiana romana, Emona. Il mosaico alterna una parte in cui Černigoj ha mantenuto le tessere e la trama originali (un motivo a rosette bianche su fondo nero, in realtà api sottoposte a un processo di stilizzazione), accompagnate dall'iscrizione EMONA 300 A.C., a indicare l'origine romana, e due capre su fondo bianco con la data d'esecuzione[39].

Dopo aver alternato soggiorni fra Trieste e Lubiana, nel 1939 Černigoj espose nuovamente in Slovenia insieme a Ugo Carà. La mostra, sebbene non introducesse grandi novità nel suo catalogo, fu importante perché fornì alla critica nuove chiavi di lettura, permettendo una piena e completa rivalutazione dell'autore [figg. 125-127].

Il legame con il clero sloveno si rivelò determinante anche negli anni della seconda guerra mondiale. Con l'avvento del conflitto, nonostante il buon inserimento nel circuito artistico di Trieste grazie ai successi conseguiti alle esposizioni sindacali, le opportunità lavorative si diradarono comprensibilmente. Tuttavia, grazie all'interessamento dell'architetto triestino Maks Strenar, Černigoj riuscì a ottenere alcune commissioni per la realizzazione di affreschi e decorazioni di chiese concentrate per la maggior parte nella zona del Litorale, nei pressi di Postumia, e a Drežnica (Dresenza), nell'Isontino, vicino a Caporetto.

In questa sede Černigoj eseguì nel 1942 un ciclo decorativo insieme a Zoran Mušič, allora giovane promettente, che chiamò come aiutante. Si trattò di un lavoro complesso, sia per le dimensioni imponenti della chiesa, sia per i rapporti tra i due

123.
Angiolo Mazzoni
Chiesa di San Giovanni Battista
Duino Aurisina, arcidiocesi di Gorizia

124.
Avgust Černigoj
Particolare del fregio decorativo nella chiesa di San Giovanni Battista
Duino Aurisina, arcidiocesi di Gorizia

125.
Fotografia della mostra *Ugo Carà - Avgust Černigoj* (Lubiana, 1939)
Trieste, collezione privata

126.
Catalogo della mostra *Ugo Carà - Avgust Černigoj* (Lubiana, 1939)
Trieste, collezione privata

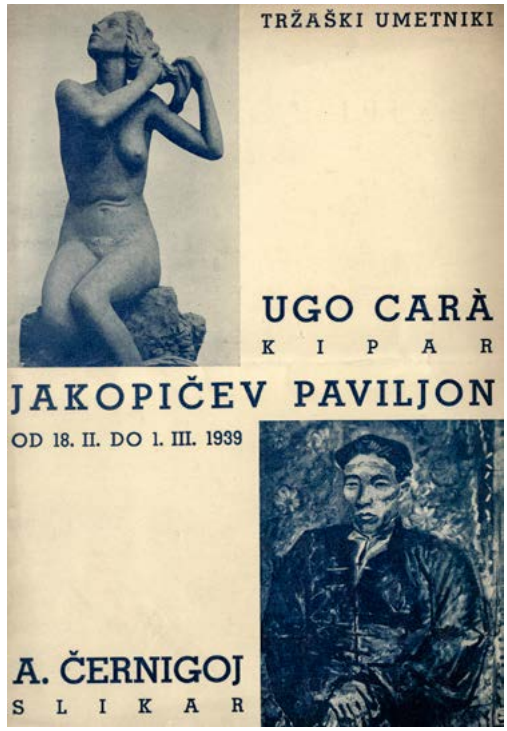
artisti, agli antipodi non solo da un punto di vista squisitamente pittorico ma anche caratteriale. Alla fine Mušič abbandonò il cantiere, lasciando a Černigoj il compito di portare a termine un ciclo monumentale per le sue dimensioni. Le scelte stilistiche adottate anticipano il percorso successivo, quando l'artista inizierà a mediare fra moderate aperture moderniste e un linguaggio attento alla tradizione. Le scene dipinte a Drežnica, infatti, si mantengono ancora aderenti a quello stile religioso peculiare della seconda metà dell'Ottocento, un possibile retaggio degli insegnamenti di Becker-Gundahl all'accademia monacense. Tuttavia, la scena del popolo che rende omaggio al Sacro cuore, motivo centrale del ciclo pittorico, mostra notevoli aperture al modernismo, sebbene non si registrino quelle deformazioni stilistiche attuate da Tone Kralj, al lavoro negli stessi anni in altre chiese della Slovenia[40].

La stessa contaminazione fra modernismo e adesione ai modelli antichi fu mantenuta nelle chiese decorate fra 1943 e 1945: Černigoj, questa volta senza collaboratori, fu attivo a Knežak (Fontana del Conte), Košana (Cossana), Grahovo e Bač.

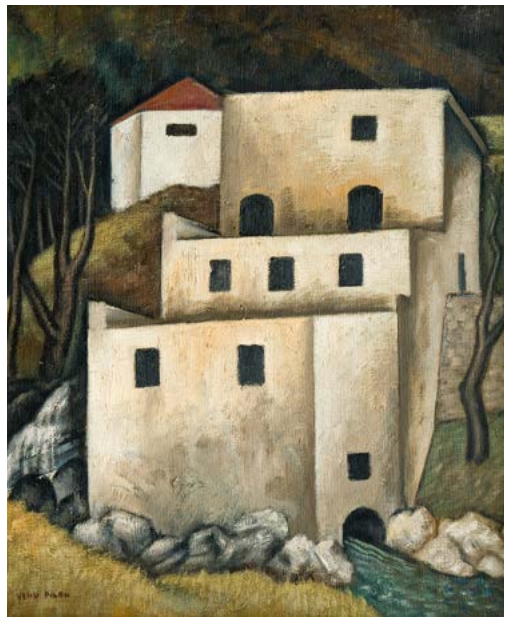
Elemento comune a tutti i progetti fu quello di cercare di adattare sempre l'impianto pittorico alla struttura della chiesa, tenendo conto della pianta e dell'alzato, senza forzare le scene con soluzioni compositive audaci. Piuttosto, cercò di mantenere una coerenza con le decorazioni preesistenti o con lo stile architettonico.

Ad esempio, a Grahovo, una chiesa con decorazioni barocche, ideò un ciclo con una ricca profusione d'oro. Anche alcune scene della volta furono contornate da cartigli.

Riassumendo, si può dire che in questi cantieri, Černigoj cercò di mantenersi vicino alla tradizione pittorica locale e all'iconografia secolare. A differenza di Duino Aurisina, per queste chiese egli non progettò gli arredi sacri. Ideò, invece, una serie di dipinti destinati alle stazioni della *Via Crucis*. Nelle tele, soprattutto in quelle di Knežak, sono stati ravvisati precisi richiami ai dipinti murali di Gino Severini, dei quali doveva essere a diretta conoscenza[41].



127.
Ugo Carà
Ritratto di Avgust Černigoj
Avgust Černigoj
Ritratto di Ugo Carà
(«Jutro», 5 marzo 1939)



128.
Avgust Černigoj
Lussinpiccolo [Mali Lošinj]
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

129.
Veno Pilon
Vecchia centrale elettrica sul torrente Hubelj (1923)
Aidussina,
Pilonova Galerija

La pittura da cavalletto e la grafica

Appare difficile tracciare un'evoluzione stilistica nella pittura da cavalletto. A fronte di una produzione non cospicua, anche se non trascurabile, testimoniata dai cataloghi ufficiali delle annuali esposizioni sindacali, sopravvivono nei musei pubblici, ma anche in collezioni private, nuclei esigui di opere ascrivibili con sicurezza al quarto decennio.

Il limitato numero di dipinti nei primi anni Trenta è stato giustificato dalla critica con l'intenso lavoro per lo studio Stuard che, a fronte di una sicurezza economica, sottraeva a Černigoj il tempo per condurre ricerche artistiche.

Dalle poche opere sopravvissute, è evidente che i primi anni del decennio furono di transizione. La produzione è contraddistinta da ecletticità nella scelta dei temi e varietà stilistica.

Si data agli inizi degli anni Trenta, un paesaggio costiero che rappresenta quasi un unicum nel catalogo dell'artista [fig. 128]. Il dipinto, conservato nel museo di Nova Gorica, appare esemplato a prima vista sui lavori di Carlo Carrà o di Ottone Rosai, ma in realtà riprende le forme già sperimentate da Pilon nel decennio precedente [fig. 129].

Più in generale, il giudizio sul Černigoj della prima metà degli anni Trenta è quello di un artista che lambisce la cultura visiva del Novecento italiano, preferendo piuttosto abbrac-

130.
Avgust Černigoj
Ritratto del pittore Avgust Bucik
Trieste, Slovenska Kulturno-Gospodarska Zveza

131.
Avgust Černigoj
Ritratto
(«Emporium», LXXXVI, 515, 1937)

132.
Avgust Černigoj
Il dentista
(1933, catalogo della *VII esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista belle arti della Venezia Giulia*)
Trieste, collezione privata

ciare la metafisica così come era concepita da Miha Maleš in Slovenia o seguire la particolare interpretazione che ne veniva data da Carrà, e ancor di più da Giorgio Morandi e da Filippo de Pisis in Italia[42].

La vera svolta nella pittura di cavalletto si data alla seconda metà del decennio, quando iniziano anche a registrarsi i primi tiepidi apprezzamenti della critica, tra i quali quelli di Umbro Apollonio, critico de «Il Popolo di Trieste» e recensore per «Emporium» delle attività espositive triestine.

In queste opere Černigoj prese a rielaborare il proprio stile. Se nei dipinti dei primi anni Venti egli aveva adottato una calibrata stesura del colore, adesso le pennellate apparivano più approssimative e veloci. La critica dell'epoca scrisse, a proposito di questo nuovo linguaggio, di una riabilitazio-

133.
Avgust Černigoj
Natura morta
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

135.
Avgust Černigoj
Il circo (1936)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

136.
Avgust Černigoj
Il molo a Barcola
Collezione privata

134.
Avgust Černigoj
Natura morta
(catalogo della *XII esposizione d'arte del sindacato interprovinciale fascista belle arti di Trieste*)
Trieste, collezione privata

ne del colore, messo al servizio di opere figurative in cui il saldo impianto compositivo appariva il retaggio dell'"ordine costruttivo meccanico di un tempo"[43].

I temi prediletti erano il ritratto, a cui si dedicò principalmente nel corso del decennio [figg. 130-131], le scene di genere [fig. 132], soprattutto le nature morte [figg. 133-134] e i paesaggi [figg. 135-136], generi che fungeranno da laboratorio per sperimentazioni che lo accompagnano fino agli anni Cinquanta.

Anche nella grafica, verso la metà degli anni Trenta si assiste a un vero proprio rinnovamento [fig. 137], anticipato

137.
Avgust Černigoj
Il circo
Collezione privata

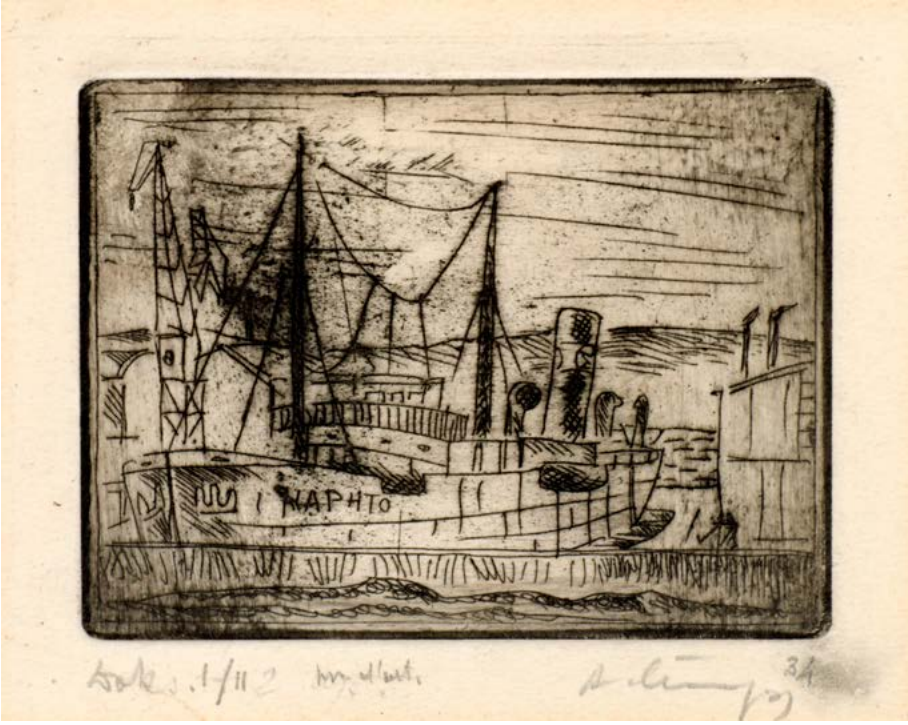
138.
Giovanni Verga
Pastir Jeli (1936, illustrazione di Avgust Černigoj)
Collezione privata

nelle tavole per la traduzione slovena del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe [scheda 22; figg. 139-140] e nel *Pastir Jeli* di Giovanni Verga [fig. 138].

È il periodo in cui Černigoj passò dalla tecnica della linoleumgrafia alla xilografia vera e propria, eseguendo tavole dai violenti contrasti cromatici, che trovano nel suo *Autoritratto* [scheda 21] uno dei massimi raggiungimenti. Le sue xilografie, presentate alle esposizioni triestine a partire dal 1935, ottennero il responso favorevole della critica, tra cui l'articolista di «Marameo!», che giudicò quelle le tavole "accurate e piacenti". Non mancarono inoltre esperimenti con altre tecniche [figg. 141-146, 148], tra cui l'acquaforte, con la quale eseguì una mirabile serie di *Bagnanti* memori della grafica picassiana [fig. 145].

A differenza della pittura da cavalletto molti disegni e acquerelli sono custoditi in colle-

139-140.
Daniel Defoe
Robinzon (1936, illustrazioni di Avgust Černigoj)
Gorizia, Biblioteca Statale Isontina



141.
Avgust Černigoj
Battello [Batel] (1934)
Collezione privata

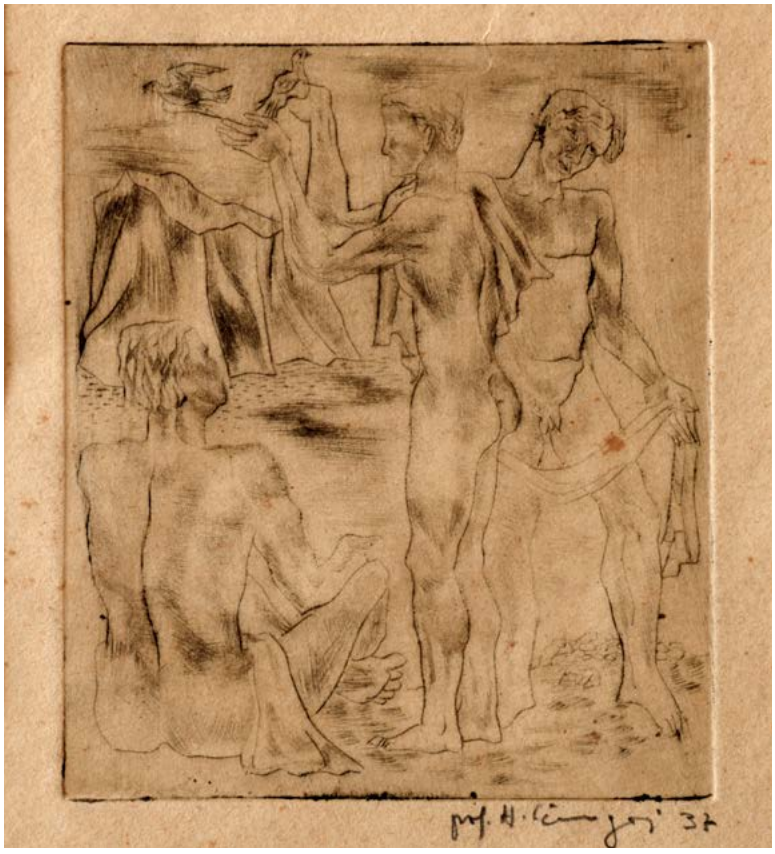
zioni private. Per il suo carattere di immediatezza il disegno consentiva infatti a Černigoj di schizzare e abbozzare paesaggi e figure nei rari momenti in cui non era pressato dalle richieste per lo studio Stuard [figg. 147, 149-153]. Idealmente, questa fase si concluse con la partecipazione alla mostra *Sette artisti triestini* organizzata dal critico Agnoldomenico Pica alla Triennale di Milano. Qui Černigoj espose insieme a Carà, Levier e altri giovani autori triestini quali Lojze Spacal o Anita Pittoni. Fu questa l'ultima presenza pubblica in Italia, prima del repentino abbandono di Trieste. Riparò in Slovenia dove per sopravvivere come si è visto decorò alcune chiese del Litorale.

A guerra terminata ritornò a Trieste, trovandosi proiettato in un mondo nuovo.

142.
Avgust Černigoj
Vaso di fiori [Vaza rož]
(1940) Collezione privata

143.
Avgust Černigoj
Scalpellini (1935)
Collezione privata

144.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1938)
Collezione privata

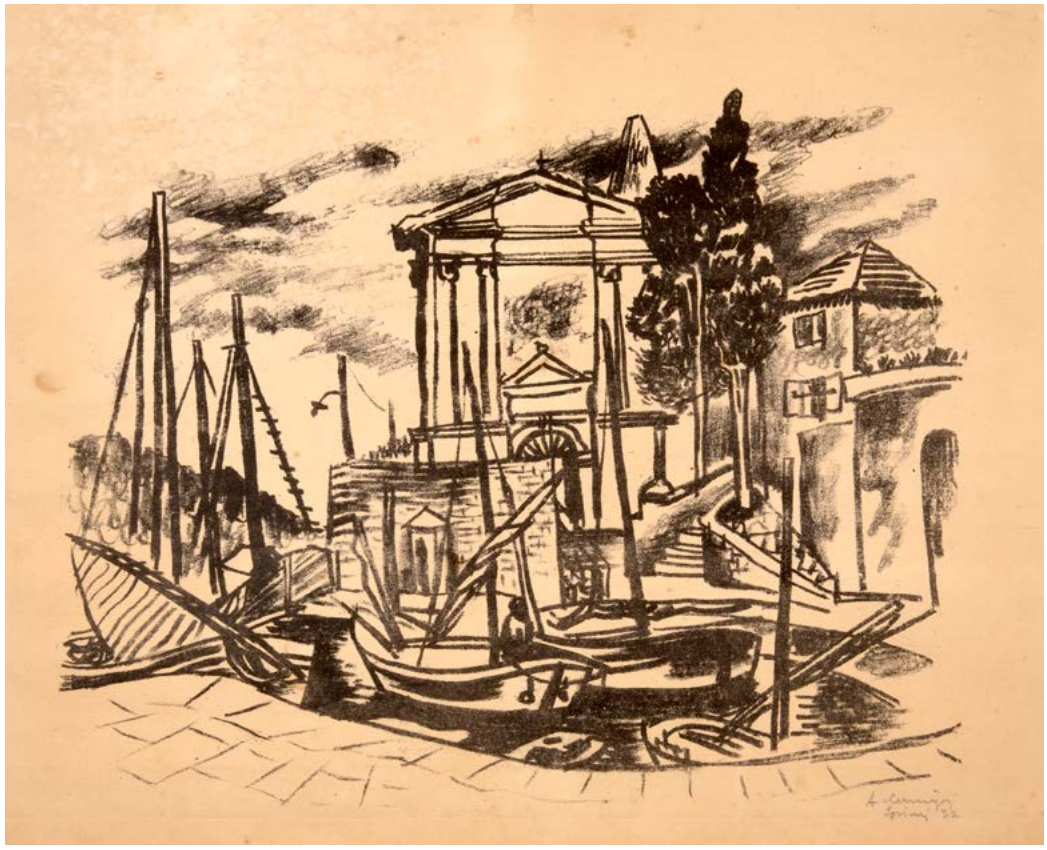


145.
Avgust Černigoj
La colomba / Bagnanti
(1937)
Collezione privata

146.
Avgust Černigoj
Giocatori [Igralci] (1935)
Collezione privata

147.
Avgust Černigoj
Nudo maschile
Trieste, collezione privata

148.
Avgust Černigoj
Lussingrande [Veli Lošinj]
(1932)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk



149.
Avgust Černigoj
Theo (1940)
Collezione privata

150.
Avgust Černigoj
Dora (1936)
Collezione privata

151.
Avgust Černigoj
Interno di trattoria (1937)
Collezione privata

152.
Avgust Černigoj
Confidenze [Zaupnosti]
(1937)
Collezione privata

153.
Avgust Černigoj
Lussino [Lošinj]
Collezione privata

[1] Una disamina realistica dell'ambiente che rinunciò alla proposta costruttivista è contenuta in De Vecchi 1991, p. 104.

[2] Ad esempio le figurine di *Sportivi*, ideati per *Vittoria sul Sole*, cfr. *El Lissitzky* 2014, p. 62.

[3] Anonimo 1927 (b), p. 4.

[4] Strazzacavei 1927. Fondamentali, a questo riguardo, il lavoro condotto su «Marameo!» da Costanza Grassi (2013-2014) e l'aiuto di Maurizio Lorber.

[5] Strazzacavei 1928 (a).

[6] Strazzacavei 1928 (b).

[7] Strazzacavei 1928 (c).

[8] Strazzacavei 1929 (c).

[9] Malabotta 1929 (b).

[10] Giorgi 2014-2015, pp. 128-130.

[11] Anonimo 1929 (b).

[12] La citazione è ripresa da Vatta 1998 (b), p. 81.

[13] Piccione 2017, p. 25.

[14] *Ibid*.

[15] Vatta 1998 (b), p. 84.

[16] *Ivi*, p. 85.

[17] b. 1937 (c), p. 5.

[18] Krečič 1999, p. 85.

[19] *Ivi*, p. 86.

[20] Vatta 1998 (b), p. 83.

[21] Zorzi 1928, p. 628.

[22] La manifestazione era nata nel 1923 con il fine di promuovere i lavori di arte applicata eseguita dagli studenti dell'Istituto Superiore di Industrie Artistiche di Monza, ma sotto la direzione di Marangoni aveva assunto un rilievo nazionale, grazie alla partecipazione delle nazioni straniere che esponevano la propria produzione di arti decorative e alla presenza dei massimi rappresentanti del nascente *design* italiano, tra cui Gio Ponti, Fortunato Depero, Guido Andlovitz, la coppia di architetti Luigi Figini e Gino Pollini, Giuseppe Terragni, Mario Sironi e Felice Casorati.

[23] Per la stesura dell'intero capitolo sono risultati determinanti due articoli di Ferruccio Canali (2018; 2019).

[24] Pacini 1930, p. 266.

[25] Si trattava di un'esposizione curata da Manlio Malabotta e ospitata al padiglione centrale del giardini pubblici di Trieste. Scopo dell'intellettuale era quello di aggiornare l'ambiente culturale triestino, restio alla modernità in campo pittorico, attraverso la presentazione di opere di de Chirico, Funi, de Pisis, Sironi, Tosi e Marussig. Sulla mostra, cfr. Lucchese 2016, in particolare pp. 291- 300.

[26] *5. Triennale* 1933, p. 347.

[27] Cappuccio 1998 (a), p. 53.

[28] De Vecchi 1998 (c), p. 267, n. 31.

[29] b. 1934, p. 3.

[30] De Vecchi 1998 (c), p. 267, n. 31.

[31] La partecipazione di Černigoj alla manifestazione genovese è segnalata in Giorgi 2014-2015, p. 134.

[32] Canali 2018, p. 205.

[33] *Ivi,* p. 198.

[34] *Ivi*, p. 200.

[35] Lombardi 2003, p. 132.

[36] Vatta 1998 (a), pp. 88-89; Vatta 1998 (c), p. 289; Krečič 1999, p. 87.

[37] Nell'articolo *Tre interessanti architetti triestini: Nordio, Meng e Lah* apparso nella rivista romana di orientamento futurista «Sant'Elia», Mazzoni celebra incidentalmente Černigoj. Nella descrizione del progetto intitolato "Casa del Caffè", si legge "semplice nelle forme architettoniche, è equilibratissima anche nelle parti decorative, dovute ad un valoroso pittore e scultore triestino, il Černigoj" (Mazzoni 1934, p. 3).

[38] Krečič 1999, pp. 93-94.

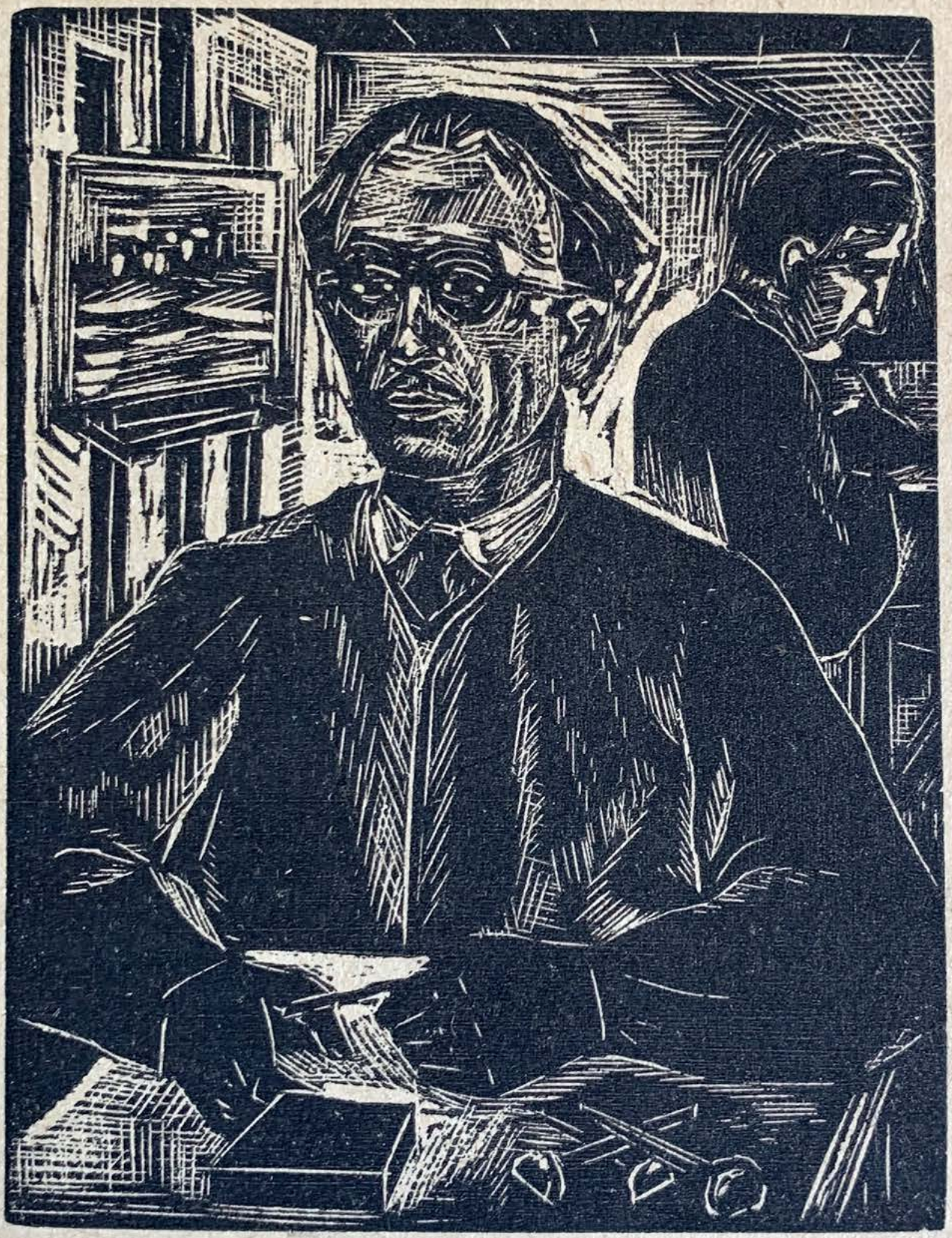
[39] Županek 2012, pp. 126-128.

[40] Krečič 1999, p. 103.

[41] Vatta 1998 (b), pp. 91-92.

[42] Cappuccio 1998 (a), p. 54; Krečič 1999, p. 89.

[43] La citazione è contenuta in Krečič 1980, p. 74.



La libertà della ricerca. Quattro decenni di sperimentazioni (1945-1985)

Non è semplice racchiudere in un singolo capitolo quarant'anni di attività; tuttavia, il periodo compreso fra la fine della seconda guerra mondiale e la morte di Černigoj è caratterizzato da alcuni fattori che rimangono costanti nel tempo.

In primis, la voglia di rinnovarsi. Una qualità che si riscontra in tutta la sua carriera, e che qui raggiunge un impeto che lo porta ripetutamente ad aggiornare il proprio repertorio di forme e modelli.

Grazie all'insegnamento nel liceo sloveno della città[1], Černigoj aveva raggiunto quella stabilità economica che in passato era stata fonte di numerose preoccupazioni. L'attività didattica, che rispondeva in pieno alla sua vocazione pedagogica esibita in brevi saggi propedeutici e nelle mostre allestite a Lubiana negli anni Venti, gli permise una volta per tutte di liberarsi dall'obbligo di ricercare commesse e occupazioni, per dedicarsi esclusivamente alle proprie ricerche artistiche.

In secondo luogo, è questa la fase in cui l'artista inizia a imporsi con regolarità non solo nell'ambiente artistico triestino, ma anche in Slovenia, principalmente a Lubiana. Non si tratta più di spostamenti occasionali, dovuti alla contingenza di un momento (la crisi economica, il sopraggiungere della guerra), ma assume i tratti di un pendolarismo artistico dai connotati regolari, che lo porteranno a dividersi equamente fra gallerie slovene e spazi espostivi italiani[2].

L'inizio di questa fase si fa risalire agli ultimi anni del quinto decennio, quando Černigoj si avvicinò all'ambiente della Galleria dello Scorpione, diretta da Frida de Tuoni, che a Trieste occupò una parte importante della vita culturale e iniziò a rappresentare il principale spazio espositivo per gli

154.
Avgust Černigoj
Autoritratto
Collezione privata

artisti di lingua slovena residenti in città[3]. È questo il periodo in cui Černigoj inizia a presentare a personali e collettive opere che si ispirano al mare: soggetti che illustrano il Litorale – piccoli porti, cantieri, vedute – dipinte nei dintorni di Trieste (Barcola, Miramare) o nelle località costiere dell'Istria, Pirano (Piran), Portorose (Portorož), Sezza (Seča) [fig. 155].

In questi paesaggi si colgono le prime aperture nei confronti del repertorio cézanniano, in particolare per il segno

155.
Avgust Černigoj
Barcola (1949)
Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

156.
Avgust Černigoj
Barcola
Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

pittorico che definisce la forma [fig. 156]. Una svolta inaspettata, poiché in passato, a differenza dei suoi giovani colleghi sloveni, non aveva mai manifestato un interesse per tali modelli[4].

Sullo scorcio degli anni Quaranta si avvertono i primi accenni di crisi. Ma è solamente all'inizio del decennio successivo che l'artista imprime una decisa svolta stilistica alle proprie ricerche pittoriche. Un nuovo linguaggio applicato a tutto campo, dal paesaggio alla natura morta fino ai pochi ritratti; ogni genere diventa un laboratorio artistico in cui applicare nuove formule e studiarne gli effetti.

La "rivoluzione cromatica" della seconda metà degli anni Trenta, tanto apprezzata dalla critica italiana e slovena, è abbandonata. Černigoj ora predilige nette linee di contorno – segni nitidi che delineano i profili delle figure e degli oggetti – e campiture che possono essere saturate con pennellate di colore uniforme. I modelli di riferimento iniziano a essere quelli Raoul Dufy e più in generale dei *fauves*, soprattutto per l'adozione di violenti contrasti cromatici [fig. 157][5].

Il nuovo stile si adatta perfettamente al carattere "neocubista" che traspare da opere quali *Natura morta con fiori* (1953), [fig. 159] e *Barche, idroscalo* (1950 circa) [fig. 158]. Seppur indirettamente, l'artista, almeno fino al 1955, si richiama allo stesso postcubismo che in Italia era stato diffuso dagli aderenti al Fronte nuovo delle arti come Renato Guttuso, Armando Pizzinato e Giuseppe Santomaso.

157.
Avgust Černigoj
Seminatore (1950)
Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

158.
Avgust Černigoj
Barche [idroscalo]
Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

159.
Avgust Černigoj
Natura morta con fiori
Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

160.
Avgust Černigoj
Srečko Kosovel
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

161.
Avgust Černigoj
Ivan Cankar
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

162.
Avgust Černigoj
Janez Trdina
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

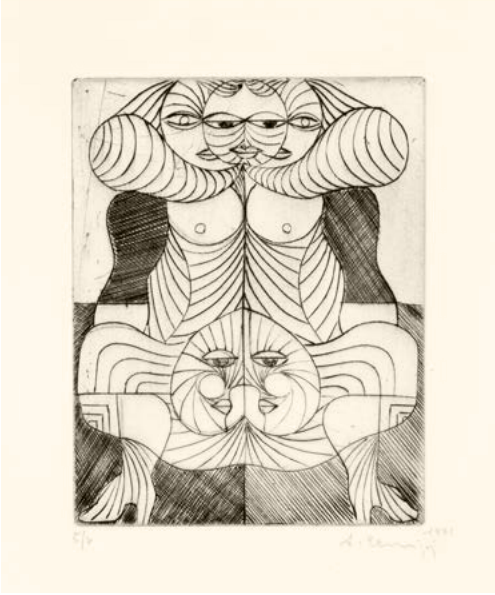
163.
Avgust Černigoj
Ivan Tavčar, Ivan Trinko, France Prešeren, Simon Gregorčič
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

164-165.
Avgust Černigoj
Ritratti di pittore
Collezione privata

In campo grafico, Černigoj impiegò più tempo a liberarsi dal retaggio del passato. Si dimostrava ancorato allo stile degli anni Trenta, come testimoniano le due cartelle pubblicate fra 1949 e 1951 [figg. 160-165], che rappresentano una *summa* della produzione incisoria contraddistinta da forme nette, contrasti accentuati, il disegno deciso, anche in virtù della tecnica xilografica[6]. Ma nel giro di pochi anni l'artista si allineò anche nella grafica alla propria produzione pittorica [fig. 166], come dimostra un *Paesaggio* del 1955 eseguito in chiave postcubista a china e acquerello [fig. 167]. Anche la figura umana non è esclusa da questa rivoluzione delle forme [figg. 168-170]. Una *Figura femminile* di collezione privata, profilata

166.
Avgust Černigoj
Lo squero (1956)
Collezione privata

167.
Avgust Černigoj
Lo squero di Muggia
(1955)
Collezione privata



con tratti spessi e schematizzata in "serrati reticoli triangolari, trapezoidali, quadrati, romboidali"[7] [fig. 171], esemplifica in pieno queste ricerche.

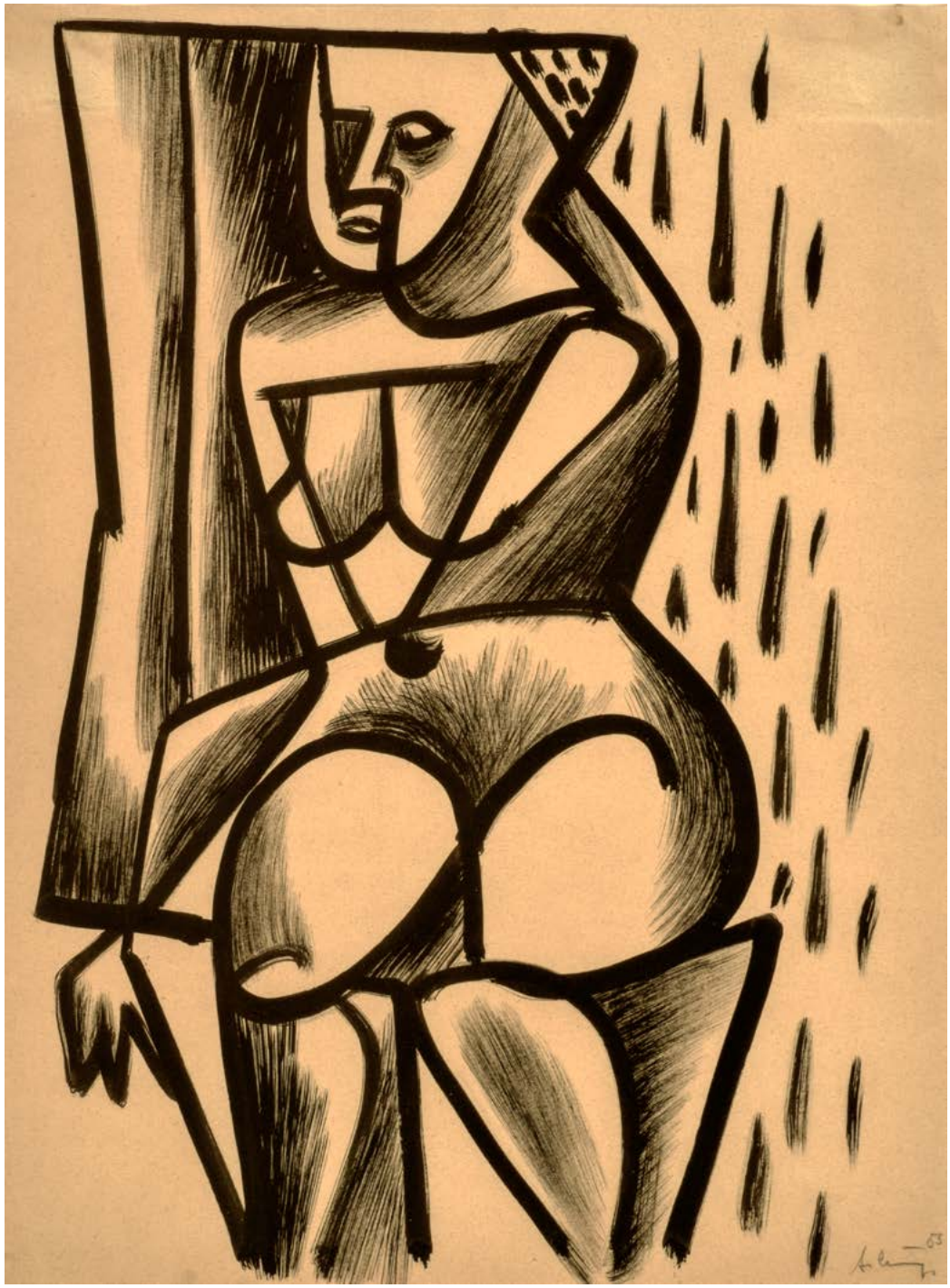
L'artista dovette fronteggiare una seconda crisi alla metà del decennio, i cui effetti lo porteranno ad abbondare definitivamente il figurativismo a favore dell'astrazione, in un percorso lento e faticoso, testimoniato da numerose opere grafiche e pittoriche, in cui si possono leggere gli sforzi per cercare di lasciarsi alle spalle un'arte che considerava ormai soprassata e priva di vitalità. Černigoj applicò il processo di astrazione a due generi in particolare: la natura morta, la cui struttura compositiva era ormai codificata da anni [figg. 172-180], e il paesaggio, nella speciale declinazione del paesaggio urbano e industriale [figg. 181-187][8].

Una transizione lenta e graduale porterà progressivamente al completo dissolvimento del reticolo compositivo e alla semplice giustapposizione delle *tache* di colore, costituite da pennellate più delicate ed evanescenti, al fine di dare vita a opere contraddistinte da un lirismo astratto. Un processo di liberazione della forma che si può notare anche nella serie di lavori che Černigoj aveva dedicato al mondo dei cantieri navali, nelle quali le grandi gru in febbrile attività si trasformano negli elementi di maggiore riconoscibilità del panorama urbano.

168.
Avgust Černigoj
Commedia (1954)
Collezione privata

169.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1950)
Collezione privata

170.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1971)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk



171.
Avgust Černigoj
Figura femminile (1953)
Trieste, collezione privata

172.
Avgust Černigoj
Balalaika (1955)
Collezione privata

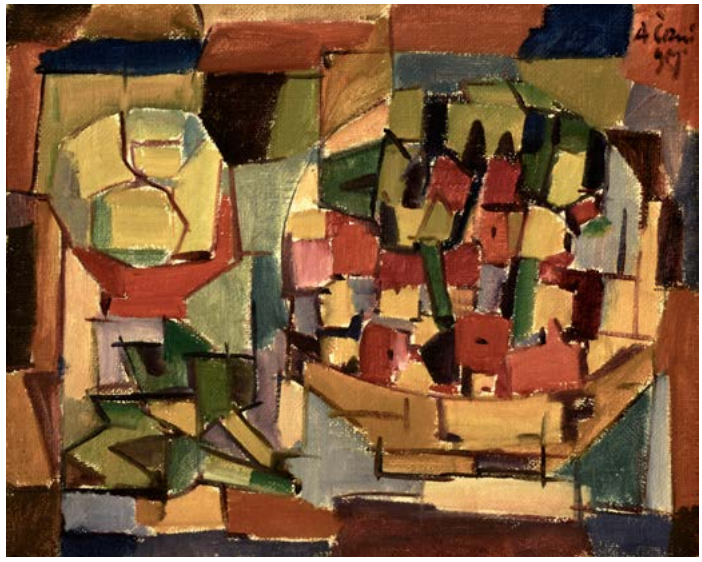
173.
Avgust Černigoj
Natura morta (1955)
Trieste, Zveza Slovenskih
Kulturnih Društev

174.
Avgust Černigoj
Natura morta (1955)
Trieste, collezione privata

175.
Avgust Černigoj
Natura morta (1955)
Collezione privata

176.
Avgust Černigoj
Interno (1956)
Collezione privata

177.
Avgust Černigoj
Natura morta (1957)
Collezione privata



178.
Avgust Černigoj
Interno (1956)
Collezione privata

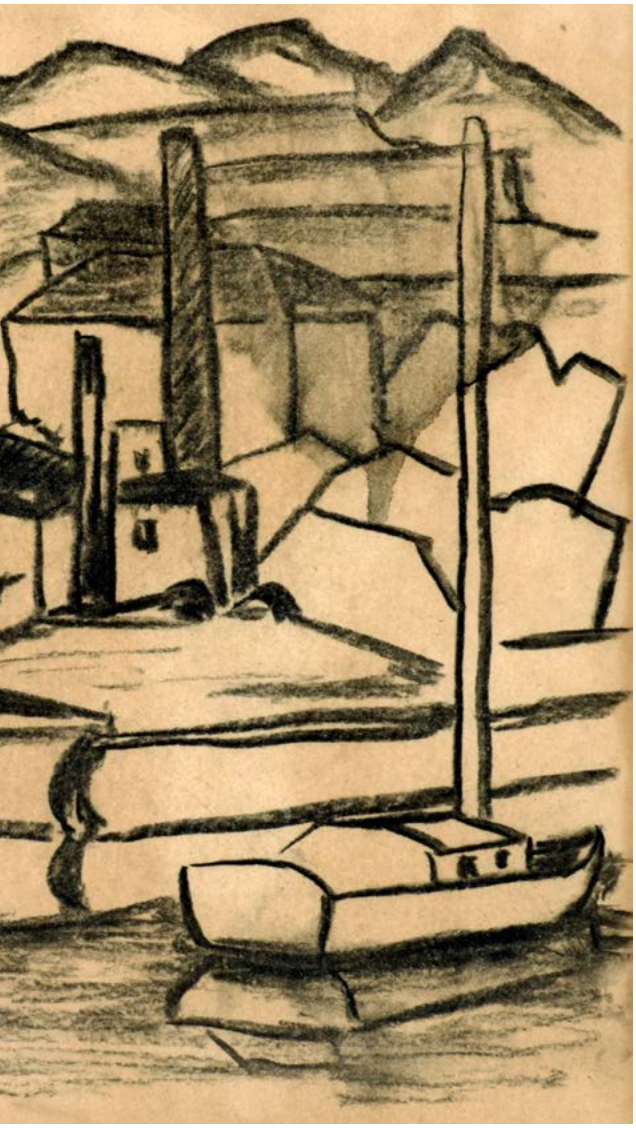
179.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1958)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

180.
Avgust Černigoj
Natura morta (1957)
Collezione privata

181
Avgust Černigoj
La lanterna a Trieste (1955)
Collezione privata

182.
Avgust Černigoj
Il cantiere (1956)
Trieste, collezione privata

183.
Avgust Černigoj
Lo squero (1956)
Collezione privata



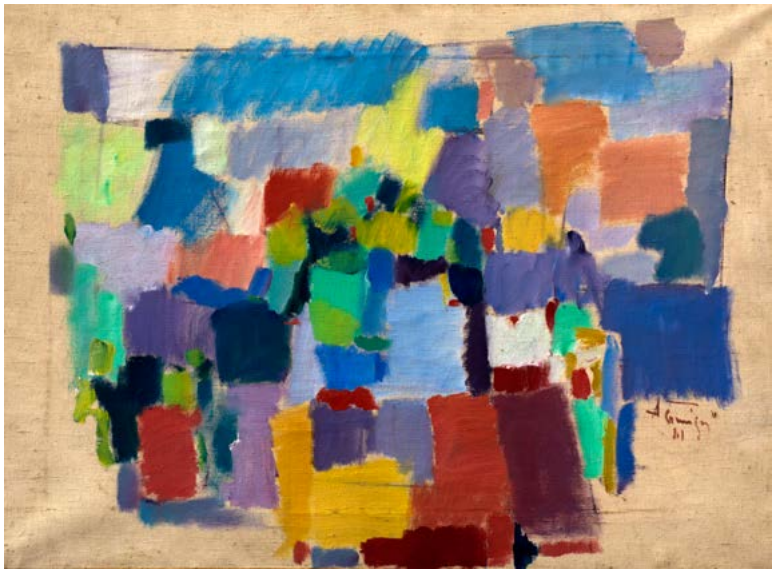
184.
Avgust Černigoj
Barche in cantiere
Trieste, collezione privata

185.
Avgust Černigoj
Il cantiere (1956)
Collezione privata

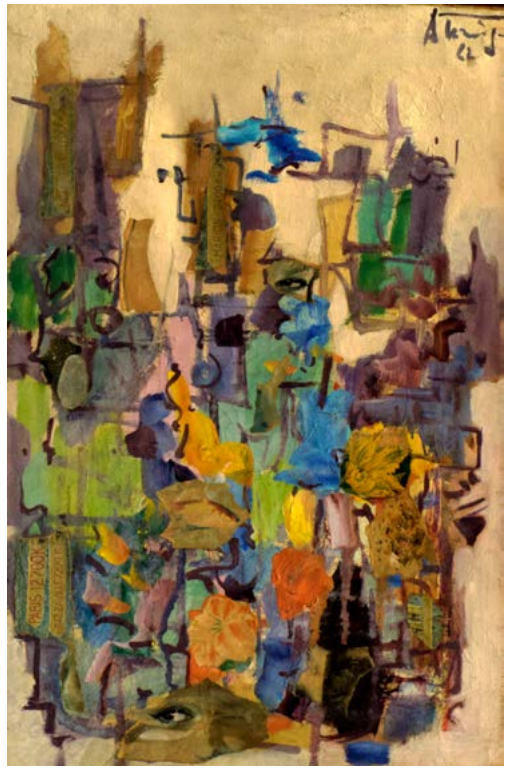
186.
Avgust Černigoj
Tetti e camino (1957)
Collezione privata

187.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Collezione privata

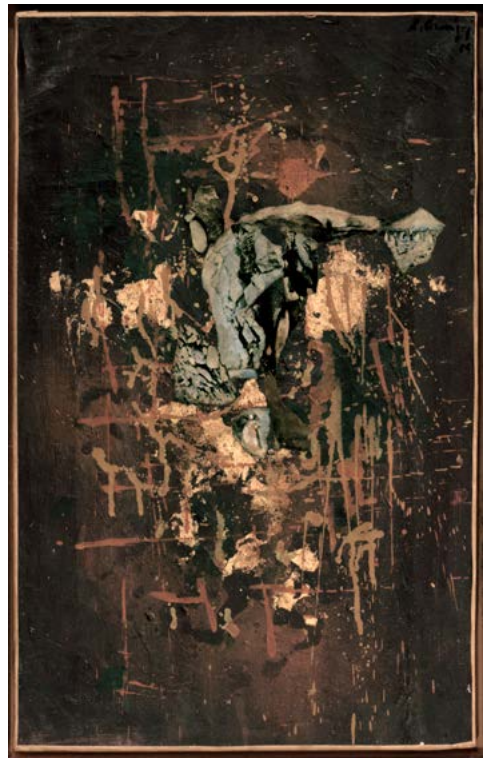
188.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1961)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja



189.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1962)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja



190.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Collezione privata



191.
Avgust Černigoj
Senza titolo
(1963-1964 circa)
Lipizza, Galerija
Avgusta Černigoja

192.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1964)
Lipizza, Galerija
Avgusta Černigoja

193.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1960)
Collezione privata

Con l'avvento degli anni Sessanta, la naturale conseguenza di questa ricerca fu l'approdo all'informale. Nelle opere il colore deflagra con tutta la sua forza [figg. 188-190, 193] e si accompagna a una nuova gestualità: la pennellata si affranca dal *tachisme* e si accompagna a tecniche nuove, quali il *dripping*, appreso sull'esempio dell'espressionismo astratto statunitense e interpretato in chiave personale [figg. 194-196], fino a impreviste sperimentazioni spazialiste [fig. 197].

Parallelamente, Černigoj condusse ricerche sul polimaterismo, in lavori che suscitarono l'apprezzamento dalla critica locale[9]. Questi sono giocati interamente sulla materia pittorica, con la sua densità, la sua consistenza, la sua opacità.

194.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1963)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

196.
Avgust Černigoj
Il presente [Sedanjost] (1964)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

195.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1960)
Collezione privata

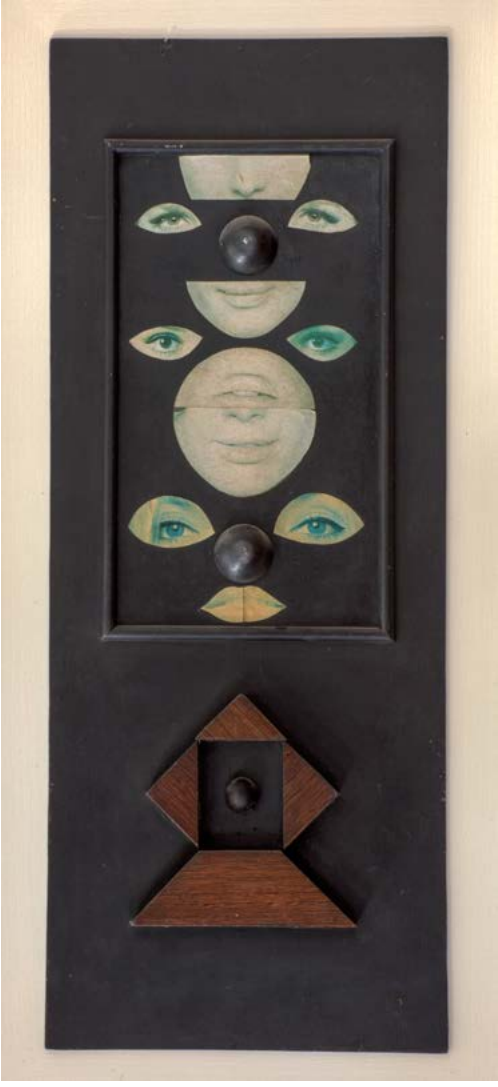
197.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1974)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

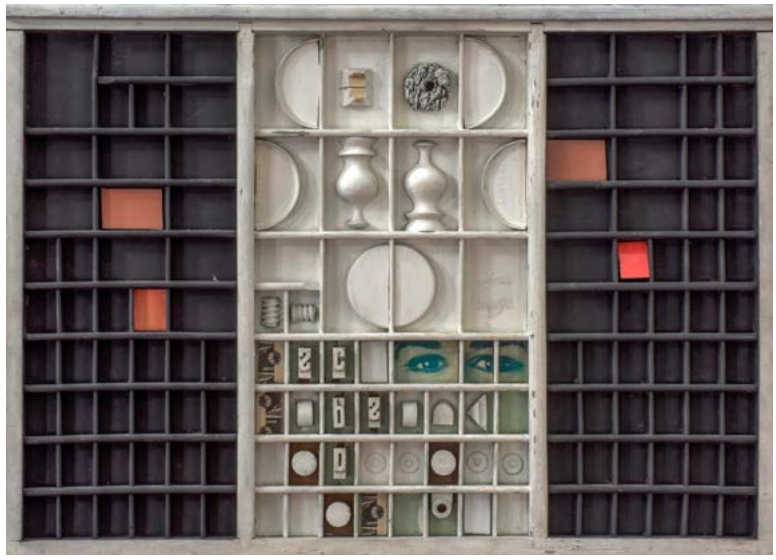
198.
Avgust Černigoj
L'universo [Vsemirje] (1964)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

199.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1964)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

Spesso la vernice è mescolata al gesso, in modo tale da ottenere una superficie scabra, vibrante, irregolare, sulla quale l'autore interviene con graffiti – il ritorno del gesto – o inglobando materiali diversi, soprattutto ritagli di carta, frammenti di vetro [figg. 191-192, 198]. Non mancano inserti in metallo, ad esempio l'alluminio o l'utilizzo della foglia d'oro[10]; materiali che riflettono la luce in maniera diversa dalla vernice e contribuiscono ad animare la superficie pittorica con inediti effetti luministici [fig. 199].

"Riteniamo di non andare errati se affermiamo che difficilmente è dato di trovare una personalità affine ad Augusto Cernigoj: giunto in prossimità alla settantina egli continua a procedere con il furore d'un assiduo tempestivo aggiornamento, tanto che





200-201.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

neppure i più giovani fra gli artisti concittadini riescono a tenere il suo passo. Di più: fa tutto ciò – e in questi tempi di rapide e travolgenti rivoluzioni – mantenendo al tempo stesso l'impeccabile e persino talvolta un pochino fredda compostezza dello stilista, dell'artigiano dal mestiere perfetto che tiene fermi prima di tutto e soprattutto i pregi d'una elegantissima esecuzione".

Con queste parole, l'anonimo articolista I. N. rimarcava nel 1964 un aspetto essenziale nella produzione successiva dell'autore. Sono questi gli anni in cui l'artista guarda con nostalgia alla produzione costruttivista degli anni Venti, avvertendo la necessità di applicare un rigoroso impianto compositivo e un rinnovato equilibrio formale a una nuova tipologia di opere: l'oggetto[11].

Rispondendo a un bisogno avvertito anche dagli artisti più giovani Černigoj pose al centro della nuova riflessione artistica la scultura-rilievo, con cui volle rinnovare programmaticamente il costruttivismo[12]. L'impostazione di queste opere, pur richiamandosi ai modelli degli anni Venti, differisce per forma e contenuto. Sono opere che si ispirano al passato, ad esempio nella cromia brillante, utilizzata nei rilievi di ispirazione tatliniana, ma che si dimostrano comunque allineate nei confronti dei più moderni orientamenti, ad esempio

202.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1980)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

203.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1965)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

204.
Su disegno di Avgust Černigoj
Arazzo New York per la motonave Raffaello
Genova, archivio Paolo Piccione

sull'opera di Lucio Del Pezzo[13]. Nascono così lavori in legno come i *Senza titolo* conservati alla Galleria di Lipizza [figg. 200-203] o la serie *Lettere* [scheda 35].

In questa ottica di recupero delle prime esperienze artistiche, il triestino decise di confrontarsi ancora con il mondo della decorazione navale, coinvolgendo anche i suoi allievi. Černigoj fu richiamato a collaborare all'allestimento dei transatlantici *Raffaello* e *Galileo Galilei*, forse le ultime vere espressioni della cantieristica italiana negli anni del *boom* economico.

Nel 1963 per la turbonave *Galilei* curò il progetto della composizione lignea per il vestibolo di classe turistica, effettivamente realizzata a intarsio con legni pregiati da Emanuela Marassi, tra le sue allieve più famose[14]. Due anni più tardi, partecipò al cantiere della turbonave *Raffaello*, per la quale eseguì due arazzi di notevoli dimensioni – misuravano entrambi 70 x 190 cm – dedicati al tema della città: *Città italiane* e *New York* [fig. 204]. La particolare forma artistica non era sicuramente estranea a Černigoj, che già negli anni Trenta aveva progettato dei disegni per tessuti poi esposti alla V Triennale di Milano. *New York* presenta un motivo astratto in linea con le ricerche informali che il pittore stava conducendo negli stessi anni.

205.
Avgust Černigoj
Profili (1976)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

All'ambito delle arti decorative, rinvia anche la serie di sei intarsi lignei (1964) eseguiti da Marassi su progetto dello stesso artista, destinati a decorare un luogo dalla profonda valenza simbolica quale il Kulturni Dom[15]. La struttura, edificata nel 1964 e destinata a ospitare il Teatro stabile sloveno, rappresentava il progetto con il quale la comunità slovena, con orgoglio, compensava la tragica distruzione del Narodni Dom avvenuta quasi mezzo secolo prima.

Černigoj negli anni Settanta iniziò a muoversi a ritmo accelerato. Ma non abbandonò l'informale. A questi anni si fanno risalire una serie di lavori eseguiti con la pistola a spruzzo.

206.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

207.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1972)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

208
Avgust Černigoj
Senza titolo (1972)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

209.
Avgust Černigoj
Doppio ritratto (1973)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

210.
Avgust Černigoj
Senza titolo [Uomo/donna] (1979)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

Le forme sono create con l'applicazione di mascherine sulla superficie della tela; una tecnica che, per le sue similitudini con il processo della stampa xilografica, doveva averlo affascinato [figg. 205-207].

Condizionato dai problemi del mondo contemporaneo – l'inquinamento, la condizione della donna, il clima di tensione nell'attesa di una guerra inevitabile – trovò nella pratica dei *collage* un modo per denunciare le sue paure e, contemporaneamente, operare una riflessione sui moderni mezzi di comunicazione di massa, adoperando per le proprie opere ritagli di quotidiani e fotografie di rotocalchi [figg. 208-210].

211.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

Sempre sullo scorcio fra anni Sessanta e Settanta, l'artista si dedicò, in maniera estemporanea all'*optical art* per la volontà di confrontarsi con un mondo estraneo alla sua sensibilità, fatto di complessi calcoli e di un accurato studio scientifico [figg. 211, 213][16].

Nel 1970 Černigoj aprì una scuola privata, ubicata in via Piccolomini, che divenne una fucina di giovani talenti. L'insegnamento del maestro risultò decisivo nella formazione di una serie di artisti della nuova generazione quali Franco Vecchiet, Edvard Zajec, Klavdij Palčič, Marjan Kravos, Franko Volk, Boris Podrecca[17].

Libero da obblighi lavorativi, Černigoj iniziò a soggiornare fra la Slovenia e l'Italia. Il lavoro era ripartito per stagioni; dall'autunno alla primavera si dedicava all'esecuzione dei rilievi e alla stampa delle incisioni [figg. 212, 214]; in estate

frequentava preferibilmente le colonie artistiche, fra cui Lignano Sabbiadoro, Škofja Loka e Idrija (Idria)[18]. Qui entrò in contatto con Jurij Bavdaž, l'allora direttore del Museo civico, che lo stimolò a decorare gli impianti minerari, allo scopo di recuperare quegli spazi secondo i principi dell'archeologia industriale. Il rapporto si trasformò in amicizia, tanto che Bavdaž decise di organizzare una grande mostra retrospettiva che segnò, nel 1978, il punto d'avvio della riscoperta dell'artista in Slovenia[19].

In Italia invece la rivalutazione di Černigoj ebbe inizio nel 1977, in anticipo rispetto alla mostra di Idrija, grazie all'antologica organizzata dal Museo Revoltella nella sala d'arte di palazzo Costanzi, con una prefazione di Umbro Apollonio[20].

212.
Avgust Černigoj
Forme (1972)
Collezione privata

213.
Avgust Černigoj
Squarcio [Odprtinica] (1970)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

Il processo di valorizzazione sarebbe poi culminato con la pubblicazione della prima monografia scientifica curata nel 1980 da Peter Krečič[21].

Un incidente stradale nel 1975 impedì a Černigoj di continuare la produzione di rilievi. È in questo periodo che egli operò un'ulteriore apertura al figurativismo, modellato su Dufy, Matisse, Cézanne[22] [figg. 215].

Gli ultimi anni, trascorsi ritirato a Lipizza, lo videro impegnato soprattutto sul fronte della grafica [figg. 218-219]. È una produzione che, ancora una volta, dimostra come la vena creativa dell'artista fosse rimasta intatta. Ed ecco qualche esempio.

214.
Avgust Černigoj
Il lavoro [Delo] (1967)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

215.
Avgust Černigoj
Ciril Kosmač
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

216.
Avgust Černigoj
Composizione I (1982)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

217.
Avgust Černigoj
Composizione II (1982)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

In due acquerelli di dimensioni ridotte, le figure astratte composte da linee curve alludono in maniera sorprendente alle forme biomorfiche di Jean Arp [figg. 216-217][23].

Tre piccoli disegni a penna, dal tema esplicitamente erotico, suggellano la carriera dell'autore e propongono un confronto con Pablo Picasso che, sul finire degli anni Settanta, si era dedicato a soggetti simili[24] [figg. 220-222].

Emerge quindi un inconsapevole, quanto inatteso, parallelismo fra la carriera del grande artista spagnolo e quella del triestino, che nello stesso momento storico si trovavano a riflettere sul medesimo genere.

218.
Avgust Černigoj
Senza titolo
[Pastelo 19] (1984)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

219.
Avgust Černigoj
Senza titolo
[Pastelo 25] (1984)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

220.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
Collezione privata

221.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
Collezione privata

Ma il confronto non si può limitare a questo episodio minore.

I due, infatti, erano mossi da grandi ideali e condividevano aspirazioni radicali, tanto da cercare di rivoluzionare il mondo in cui vivevano. Picasso, con *Les demoiselles d'Avignon* e un po' tutto il suo lavoro, sancì l'ingresso dell'arte in una nuova dimensione.

Su un diverso piano, Černigoj cercò attraverso il costruttivismo di proiettare l'intera umanità in una dimensione moderna e, per certi versi, ideale. Per le molte ragioni che abbiamo sin qui seguito, non possiamo dire che il suo tentativo ebbe successo. E non rimane allora che domandarsi quali sarebbero state le implicazioni nel caso di una sua positiva affermazione. Ma più ancora di avere una risposta, per Černigoj fu importante porre la domanda.

[1] Con il termine del conflitto l'artista si era trovato coinvolto nella crisi del sistema scolastico della città di Trieste che, dopo anni di divieti da parte delle autorità fasciste, doveva nuovamente garantire un'istruzione in sloveno ai ragazzi della comunità triestina. Si trovò impegnato in prima persona nel passaggio di consegne, poiché contribuì a illustrare i primi sussidiari per i bambini delle scuole elementari **[scheda 27]**. A questa occupazione seguì, nel giro di pochi mesi, la chiamata da parte del liceo sloveno; l'insegnamento l'avrebbe accompagnato alla pensione nel 1970.

[2] Un elenco esaustivo delle esposizioni tenute è stato redatto da Nada Zoran (2015).

[3] Sulla galleria triestina, la sua organizzazione e la sua attività di promozione cfr. Vetrih 2012, pp. 43-44.

[4] Krečič 1999, p. 95.

[5] Cappuccio 1998 (a), p. 57.

222.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
Collezione privata

[6] La cartella di ventisette incisioni da lastre di *linoleum* è dedicata ai principali scrittori e poeti sloveni, raffigurati da Černigoj in piccole tavole quadrate; la raccolta di quarantaquattro xilografie, dal semplice titolo *Grafika*, costituisce invece il principale repertorio di incisioni del quarto decennio, raccogliendo anche incisioni pubblicate in volumi a stampa, fra cui il *Pastir Jeli* di Giovanni Verga.

[7] Damiani 2011, p. 47.

[8] Campitelli 1998 (a), pp. 62-63. Sul processo di astrazione delle forme che condusse all'informale, cfr. anche Krečič 1999, pp. 126-127, 129.

[9] i. n. 1964 (b), p. 6.

[10] Krečič 1999, p. 131.

[11] *Ivi*, pp. 135-136.

[12] Campitelli 1998 (a), p. 66.

[13] *Ibid*.

[14] Per la commovente testimonianza dell'allieva, cfr. Marassi 1998. Il breve ricordo, dal titolo *À nous la liberté!*, palesa la riconoscenza e l'affetto nei confronti del maestro.

[15] Vetrih 2012, p. 42.

[16] Campitelli 1998 (a), p. 69.

[17] *Ibid*. Si veda anche la testimonianza di Franco Vecchiet (1998).

[18] Krečič 1999, p. 147.

[19] *Ibid*.

[20] De Vecchi 1998 (a), p. 296.

[21] Krečič 1980.

[22] Krečič 1999, p. 149.

[23] Campitelli 1998 (b), p. 276, n. 71.

[24] *Late Picasso* 1988, p. 245, n. 81.

Schede delle opere

1 Canal Grande 124
2 Nel cantiere 126
3 Postumia, panorama 128
4 Illustrazioni da *V kraljestvu palčkov* 130
5 Natura morta con bottiglie (Futurismo) 132
6 Jubli 134
7 Autoritratto 136
8 Mia madre 138
9 Composizione Od (Forme organiche) 140
10 Composizione II 142
11 Il pescatore 144
12 Ritratto di Srečko Kosovel 146
13 Come attraverso la strada 148
14 Composizione I 150
15 Bozzetto di scena per il II atto del dramma *Anfisa* 152
16 Bozzetto per costume di scena raffigurante il Milionario 154
17 Saturnia Cosulich Line 156
18 Teater-masse 158
19 Monumento alla madre 160
20 Decorazione per motonave *Calitea* 162
21 Autoritratto 164
22 Il naufragio di Robinson Crusoe 166
23 Decorazioni per la chiesa di San Giovanni Battista 168
24 Rive di Trieste 170
25 Mio zio 172
26 Natura morta 174
27 Tavola dall'abbecedario *Setev* 176
28 Interno: Teodoro e Dorothea 178
29 Il cantiere 180
30 Natura morta con pipa 182
31 Natura morta 184
32 Tintoria 186
33 Fiori 188
34 Flora 190
35 Senza titolo 192
36 Senza titolo 194
37 Senza titolo 196

1

Canal Grande

1915
Olio su cartone, cm 32 x 27,5
Firmato e datato in basso a destra: A. CERNIGOJ / 1915

Trieste, Civici Musei di Storia e Arte, inv. 3/5561

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 129, n. 1

BIBLIOGRAFIA
Marri 1998 (a), p. 258, n. 1

Il piccolo olio, riscoperto solo di recente, è a nostra conoscenza la prima opera dell'artista di cui si abbia notizia.

Il soggetto raffigura uno degli scorci più suggestivi di Trieste, il Canal Grande. Il porto canale fu scavato durante la dominazione asburgica, nel 1756, e taglia in due il borgo teresiano dal mare fino alla scenografica quinta della chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo, conosciuta comunemente come Sant'Antonio Nuovo. La scelta di questo emblematico panorama triestino rivela una piena consapevolezza delle proprie abilità. Il punto di vista frontale è abbandonato a favore di una visione laterale che enfatizza la diagonale che taglia la scena. Il primo piano è dominato dal ponte verde in ferro, edificato nel 1858, e dal grande veliero attraccato, come consuetudine all'epoca, a una delle bitte in pietra del canale; sullo sfondo s'intravede la mole familiare della chiesa.

Il dipinto è firmato e datato dall'artista e si colloca agli anni della frequentazione della Scuola industriale di stato di Trieste, dove seguì il corso di pittura decorativa. Qui, sotto il magistero di Carlo Wostry, ebbe la possibilità di apprendere i primi rudimenti artistici. Sebbene la sezione della Staatgewerbeschule frequentata da Černigoj fosse orientata a un'istruzione di carattere artigianale, la sensibilità di Wostry, valente ritrattista e abile disegnatore, influì positivamente sulla sua formazione.

In questa tavoletta si coglie la capacità del giovane nel comporre la veduta, mentre l'utilizzo dei colori rivela invece alcune ingenuità. L'artista, ancora alla ricerca di uno stile peculiare, alterna una pittura di tocco a impasti densi di colore, memore dell'"impressionismo" importato a Trieste da Umberto Veruda negli anni Ottanta dell'Ottocento e del suo "colore solidificato in volumi solenni e monumentali" (Tiddia 1991, p. 39). Non mancano soluzioni coloristiche accattivanti, come la netta contrapposizione fra il bianco luminoso delle vele o del muro e lo scafo nero della nave. Forse è uno dei dipinti "impressionisti" che Černigoj, una decina di anni dopo, espose nelle sue mostre didattiche di Lubiana (1924 e 1925), nelle quali desiderava illustrare l'evoluzione dell'arte moderna dall'impressionismo alle avanguardie fino alla naturale conquista della grammatica costruttivista.

Non è possibile ricostruire il motivo che spinse Černigoj a realizzare il piccolo studio. Potrebbe trattarsi di un esercizio pittorico pensato in vista di un esame o, più semplicemente, di una rielaborazione di un motivo a lui caro.

A distanza di quasi trent'anni il pittore avrebbe riproposto alla Permanente del Sindacato fascista di belle arti di Trieste del 1940 una nuova veduta della città, dal semplice titolo *Paesaggio*. La descrizione del dipinto data dal critico Silvio Benco (1940), con l'indicazione della cupola di Sant'Antonio e della chiesa di San Spiridone, lascia intuire si tratti di una seconda versione del motivo, in cui il triestino ha adottato un punto di vista diverso, più ampio, tanto da includere "i verdi provocanti dei colli".

Mino Zanutto
Trieste, Canal Grande (1897)
Trieste, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte

Nel cantiere

1921
Olio su tavola, cm 23 x 32,5
Firmato e datato in alto a destra: A: CERNIGOI 1921

Postumia, Notranjski Muzej, collezione artistica

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 136, n. 8

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, pp. 25-26; Marri 1998 (a), p. 260, n. 8; Krečič 1999, pp. 22-23.

Nell'ottobre 1920 il Provveditorato agli studi assegnò a Černigoj la cattedra di disegno nella scuola cittadina di Postumia. A questo periodo sono riconducibili con sicurezza almeno tre opere, due *Paesaggi* della cittadina, uno dei quali conservato nel museo della città, e la tavoletta in questione, un olio di dimensioni modeste il cui particolare tema e la tecnica esecutiva chiariscono alcuni aspetti dell'arte dell'autore.

Il motivo insolito evidenzia il precoce interesse di Černigoj per i soggetti navali che, stando alla prima prova conosciuta, dovettero affascinare il giovane fin dai primi anni di attività [scheda 1]. Una predisposizione che assumerebbe i toni del ricordo di infanzia, poiché il padre dell'artista era impiegato come facchino al porto della città (Krečič 1980, pp. 22-23).

L'opera rappresenta la poppa di una nave in costruzione nel bacino di un cantiere navale. Il particolare punto di vista ribassato adottato enfatizza le dimensioni della grande imbarcazione, una delle molte navi in costruzione per conto dello Stabilimento Tecnico Triestino, la compagnia che possedeva i principali cantieri della città. L'interesse di Černigoj, che all'epoca aveva trovato impiego come verniciatore presso il cantiere San Marco, sembra rivolto più che allo scafo del vascello alla massiccia impalcatura lignea che lo sostiene e al reticolo di assi e travi tra loro intrecciate. L'intero dipinto è risolto adoperando una tavolozza ristretta, limitata ai bruni delle travi di legno e al grigio-azzurro, declinato in varie tonalità, del cielo, del mare e delle ombre colorate. L'assenza di qualsiasi attività umana proietta il dipinto in una dimensione quasi irreale, metafisica. Lo stile, prossimo a quell'"impressionismo" che caratterizza le altre due tavolette di Postumia, dimostra il carattere giovanile di questa prova. Il lavoro appare debitore della solida formazione triestina di stampo tradizionale e privo di quegli accenni espressionisti che caratterizzeranno le sue prime opere "slovene" di pochi mesi successive, maturate dopo il confronto con i fratelli Kralj o Veno Pilon.

Vittorio Bolaffio, *Il timone,* Collezione privata

Il confronto più stringente in ambito triestino appare quello con Vittorio Bolaffio, autore che condivideva con Černigoj l'amore per la vita portuale, descritta in molte suggestive opere. Ne *Il Timone* (1925, collezione privata) sono raffigurati due manovali che riparano la grande pala metallica della nave; il dipinto è giocato principalmente sulla differenza di scala fra i piccoli uomini al lavoro e lo scafo imponente. Una somiglianza ancora più sorprendente è quella con il *Cantiere* di Romano Rossini (Trieste, Lloyd Adriatico). L'adozione di un analogo punto di vista, seppur in controparte e di più ampio respiro, e il medesimo senso di sospensione lasciano supporre un confronto diretto.

A. CERNIGO
1924

Postumia, panorama

1921
Olio su tavola, cm 16,3 x 31,6
Firmato e datato in basso a destra: :A:ČERNIGOI: 1921

Postumia, Notranjski Muzej, collezione artistica

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 135, n. 7

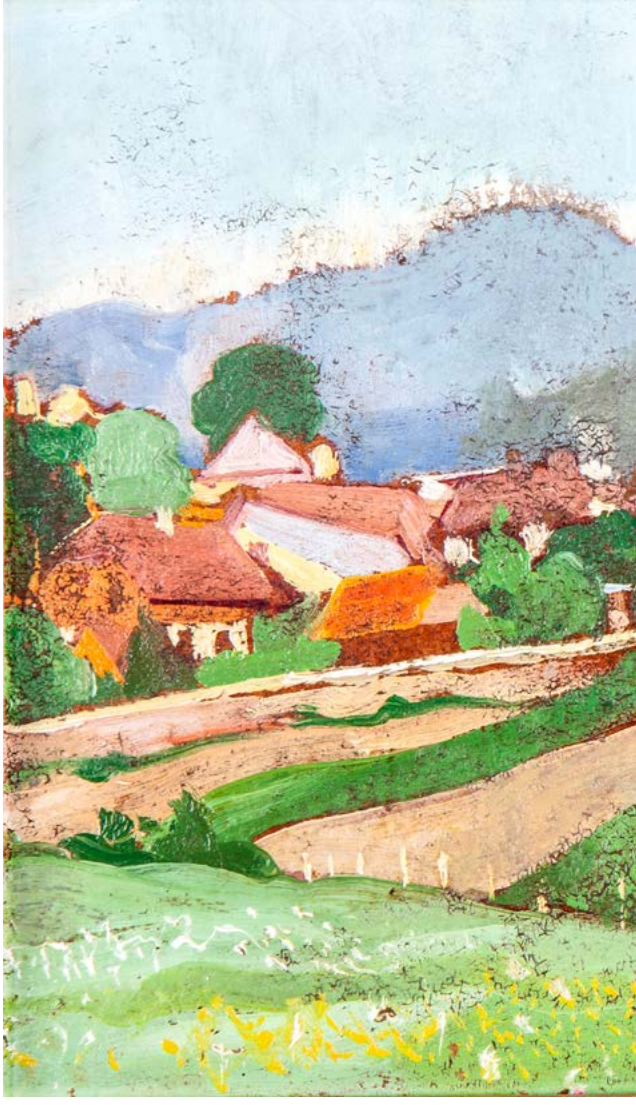
BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, p. 26, 104; Marri 1998 (a), p. 260, n. 7; Krečič 1999, p. 23.

Questa immagine di una serena veduta della cittadina di Postumia è esemplificativa degli interessi che Černigoj dimostrò nei confronti della pittura di paesaggio agli inizi della sua carriera. Si conoscono molte opere degli stessi mesi, in cui l'artista declina il genere secondo diversi orientamenti. Se tutte sono accumunate da una matrice postimpressionista nella sintetica definizione formale, ognuna possiede specificità tali da differenziarle in modo sostanziale. Vi sono paesaggi fondati sul rigore delle linee e i decisi contrasti di colore steso con pennellate fitte e dense; altri appaiono in linea con le esperienze della Secessione monacense, improntate a una ricerca di decorativismo.

Rispetto agli esempi precedenti, in questo paesaggio l'autore sembra costretto a mediare fra le esigenze della rappresentazione, la stretta adesione al dato reale e la libertà di una ricerca pittorica. Il particolare taglio compositivo, la cura dell'impaginazione spaziale e la sovrabbondanza di dettagli secondari hanno fatto ipotizzare che il dipinto fosse stato eseguito su commissione (Krečič 1999, p. 23).

Al di là di alcuni campi, recintati da una palizzata bianca, e oltre un muretto appare l'abitato di Postumia, dominato dalla mole di un grande edificio sulla destra e dalle torri campanarie della chiesa di Santo Stefano, con il particolare profilo delle coperture in stile barocco.

Se a Trieste Černigoj si era avvicinato alla pittura di paesaggio attraverso l'inevitabile confronto con Umberto Veruda, successivamente affinò il proprio linguaggio guardando agli esempi forniti da Antonio Camaur o Piero Marussig. Ma lo spettro dei prestiti va ampliato, fino a includere le coeve esperienze del paesaggismo sloveno. Con il trasferimento a Postumia, il triestino aveva iniziato a intrecciare rapporti con artisti quali Veno Pilon o i fratelli Tone e



France Kralj, cantori del Litorale. Il confronto con questi artisti, che incarnavano pienamente la cultura slovena, fu decisivo nel percorso di Černigoj per smarcarsi dai primissimi lavori, solidamente ancorati al retaggio triestino, e ampliare i propri orizzonti. Nei paesaggi di questi anni, inclusa la veduta di Postumia presa in esame, appare inevitabile un primo confronto con l'analoga produzione paesistica di Pilon, che fra anni Dieci e Venti esplorò con successo il genere.

La tavola è una delle poche opere del periodo giovanile di cui sia confermata la presenza in un'esposizione. Fu scelta, insieme a *Nel cantiere* [scheda 2], per la mostra scolastica dei lavori femminili (1-8 luglio 1922) organizzata dalla scuola cittadina presso la quale Černigoj insegnava disegno.

4 Illustrazioni da *V kraljestvu palčkov*

1922
J. Ribičič, *V kraljestvu palčkov. Otroška igra s petjem v treh dejanjih*, Ljubljani, Jug, 1922
Edizione 1937: J. Ribičič, *Palčki*, Ljubljani, Mladinska matica, Odsek J.U.U., 1937

Collezione privata

ESPOSIZIONI
Gorizia 2017

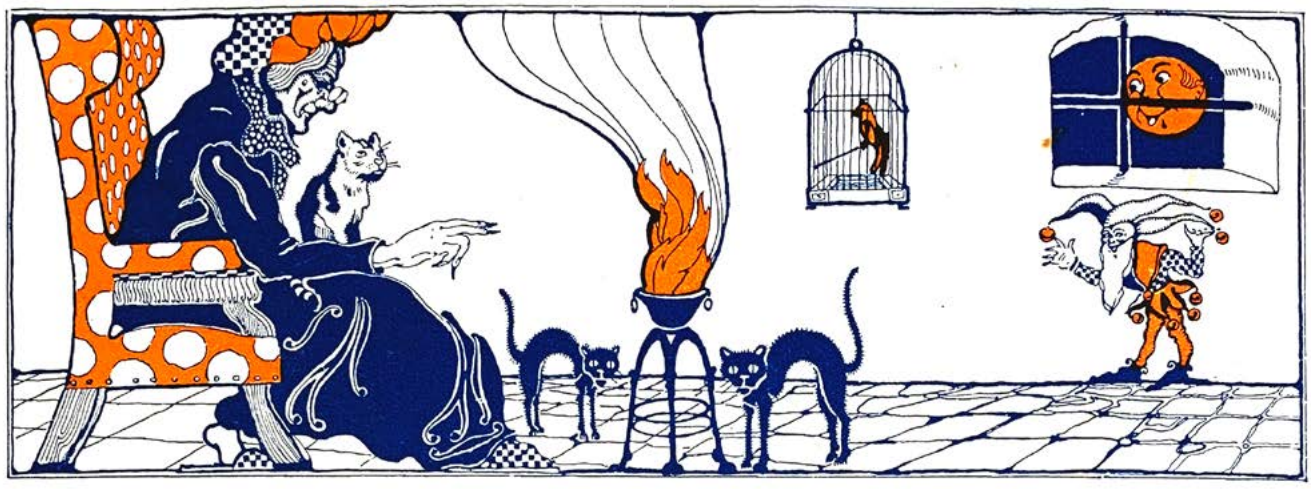
BIBLIOGRAFIA
Vatta 1998 (a), pp. 72-73; Vatta 2017, pp. 45-47, 55-56

Nel 1921 Černigoj iniziò a collaborare con l'intellettuale ed editore Josip Ribičič (1886-1969), figura di riferimento per la locale comunità slovena. Il Ribičič editore si distinse soprattutto per le pubblicazioni rivolte all'infanzia. Fu promotore di «Novi Rod», una rivista riccamente illustrata destinata ai ragazzi che divenne un importante veicolo di diffusione della lingua e della cultura slovena in una zona che, fin dal 1923, si era scontrata con le limitazioni imposte dalla riforma Gentile. Quel decreto sopprimeva infatti per gli studenti alloglotti i corsi in lingua e prevedeva che l'insegnamento di tutte le materie potesse essere svolto esclusivamente in italiano.

All'attività editoriale Ribičič unì la passione per la letteratura per ragazzi; fra i suoi testi più importanti si ricordano la favola *Miškolin* (1931) e *V kraljestvu palčkov: otroška igra s petjem v treh dejanjih*, conosciuta in italiano come *Nel regno degli gnomi*. Si tratta di una fiaba musicale in tre atti pensata per essere accompagnata dalle musiche di Ivan Grbec, tra i principali compositori triestini del Novecento. Lo spettacolo fu rappresentato al Narodni Dom di Trieste il 4 giugno 1916 e riscosse un grande successo, nonostante le difficoltà che comportò la produzione di una *pièce* teatrale con attori bambini durante il periodo bellico. È probabile che la lettura in chiave antiasburgica della favola possa aver contribuito al suo successo, tanto che ne furono previste quattro repliche a Trieste e una a Lubiana (Kravos 2015, p. 27).

Il testo teatrale fu trasposto in un volume a stampa nel 1922 e illustrato con tavole ideate da Černigoj. Una seconda parte della fiaba, intitolata *Kraljica palčkov*, fu data alle stampe l'anno successivo, curata da Ribičič e accompagnata sempre dalle tavole dall'artista.

Il ricco apparato illustrativo alterna paradossali scene di caccia alla cicala e il surreale banchetto susseguente; immagini di frenetiche danze; episodi soprannaturali e cortei funebri.



Questa illustrazione è invece ambientata nel regno degli gnomi. A sinistra è raffigurata una bambina con il volto nascosto tra le mani: è Anica intrappolata nel loro regno magico. Sulla destra, tre fate tentano di salvare la bambina e di riportarla alla madre, incontrando l'opposizione del re degli gnomi, che punta il dito contro loro per ammonirle. Uno scritturale steso a terra, divertente inserto comico, sembra trascrivere il lungo dialogo in un papiro srotolato. Il particolare aspetto delle fate, riprodotte in modo seriale e pressoché identiche nell'aspetto e negli abiti, atteggiate in quello che sembra un passo di danza, pare ricalcare l'impronta visiva dello spettacolo e dichiara l'origine teatrale del testo. Lo sfondo trapuntato di fiori e stelle accentua la dimensione magica e onirica dell'episodio.

Le tavole sono ampiamente debitrici del linguaggio secessionista (in particolar modo, nella prima tavola, a certe atmosfere klingeriane) declinato secondo uno stile caricaturale che non giunge mai all'esasperazione del tratto. Si tratta, per Černigoj, di una scelta consapevole, decidendo di non insistere nella deformazione anatomica che caratterizza invece l'acquaforte *La vita giovane* dello stesso anno. È possibile che l'autore, nell'adottare un linguaggio privo di asperità e nella particolare scelta della bicromia, si sia ispirato a modelli abbastanza precisi, riconosciuti nella grafica di Moriz Jung e Antonio Rubino, nonché nei *Bilderbogen*, litografie colorate a carattere didattico (Vatta 2017, pp. 55-56).

Il particolare formato "a predella" delle illustrazioni stabilisce un sottile legame con una forma d'arte popolare assai diffusa nella zona della Carniola, quella delle *panjska končnica*, piccole tavolette utilizzate per chiudere le arnie, dipinte con un linguaggio *naïf* e con soggetti diversi, da motivi religiosi e allegorici fino a raffigurazioni di animali o episodi di vita rurale.

Natura morta con bottiglie (Futurismo)

1923
Olio su cartone, cm 50 x 38,5
Firmato e datato in basso a destra: A.C. / 23

Gorizia, Musei Provinciali, inv. 712

ESPOSIZIONI
Gorizia 1985, n. 20; Gradisca d'Isonzo 1991; Gradisca d'Isonzo 1994; Trieste 1998, p. 138, n. 10.

BIBLIOGRAFIA
Passamani 1985, p. 36; De Vecchi 1998 (c), p. 261, n. 10; Krečič 1999, pp. 44-45; Delneri 2007, p. 158, n. 93; De Sabbata 2019, p. 178

La natura morta raffigura due oggetti, una bottiglia e un bicchiere a calice, fortemente scorciati e appoggiati sopra un tavolo la cui superficie appare ribaltata verso lo spettatore. Il pittore gioca con l'ambiguità dell'immagine, rappresentando la bottiglia in equilibrio precario. Completano la composizione una cassetta degli attrezzi, forse destinata a contenere gli strumenti del pittore, e un album-taccuino dalla copertina turchese.

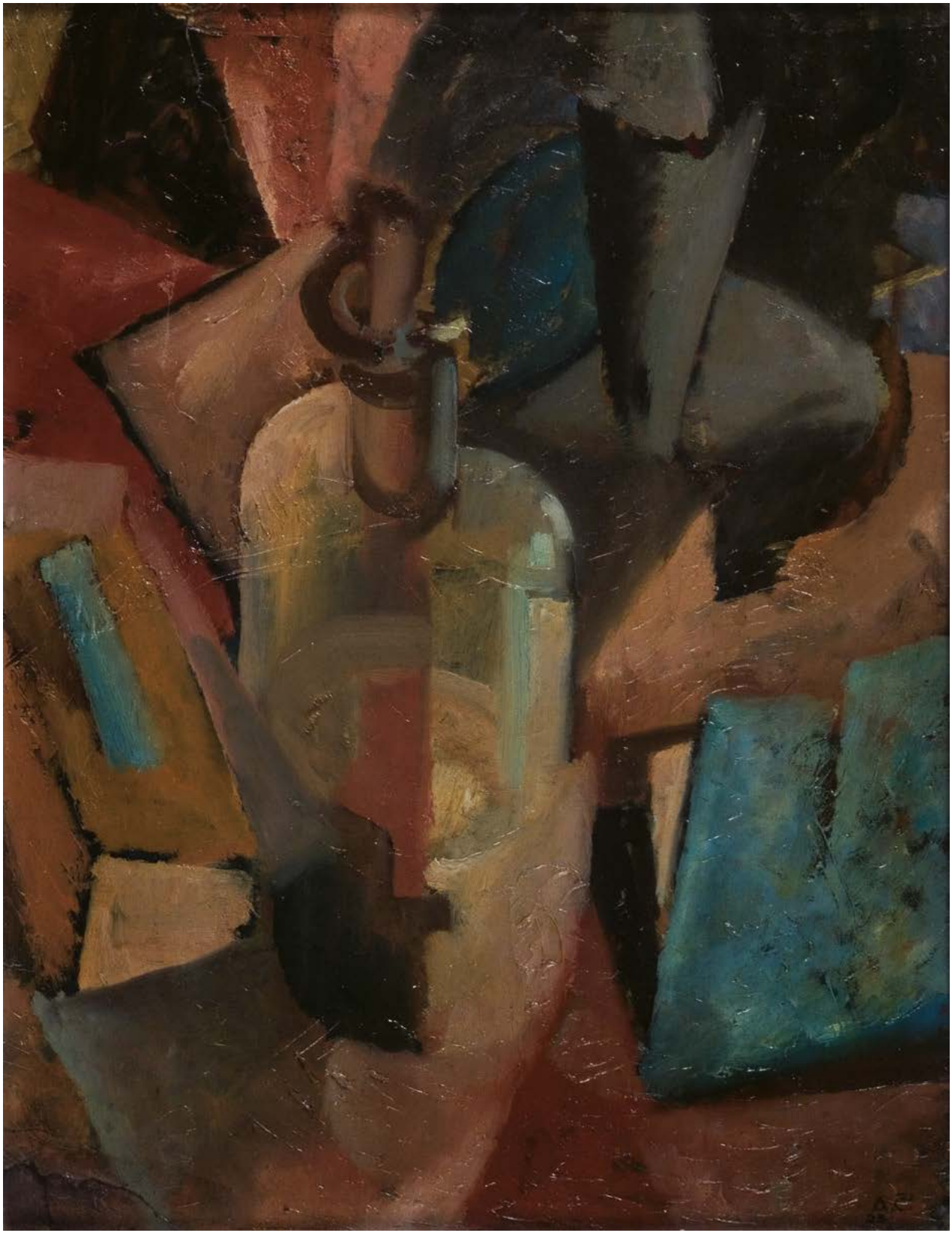
Il dipinto entrò nel 1965 nelle collezioni provinciali di Gorizia, inventariato con il titolo *Futurismo* e attribuito a Sofronio Pocarini, figura cardine del futurismo giuliano. Spettò a Bruno Passamani (1985, p. 36) ricondurre la paternità del cartone a Černigoj, suggerendo la sua importanza nella "definizione oggettiva e strutturale del discorso plastico".

Si tratta di un'opera problematica dell'autore, ma necessaria per comprenderne l'evoluzione stilistica e gli sforzi per affrancarsi dalla pittura tradizionale.

I critici si sono spesso domandati se Černigoj avesse avuto una prima occasione di confrontarsi con il futurismo prima di recarsi a Monaco nell'autunno del 1922. È possibile che fosse entrato in contatto con alcuni esponenti della giovane generazione di futuristi bolognesi (Tato, Ago, Aterol e Caviglioni) durante un soggiorno in città, dove sostenne l'esame per ottenere l'abilitazione per insegnare disegno alla scuola media. L'ipotesi, tuttavia, pare smentita dallo stesso Černigoj. In un'intervista dichiarò che prima di trasferirsi in Baviera fosse sprovvisto di qualsiasi competenza nel campo delle avanguardie artistiche (Krečič 1980, pp. 29-30). Solo all'accademia monacense apprese i primi rudimenti sui moderni movimenti artistici europei, compreso il futurismo e il cubismo.

È plausibile, quindi, che il lavoro costituisca un momento di riflessione, un tentativo di trasferire su tela i principi appresi fra le aule dell'accademia. Il dipinto reca traccia delle meditazioni sulla pittura cubo-futurista di matrice toscana, quella di Ardengo Soffici in special modo, mentre più recentemente sono stati avanzati parallelismi soprattutto con il Georges Braque proto-cubista, sebbene il riferimento al cubismo storico appaia veramente stringente soprattutto nell'utilizzo di una tavolozza sobria, neutra (De Vecchi 1998 (c), p. 261). Nella ricerca di modelli per l'opera, tra i veri punti di svolta nel catalogo dell'autore per la capacità di sintetizzare suggestioni molto diverse, non andrebbe comunque trascurato il confronto con gli esiti della pittura tedesca coeva, in particolare con certi autori della Neue Sachlichkeit come George Grosz, verso il quale Černigoj nutriva una vera ammirazione.

Si ritiene, a ragione, che la natura morta possa essere stata presentata in occasione di una delle esposizioni curate dall'artista a Lubiana (1924-1925), mostre didattiche nelle quali, attraverso le sue opere, voleva illustrare l'evoluzione progressiva dell'arte che dall'impressionismo conduceva naturalmente alla sintesi costruttivista. La tela sarebbe stata così rappresentativa del suo momento cubo-futurista (De Sabbata 2019, p. 178).



Jubli

Entro il 1924 (replica del 1980)
Assemblaggio su tela, cm 95 x 60

Collezione privata

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, pp. 36-37;
De Vecchi 1998 (b), p. 36;
Krečič 1999, pp. 38-39

Il rilievo del 1980 è una replica dell'originale del 1924 eseguita dallo stesso Černigoj. L'opera fu esposta nell'estate dello stesso anno (15-24 agosto) alla Prima mostra costruttivista, ospitata nella palestra della Scuola tecnica di Lubiana, dove l'artista aveva da pochi mesi iniziato a insegnare.

Di ritorno dalla Germania, si era scontrato con l'arretratezza della classe culturale della città, che vedeva nell'espressionismo di autori quali Božidar Jakac e i fratelli France e Tone Kralj l'unica concessione alla pittura moderna, la sola pienamente riconosciuta e legittimata in una nazione che aveva ancora nell'impressionismo di Anton Ažbe e dei suoi epigoni i propri campioni.

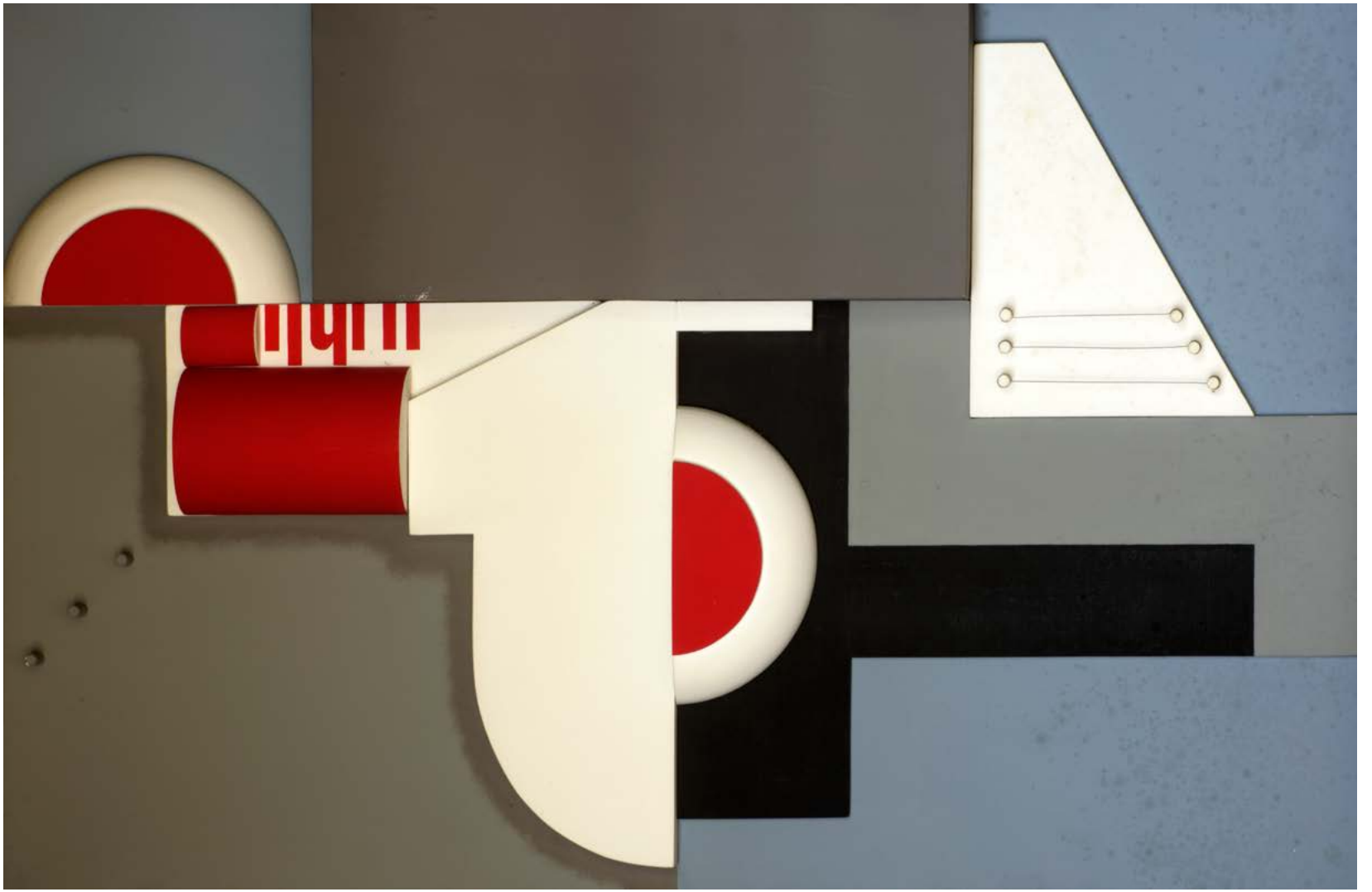
Černigoj propose così una mostra in cui la popolazione di Lubiana si confrontasse, per la prima volta, con un linguaggio diverso. Con le sue opere, definite "costruzioni tecniche" dall'amico Ferdo Delak, voleva sostenere una nuova idea d'arte. Riteneva che, in campo artistico, il periodo della distruzione operato dalle avanguardie fosse superato, a favore di un nuovo momento della vita dell'uomo, quello della costruzione, in cui artisti e ingegneri potevano scambiarsi il ruolo.

L'esposizione, dall'allestimento provocatorio e con alle pareti slogan a lettere cubitali che sostenevano, ad esempio, "L'ARTE È MORTA", rappresentò un trauma per la città. Respinta dalla popolazione che non la capiva e disertata dai critici che non apprezzavano la sua proposta artistica, non sortì l'effetto rivoluzionario tanto sperato dal promotore, sebbene avesse ottenuto riscontri positivi soprattutto da parte degli artisti e della critica più schierata a sinistra.

In mostra, oltre a oggetti simili a *ready-made* (una motocicletta, una macchina da scrivere e anche una tuta da lavoro americana), presentò una decina di pezzi diversi: modellini architettonici, sculture costruite come montaggi di oggetti diversi e rilievi di ispirazione tatliniana.

Jubli si presenta come un rilievo in cui la profondità dei piani è restituita attraverso una serie di elementi assemblati sulla tela. Černigoj, nel solco del costruttivismo russo delle origini, sfida le convenzioni fino ad allora accettate sulla natura della pittura e della scultura e ottiene il suo effetto esclusivamente attraverso l'organizzazione di diversi materiali nello spazio. Nel pannello, la superficie non è mai completamente piatta, ma è animata da sporgenze e parti concave. L'animazione e il dinamismo della composizione è accentuata dai contrasti fra linee dritte e curve, colori puri e impuri, forme piene e vuote, *texture* lisce e ruvide, o ancora fra la luminosità cromatica degli elementi assemblati e l'acromia del supporto.

Il rilievo è emblematico dell'evoluzione dell'artista verso una maggiore plasticità; rispecchia le suggestioni ricevute durante i pochi mesi trascorsi a Weimar, quando frequentò (o chiese di frequentare) il semestre propedeutico per accedere ai corsi del Bauhaus e segna, insieme ai lavori esposti a Lubiana (*EL*, un omaggio a Lissitzky, o *G*) l'avvio della fase costruttivista dell'artista.



7

Autoritratto

1924
Linoleumgrafia
Firmato e datato in basso a sinistra: A. Cernigoj 24

Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

ESPOSIZIONI
Trieste 1981; Pordenone 1982.

BIBLIOGRAFIA
De Vecchi 1998 (b), pp. 39-40; Krečič 1999, pp. 59-60

Černigoj, se si presta fede alla data apposta in calce alla tavola, eseguì questo autoritratto quando aveva ventisei anni. A causa delle precarie condizioni economiche, era stato costretto ad abbandonare la Germania e a trasferirsi a Lubiana, dove ambiva a un posto di insegnante nella locale Scuola tecnica. Nel contempo, i tentativi di diffondere l'estetica costruttivista si stavano rivelando infruttuosi, a causa della refrattarietà della società lubianese.

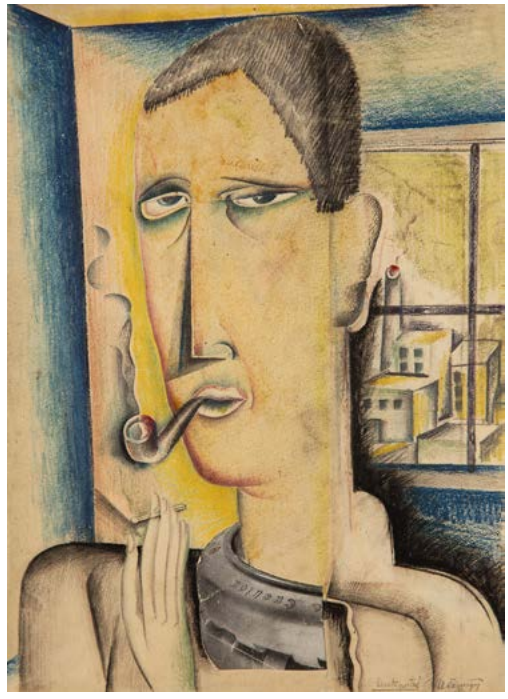
L'autoritratto apparve nel 1926 all'interno della rivista «Naš Glas», una pubblicazione molto diffusa tra gli studenti delle scuole medie di lingua slovena. Il mensile era riccamente illustrato con riproduzioni delle opere d'arte degli artisti del Litorale, autori sloveni che operavano nella Venezia Giulia, e numerose incisioni, quasi tutte eseguite da Milko Bambič.

Černigoj iniziò a collaborare con la rivista nello stesso anno, quando nel numero 3-4 di giugno pubblicò il necrologio e il ritratto costruttivista del poeta sloveno Srečko Kosovel, morto nel maggio dello stesso anno [scheda 12]. Nello stesso numero, presentò l'*Autoritratto* qui illustrato.

L'artista si raffigura frontalmente, enfatizzando la bidimensionalità dell'immagine. Una linea verticale taglia in due il volto; l'espediente consente di alternare due registri, uno maggiormente naturalistico a destra, non privo di elementi costruttivisti, e uno a sinistra più astratto. La stessa linea consente di giocare con l'alternanza del bianco e nero, rendendo una parte del volto il negativo dell'altro, secondo una stilizzazione tipica del cubismo cosiddetto "sintetico".

L'evoluzione del linguaggio di Černigoj appare tanto più evidente se si confronta questo autoritratto con quello eseguito due anni dopo. In quest'ultimo, l'artista si raffigura con un'espressione cupa, che viene ripresa anche nella versione costruttivista. Questo lavoro è segnato da una sottile vena ironica: un ritaglio di un dettaglio di un copertone richiama un *foulard* o un accessorio di moda sofisticato; il pittore fuma la pipa, appena accesa, come si constata dal fiammifero da poco sfregato. Alle spalle, gli edifici industriali e la ciminiera spingono ad accostare il ritratto ad analoghe raffigurazioni ideate dai pittori che aderivano alla Neue Sachlichkeit, ma anche, su un altro piano, alle manierate deformazioni tipiche dell'opera pittorica di André Derain.

L'autoritratto per «Naš Glas» è una delle molte linoleumgrafie che Černigoj si trovò a realizzare nel periodo, spinto dalla curiosità verso questo procedimento elementare ma dai risultati fortemente espressivi. Si pensa che avesse appreso la tecnica dal suo giovane fratello Karlo; nella rivista «Tank» è riprodotta una sua linoleumgrafia; il carattere infantile dell'incisione si spiega con la semplicità del procedimento che spesso era insegnato anche ai bambini in età scolare.



Avgust Černigoj
Autoritratto (1926)
Nova Gorica,
Goriški muzej Kromberk

8

Mia madre

1925
Pastelli e matita su carta, mm 580 x 410
Firmato e datato in basso a destra: A. Cernigoi 1925

Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja, inv. 978

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 137, n. 9

BIBLIOGRAFIA
Marri 1998 (a), pp. 260-261, n. 9

"Sono nato a Trieste – l'anno non è importante, figlio di un burbero contadino [...]. Mia madre è una persona bella e sensibile – un'analfabeta della periferia di Trieste. La sintesi del mio carattere è la forza di mio padre e la dolcezza di mia madre" (Černigoj 1926 (a)). Così il pittore descriveva i genitori; alla madre sono riservate poche parole e il ricordo di un carattere amabile.

Ana Grgič era originaria di Padriciano, sull'altopiano del Carso, e si sposò con Maksimiljan Černigoj nella chiesa di San Giusto a Trieste il 15 agosto 1897. La donna, che insieme al marito condusse una vita modesta ma dignitosa, ebbe sette figli. Due morirono in giovane età; Avgust fu il quarto fra i figli sopravvissuti; gli altri furono Marija, Ana e Maks, che raggiunsero una serena vecchiaia; Karlo, più giovane di Avgust di quattordici anni e ufficiale di Marina, scomparve invece in Sud America senza lasciare traccia.

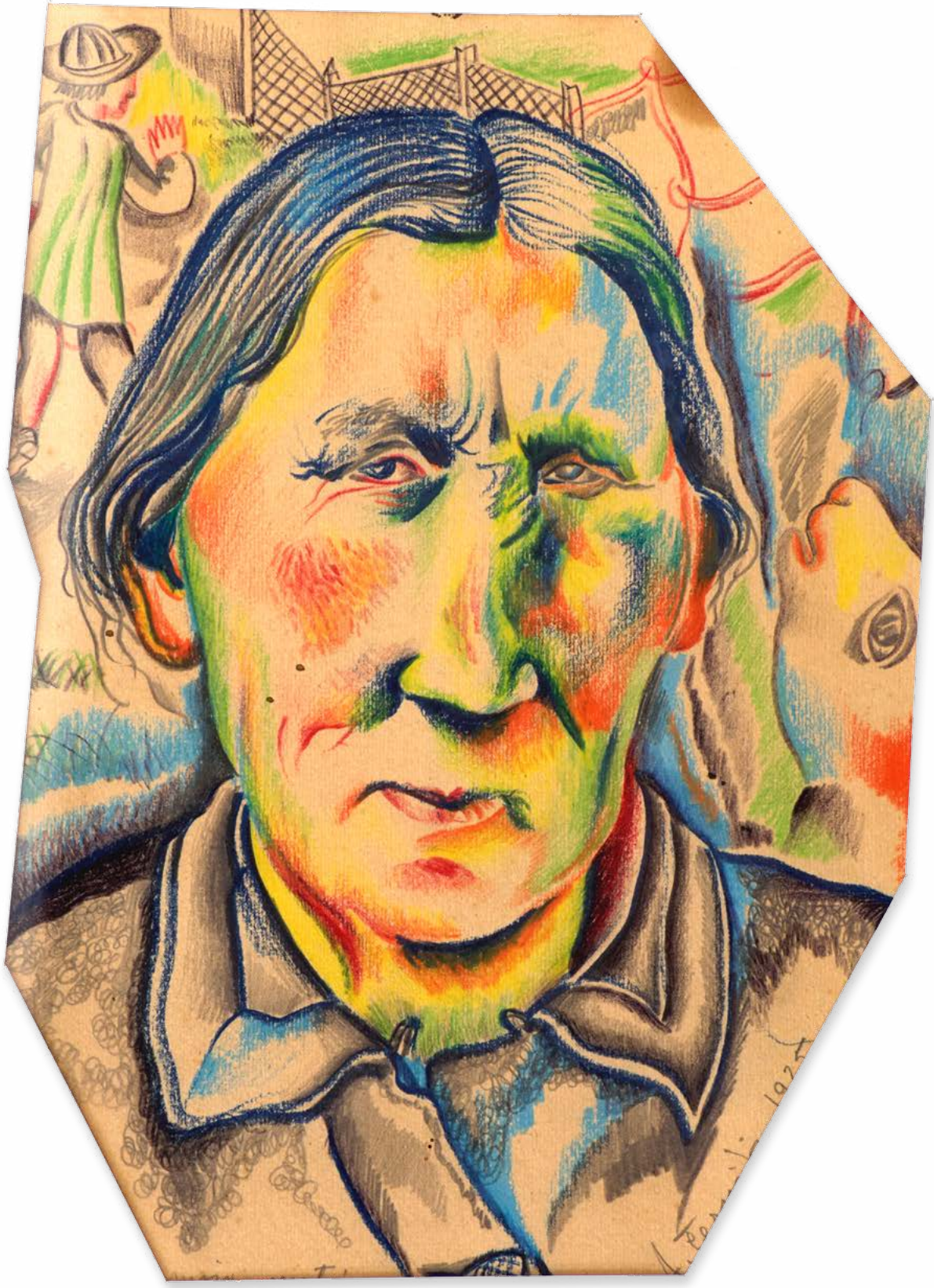
Della madre Černigoj traccia un vivido ritratto che insiste fin all'estremo sul dato naturale. Il volto segnato, l'espressione austera, lo sguardo intenso sono dettagli che concorrono a definire il carattere determinato della donna. L'artista dichiara così le umili origini del personaggio, senza celarle, ma esaltandone la dignità.

Il disegno è firmato e datato 1925. Il ritratto è affine stilisticamente ai lavori ideati durante il primo periodo trascorso a Postumia (1920-1922), dove l'artista ebbe modo di accostarsi per la prima volta alla cultura slovena. La riflessione sull'arte slovena lo portò a confrontarsi con una nuova generazione di artisti che avevano declinato in chiave locale il linguaggio espressionista tedesco. Erano questi i moderni esponenti della cultura del Litorale, con cui si indica una particolare arte di frontiera che assomma in sé i caratteri della cultura mitteleuropea e mediterranea. È stato proposto un emblematico confronto con un *Ritratto della madre* eseguito da Veno Pilon, che condivide con il foglio di Černigoj analogie stilistiche ed espressive.

La tipica deformazione del tratto, l'esasperazione della linea sono caratteri ben evidenti nel disegno e si ritrovano in analoghe prove come l'*Autoritratto* del 1924. La scelta cromatica, orientata ai toni del blu e del verde, costituisce l'unica nota antinaturalistica dell'opera e dichiara la conoscenza di Der Blaue Reiter, i cui lavori, soprattutto quelli di Vasilij Kandinskij, aveva scoperto e apprezzato a Monaco di Baviera.

Il disegno è sagomato irregolarmente per isolare il volto della madre. È possibile che in origine il ritratto fosse inserito in un contesto più ampio; forse una scena all'aperto. Alle spalle della donna si osserva un recinto sullo sfondo, che sembra delimitare un campo, popolato da un uomo con cappello (un contadino?) e da un animale, forse un vitello, del quale si scorge il muso in una insolita posizione verticale. In questi particolari secondari si possono leggere allusioni all'opera di Franz Marc, nel muso allungato memore dei suoi famosi dipinti di animali, e di Marc Chagall, nella figuretta del contadino, simile a quelle che popolavano i suoi lavori.

Veno Pilon
Mia madre (1921)
Aidussina,
Pilonova Galerija



Composizione Od (Forme organiche)

1925
Olio su cartone, cm 70 x 50
Firmato e datato in basso a destra: A.C. / 25

Belgrado, Narodni Muzej

ESPOSIZIONI
Trieste 1927, p. 29, n. 4; Belgrado 1983, n. 27; Gorizia 1985, n. 22; Trieste 1998, p. 140, n. 12

BIBLIOGRAFIA
Subotić 1983, p. 97; Krečič 1989, pp. 59, 89, n. 17; De Vecchi 1998 (c), pp. 261-262, n. 12; Krečič 1999, pp. 44-45

Nel luglio del 1925 si era tenuta nel padiglione Jakopič di Lubiana un'esposizione curata dallo stesso Černigoj. Come ricordava un anonimo critico dell'epoca: "la mostra durerà dal 5 al 19 luglio e comprenderà le opere impressioniste, espressioniste e cubiste di Černigoj [...] disposte in modo che i visitatori possano notare con precisione le differenze essenziali tra queste correnti" (Anonimo 1925 (a)). Il fine dell'evento era essenzialmente didattico e offriva al pubblico della città slovena la possibilità di confrontarsi per la prima volta con le più moderne espressioni artistiche, seppur interpretate secondo la sensibilità dell'autore.

In assenza di documentazione è impossibile risalire all'elenco delle opere esposte. È tuttavia plausibile che per le caratteristiche intrinseche questo lavoro fosse presente in mostra o, addirittura, venisse dipinto per l'occasione, una suggestione che sarebbe confermata dalla data apposta sull'opera (De Vecchi 1998 (c), p. 262).

A prima vista il quadro si presenta come un motivo astratto, dominato al centro dagli unici due elementi riconoscibili, le lettere "O" maiuscola e una "d" in minuscolo, parzialmente visibile e spesso erroneamente letta come una "r" (da cui il titolo "*Or*" con cui il quadro è comunemente noto). La presenza delle due lettere dipinte, focus della composizione, richiama esplicitamente la tecnica del *collage* e allude a *Manifestazione interventista* di Carlo Carrà (pubblicata su «Lacerba» nel 1914) dove compare l'iscrizione completa del noto marchio farmaceutico *Odol*.

Una lettura più approfondita evidenzia l'utilizzo di soluzioni compositive e coloristiche complesse. L'artista, nella volontà di scandire lo spazio, è partito da una griglia compositiva che non ha seguito pedissequamente ma ha liberamente interpretato. Anche il tono bruno diffuso in alcune zone del dipinto lascia spazio ad accensioni cromatiche inattese, specie nei rossi intensi.

La critica ha letto questo lavoro come evoluzione ultima nel percorso di Černigoj, prima di giungere alle soluzioni costruttiviste, intrepretandolo come esempio di cubismo sintetico. In realtà, il dipinto fonde suggestioni molto diverse. Le scelte operate, più che al cubismo sintetico di Pablo Picasso e Georges Braque, con la scomposizione delle figure umane e degli oggetti in piccoli poliedri grigi più o meno ombrati, rimandano piuttosto a quella sintesi cubo-futurista declinata in chiava astratta che, tra anni Dieci e Venti, rappresentava il linguaggio prediletto per qualsiasi artista volesse affrancarsi dalla tradizione pittorica e dichiararsi aggiornato nei confronti delle più moderne tendenze pittoriche (De Sabbata 2019, p. 178).

Nonostante le similitudini con la *Natura morta* di Gorizia [scheda 5], il dipinto di Belgrado presenta sostanziali differenze. Entrambi sembrano richiamare alla mente quella particolare formulazione pittorica che in Italia aveva trovato in Ardengo Soffici o Primo Conti i massimi interpreti, ma la scomposizione è qui portata al massimo grado, rendendo irriconoscibili gli oggetti rappresentati. Un atteggiamento assente nella tela di Gorizia, nella quale, nonostante la frammentazione, le forme appaiono ancora interpretabili.

Attraverso l'unica foto superstite dello spazio espositivo, Fiorenza De Vecchi (1991, p. 102) ha riconosciuto in quest'opera *Forme Organiche*, presentato nella sala costruttivista allestita in occasione della I Esposizione del sindacato di belle arti di Trieste del 1927.

AČ

10

Composizione II

1925
Gouache su carta, mm 188 x 150
Firmato in basso a destra: A.C.

Belgrado, Narodni Muzej

ESPOSIZIONI
Belgrado 1983, n. 33;
Gorizia 1985, n. 91;
Trieste 1998, p. 146, n. 18

BIBLIOGRAFIA
Subotić 1983, p. 99;
Krečič 1989, p. 90, n. 36;
De Vecchi 1998 (c),
p. 263, n. 18

Durante il periodo trascorso al Bauhaus nella primavera del 1924 Černigoj ebbe modo di seguire il corso propedeutico semestrale tenuto dall'artista ungherese László Moholy-Nagy nel solco delle teorie razionaliste e costruttiviste di Walter Gropius e di El Lissitzky.

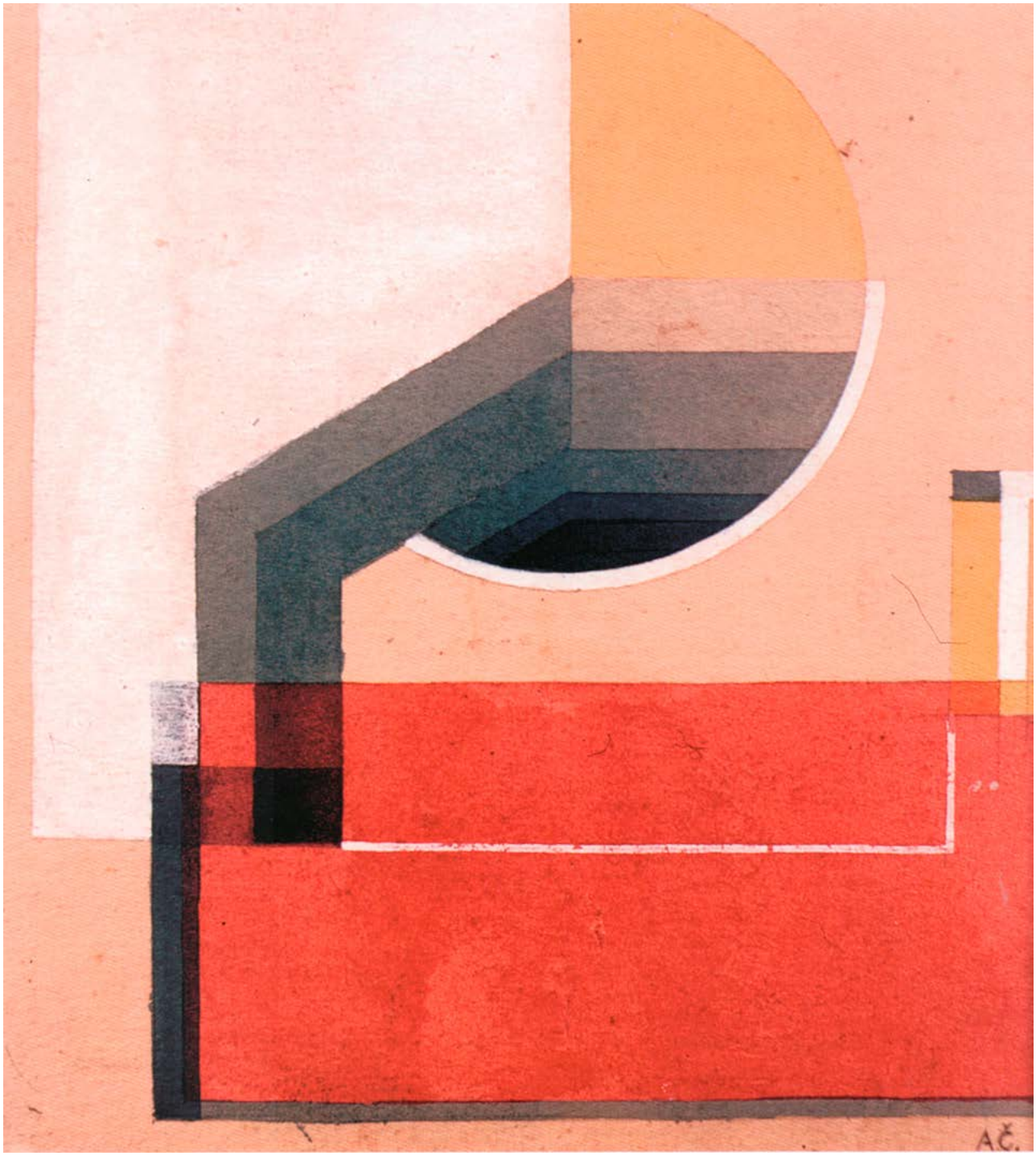
Composizione II si presenta come un assemblaggio di varie forme geometriche colorate, più o meno regolari, sovrapposte e intersecate. La *gouache* appare come un sofisticato gioco di tensioni ed equilibri, fondato sull'armonia della composizione, che, pur non simmetrica, è perfettamente bilanciata.

L'autore rielabora le lezioni apprese nelle aule della scuola di Weimar, come gli esercizi sulla compenetrazione fra luce e colore che venivano assegnati agli allievi (De Vecchi 1998 (c), p. 263, n. 18). La sintesi espressiva raggiunta si discosta però dagli esiti di un semplice disegno tecnico, grazie alla raffinatezza esibita nella formulazione di ricercati effetti di trasparenza. Ma si coglie anche l'essenza dei *Proun* (Progetti per l'affermazione del nuovo) teorizzati da El Lissitzky a partire dal 1920-1921. L'idea alla base dei modelli del russo – "Proun nasce come una superficie piana, si trasforma in un modello dello spazio tridimensionale e prosegue con la costruzione di tutti gli oggetti del vivere quotidiano" – sembra mantenuta anche da Černigoj.

La composizione è stata progettata come modello bidimensionale ma contiene *in nuce* la propria tridimensionalità. Particolari come i rialzi in bianco sembrano infatti suggerire all'osservatore lo spessore dei volumi e la scansione dei diversi piani.

Nel 1925 Černigoj espose a Lubiana una serie di opere costruttiviste con finalità didattiche. fra cui alcuni piccoli assemblaggi che richiamano con ogni evidenza la composizione qui presentata. Alla pari di El Lissitzky Černigoj aveva superato la bidimensionalità della tela giungendo a elaborare delle costruzioni tridimensionali. Tuttavia resta aperta la questione se egli avesse compreso nell'essenza il progetto di rinnovamento sociale proposto da El Lissitzky, che avrebbe voluto poi estendere all'architettura e al design.

Composizione II vanta un proprietario d'eccezione. Pervenne al Narodni Muzej di Belgrado insieme ad altri sette lavori del triestino, con il lascito di Ljubomir Micić al museo. Nel 1927 Černigoj aveva affidato all'intellettuale serbo le opere, già presentate nella sala costruttivista allestita in occasione dell'Esposizione di belle arti dello stesso anno a Trieste, con la speranza che potesse realizzare un evento simile a Parigi. Quello con Micić, poeta, critico d'arte e massimo teorico dello zenitismo, rappresentò per l'artista un legame speciale, ancora oggi non sufficientemente approfondito. Le dottrine propugnate, riassumibili in un panslavismo di fondo, infiammarono lo spirito del triestino, tanto da prenderle a modello nei due manifesti costruttivisti che elaborò per le riviste «Mladina» (1926-1927) e «Tank» (1927).


AČ.

11

Il pescatore

1925-1926
Matita nera su carta, mm 205 x 170
Firmato in basso a destra: A. Černigoj

Trieste, collezione privata

ESPOSIZIONI
Gradisca d'Isonzo 1988; Trieste 1998, p. 205, n. 85

BIBLIOGRAFIA
Marri 1998 (a), p. 278, n. 85

Il disegno raffigura un pescatore nell'atto di eviscerare un piccolo pesce raccolto dalla cesta ai suoi piedi. L'uomo è inserito in un'ambientazione inconsueta, nella quale si è operata una particolare fusione fra interno ed esterno. A prima vista ricorda un pergolato posto davanti alla soglia di un'abitazione; le fitte fronde dei rampicanti sono sostituite da sottili alberi incurvati sopra la testa del pescatore. Il curioso particolare del ramo che sostiene una mensola su cui è disposto il vasellame e la scala che si intravede sul fondo amplificano l'enigmaticità della scena.

Il foglio è stato ricondotto all'ambito dell'espressionismo sloveno, in particolare ai pittori del Litorale. Le opere di Veno Pilon o Miha Maleš degli inizi del terzo decennio si avvicinano ai moduli esibiti nel *Pescatore* (Marri 1998 (a), p. 279 n. 85). Per contro, l'impianto complessivo e alcuni particolari descrittivi dichiarano la conoscenza di opere che Černigoj poté studiare e osservare solo a Monaco, suggerendo per l'opera una datazione leggermente più avanzata.

Il viaggio intrapreso in Baviera (1922-1924) permise all'artista di completare la propria educazione artistica; più che la frequentazione dell'Accademia di Belle Arti o i mesi trascorsi presso la Scuola d'arte e mestieri, contarono le suggestioni che la città poteva offrire. Tra queste, le visite presso la galleria del mercante e collezionista Hans Goltz ebbero un ruolo di rilievo. Goltz, al pari di Paul Cassirer a Berlino, fu tra i principali mercanti tedeschi della sua epoca, fautore dei giovani artisti e del loro stile innovativo. Fin dalla sua inaugurazione, la Galerie Neue Kunst si rivelò un luogo determinante nella diffusione in Germania del linguaggio delle moderne avanguardie, promuovendo in particolare Vasilij Kandinskij e il gruppo Der Blaue Reiter, Paul Klee e gli esponenti della Nuova Oggettività.

Proprio fra le sale della galleria, Černigoj si interessò per la prima volta alle opere di Kandinskij, maturando la decisione di seguire i suoi corsi al Bauhaus. E negli stessi spazi entrò probabilmente in contatto con i primi lavori di Marc Chagall, un altro dei pittori promossi da Goltz, per il quale aveva esposto nei primi anni Dieci.

Il rapporto con la pittura di Chagall è riscontrabile nella particolare impaginazione spaziale e in certe deformazioni anatomiche. Ma Černigoj si dimostra aggiornato anche sugli esiti più recenti della avanguardia tedesca. I caratteri fortemente espressionisti della figura si richiamano alla produzione grafica di due giovani autori come George Grosz e Otto Dix, i cui disegni erano stati presentati nelle sale della Neue Kunst negli stessi anni della permanenza a Monaco del triestino.

Il Pescatore ha avuto una storia espositiva particolare. Il foglio, al pari dell'acquerello *I miei compagni*, risulta correttamente inserito nel catalogo della V Esposizione del Circolo artistico di Trieste. Tuttavia, secondo un aneddoto del critico Albert Širok, l'artista, a causa di uno screzio con la giuria esaminatrice, avrebbe deciso di ritirare le proprie opere e disertare l'evento. Non è possibile di conseguenza stabilire l'effettiva presenza del disegno in mostra.

12

Ritratto di Srečko Kosovel

1926-1980
Linoleumgrafia, mm 165 x 112
Firmato e datato in basso: 7/10 1926-1980 A. Černigoj

Collezione privata

ESPOSIZIONI
Pordenone 1982; Pordenone 1995; Trieste 1998, p. 233, n. 119

BIBLIOGRAFIA
De Vecchi 1998 (b), pp. 39-40; Krečič 1999, pp. 51, 54-55

Srečko Kosovel (1904-1926) fu uno dei principali poeti avanguardisti sloveni. Dopo la formazione liceale, si iscrisse alla facoltà di filosofia dell'Università di Lubiana dove seguì, fra gli altri, i corsi di lingua slava e storia dell'arte. La sua breve ma intensa carriera lo portò a esplorare diverse correnti stilistiche: dal lirismo impressionista modulato sugli esempi di Josip Murn al futurismo fino al costruttivismo.

Considerato inizialmente un fautore dell'impressionismo in poesia, solo dopo la morte la critica ha scoperto i testi di Kosovel a carattere rivoluzionario e sociale. Basterà ricordare il componimento *Cultura italiana*, in cui denuncia le violenze perpetrate ai danni della comunità slovena.

Questo ritratto fu riprodotto sulla rivista «Naš Glas» del giugno 1926 per accompagnare il necrologio che Černigoj dedicò all'amico prematuramente deceduto. L'artista raffigura l'intellettuale in una chiave costruttivista. Il ritratto infatti integra sapientemente forme geometriche pure a particolari più naturalistici, seppur sintetizzati: il profilo della guancia destra e del mento, gli occhiali, la capigliatura. Il punto di vista frontale accentua la bidimensionalità dell'immagine, a cui contribuisce l'alternanza del bianco e del nero.

L'amicizia tra Kosovel e Černigoj fu di breve durata ma ebbe importanti ripercussioni nella sfera professionale dei due intellettuali. Kosovel lavorò per molte riviste in lingua slovena, alternando poesie d'avanguardia per importanti pubblicazioni letterarie a più semplici testi destinati ai ragazzi. Fu la comune collaborazione a «Novi Rod», mensile per i giovani studenti italiani di lingua slovena fondato da Josip Ribičič, a metterli probabilmente in contatto. Černigoj nel 1922 aveva iniziato a disegnare le copertine della rivista e a incidere alcune tavole a corredo dell'apparato illustrato, mentre Kosovel ideava dei brevi componimenti poetici. Attraverso la mediazione della sorella Karmela, studentessa di pianoforte al conservatorio di Monaco negli stessi anni della permanenza di Černigoj in città, i due allacciarono dei rapporti più stretti, testimoniati da una fitta corrispondenza che purtroppo non è sopravvissuta. Secondo i ricordi di Karmela, Srečko era a conoscenza dei progressi compiuti dall'amico in campo artistico e una volta che concluse il semestre presso il Bauhaus lo invitò a trascorrere un periodo a Lubiana. Durante il biennio trascorso nella capitale slovena l'artista eseguì un primo ritratto dell'amico, riprodotto nelle pagine della rivista «Novi Rod». Il dipinto è riconducibile al soggiorno dei due presso Tomadio, piccolo paese del Carso poco distante da Trieste dove si era trasferita la famiglia di Kosovel.

Il legame d'amicizia si fondava su rispetto e stima reciproca; l'artista si dichiarava attratto dalla personalità dell'amico, Kosovel subiva il fascino della formazione tedesca. Il rapporto che si venne a creare influenzò anche le rispettive forme d'arte. È possibile che il confronto con Kosovel, che stava sperimentando la poesia costruttivista, una forma letteraria riassunta nella formula "Contenuto = Forma", suggestionò le ricerche di Černigoj.

Il ritratto riprodotto nella rivista deriva da una linoleumgrafia. Si tratta di un particolare procedimento di incisione simile alla xilografia, della quale ne rappresenta una variante. Al posto di una matrice di legno da incidere, nella linoleumgrafia si sfrutta un pannello di linoleum, rendendolo un metodo di stampa semplice e immediato. La tecnica si diffuse prevalentemente fra gli autori del Nord Europa e per le potenzialità espressive soprattutto fra gli espressionisti di Die Brucke, che ne furono i primi promotori. La precoce diffusione in area tedesca può averne favorito l'utilizzo.

7/10 1976-80 A. Levin

13

Come attraverso la strada

1925
Collage su carta, mm 290 x 250
Firmato e datato in basso a sinistra: A. Černigoj 25

Belgrado, Narodni Muzej

ESPOSIZIONI
Belgrado 1983, n. 34; Gorizia 1985, n. 165; Trieste 1998, p. 206, n. 86

BIBLIOGRAFIA
Subotić 1983, p. 99; Krečič 1989, pp. 57, 89, n. 16; De Vecchi 1998 (c), pp. 279-280, n. 86; Krečič 1999, pp. 44-45

Il *collage*, il cui titolo è ripreso da un'iscrizione posta al centro dell'opera, raffigura un uomo inserito in un'ambientazione urbana. Il corpo del personaggio è costruito accostando alla fotografia di un volto una serie di carte ritagliate.

L'impianto compositivo si sviluppa lungo due assi costituiti dall'elemento meccanico disposto in verticale e dalla diagonale gialla. I ritagli delle fotografie di due palazzi, ripresi dall'angolo per accentuare il senso della prospettiva, seguono l'andamento delle linee portanti del fotomontaggio in verticale e in diagonale. Completano la composizione alcuni piani di carta colorata sagomata in forme geometriche, come i semicerchi colorati e il profilo rettangolare in alto a sinistra e dalla parte opposta alcune ombreggiature a grafite.

Per Černigoj l'utilizzo del *collage* è da ricondurre, più che a una ricerca occasionale, alla vocazione di sperimentatore e al suo spirito eclettico, desideroso di confrontarsi con nuove tecniche. Lavori con *collage* e fotomontaggi sono infatti documentati fin dai suoi primi mesi trascorsi in Germania. È stato lo stesso autore a ricordare come alcune di queste opere, allora considerate una forma d'arte estrema in un'ambiente ancora tradizionalista come l'Accademia monacense, gli fossero costate l'allontanamento dall'istituto.

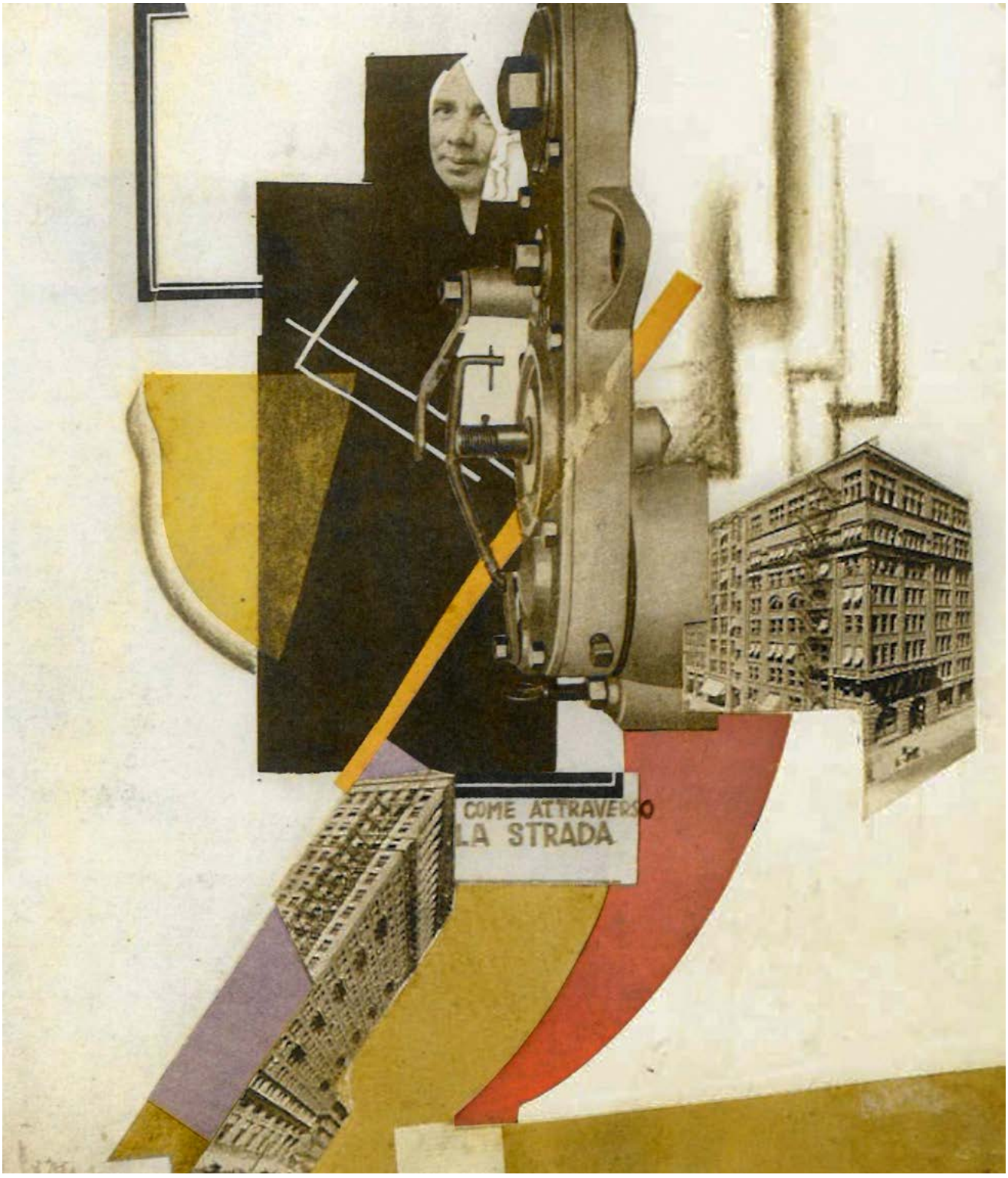
L'interesse per queste tecniche è confermato da Karmela Kosovel, sorella di Srečko, il noto poeta sloveno e futuro amico dell'artista. Černigoj era solito frequentarne il salotto, aggiornandola sui suoi progressi. Da questi colloqui, riferiti al fratello, si può risalire ai primi tentativi di assemblaggi composti da oggetti di diverso genere, spesso raccolti fra la spazzatura: lattine, lampadine, bottoni, stracci. Si conosce anche il titolo di uno di questi montaggi, *Montagebilder* (Krečič 1980, p. 34). È possibile che per la loro ideazione abbia risentito dell'influenza dei *Merz* di Kurt Schwitters. Come molti altri autori Schwitters aveva esposto nel 1921 presso la galleria Neue Kunst del mercante e collezionista Hans Goltz, un luogo frequentato da Černigoj durante il suo periodo monacense.

Nell'opera di Černigoj la pratica del *collage* non appare tuttavia come un feroce strumento di critica anticapitalistica e antiborghese, come invece era intesa negli ambienti del dada e in particolar modo in autori come Hannah Höch e Raoul Hausmann.

Come attraverso la strada sembra memore piuttosto delle illustrazioni di Aleksandr Rodčenko per Vladimir Majakovskij (*Pro Eto*) o di *Metropolis* (1923), il famoso *collage* che mescola immagini di vedute urbane e l'autoritratto fotografico di Paul Citroën che avrebbe potuto osservare al Bauhaus (Krečič 1989, p. 57). Più in generale, appare debitore dei *collage* di László Moholy-Nagy (*ME*, 1925) e di El Lissitzky, mediando fra l'abile orchestrazione compositiva del primo e la vena ironica e la profondità di contenuti del secondo.

Il *collage* di Belgrado è il più antico fra quelli sopravvissuti. Gli esperimenti con questa tecnica proseguirono fino alla fine del decennio: Černigoj ne apprezzava in particolare la versatilità, funzionale ai suoi scopi. Si ricordano, fra gli altri, i fotomontaggi *Kino-Roman* e *Chaplin-Oscillazioni* del 1926, bozzetti per scenografie di spettacoli teatrali che però non furono mai portati in scena.

Avgust Černigoj
Oscilazioni (Charlie Chaplin) (1926)
Lubiana Slovenski gledališki inštitut


COME ATTRAVERSO
LA STRADA

14

Composizione I

1925 circa
Matite colorate su carta, mm 210 x 160

Belgrado, Muzej Savremene Umetnosti

ESPOSIZIONI
Gorizia 1985, n. 159; Trieste 1998, p. 141, n. 13

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1989, pp. 56, 89, n. 12; De Vecchi 1998 (c), p. 262, n. 13

Del periodo costruttivista di Černigoj sopravvivono pochissime opere originali: tra queste, due disegni colorati conservati al Savremene Umetnosti Muzeji di Belgrado, *Composizione I* e *II*.

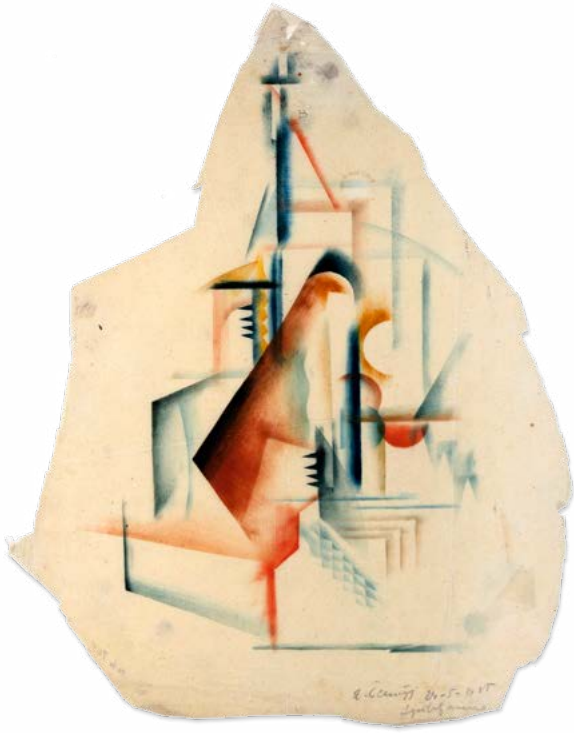
Le composizioni raffigurano una serie di forme geometriche evanescenti che si sovrappongono tra loro. Nonostante il carattere astratto dei soggetti, si è cercato di leggere questi insiemi di forme pure in chiave allegorica. Secondo un'interpretazione critica, sarebbero esempi di edilizia carceraria. È una suggestione derivata probabilmente dalla seghettatura dei bordi di alcune delle figure geometriche, che potrebbero idealmente rinviare agli spuntoni delle recinzioni (Krečič 1989, p. 56).

Composizione I, così come l'analoga *Composizione II*, simile alla prima ma più complessa per la strutturata successione di forme, non sono datate. Per le loro qualità intrinseche, tuttavia, sono state collocate a ridosso del periodo trascorso al Bauhaus, quando l'artista lasciò la Germania e si ritirò a Lubiana. Secondo gli studi più recenti, appare coerente una datazione al 1925.

È plausibile che i due fogli costituiscano una prima riflessione di Černigoj sulle teorie apprese durante il semestre trascorso a Weimar. Ad esempio l'utilizzo di colori primari (rosso, blu, giallo) richiama le dottrine di Oskar Schlemmer o di Piet Mondrian; gli stessi colori apparivano in molti manufatti ideati nelle sale di Weimar, come la *Culla* di Peter Keler. Anche la tendenza a sovrapporre le forme fu introdotta al Bauhaus da László Moholy-Nagy, richiamandosi agli insegnamenti di Kazimir Malevich ed El Lissitzky. Lo stesso impianto geometrico radicale e gli effetti di trasparenza e luminosità rinviano alle rare opere pittoriche di Moholy-Nagy (ad esempio *Composition A.xx*, del 1924, o *Composition A II*, dell'anno seguente), sotto il cui magistero Černigoj aveva seguito il corso propedeutico semestrale. Tuttavia, alcuni accorgimenti tecnici dichiarano aperture verso mondi estranei all'universo razionalista e costruttivista. È il caso dell'adozione dei contorni sfumati, un espediente proprio del cubismo. L'artista, quindi, cercherebbe di riassumere in questi due disegni le proprie esperienze: il confronto con le avanguardie apprese nell'Accademia di Monaco e il decisivo incontro con il Bauhaus e le sue teorie.

L'alta qualità dei due fogli, non bozzetti ma prossimi a opere finite, è evidenziata dalla cura adottata dall'artista in alcuni particolari. Nello specifico, i sottilissimi trapassi cromatici con cui è resa possibile la completa fusione delle forme ne ribadisce ancora una volta la perizia grafica; un'abilità che gli consentiva di ottenere con le matite colorate gli stessi effetti di trasparenza e luminosità acquisibili con l'acquerello.

Avgust Černigoj
Composizione II
(1925 circa)
Belgrado, Muzej Savremene Umetnosti



15

Bozzetto di scena per il II atto del dramma *Anfisa*

1926-1927
Collage, matite colorate e acquerello su carta, mm 190 x 255
In basso, al centro: SCENIC DER "ANFISSE" II. DEIA

Lubiana, Slovenski gledališki inštitut, inv. 25/1963-10

ESPOSIZIONI
Idria 1978, n. 25; Gorizia 1985; Trieste 1998, p. 211, 93, Škofja Loka 2015, n. 13

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, pp. 40, 46; Krečič 1989, pp. 64, 90, n. 29; De Vecchi 1998 (c), p. 282, n. 93; Krečič 1999, pp. 50-51

Il 13 luglio 1920 bruciò il Narodni Dom, luogo di aggregazione per gli sloveni residenti a Trieste. L'edificio si configurava come una struttura polifunzionale che raggruppava un teatro per le rappresentazioni, l'hotel Balkan, alcune attività commerciali tra cui una banca, una sala da lettura e una scuola di musica, incarnando un simbolo identitario. L'incendio fu un atto doloso e segnò uno spartiacque nella vita cittadina. A questo tragico avvenimento, provocato dalle violenze perpetrate dai fascisti, seguì la distruzione di una cinquantina di centri culturali destinati alla popolazione allogena.

Il teatro di San Giacomo, dal nome del quartiere di Trieste ove era ubicato, divenne così il punto di riferimento per la vita culturale della comunità, assurgendo a simbolo contro le prevaricazioni.

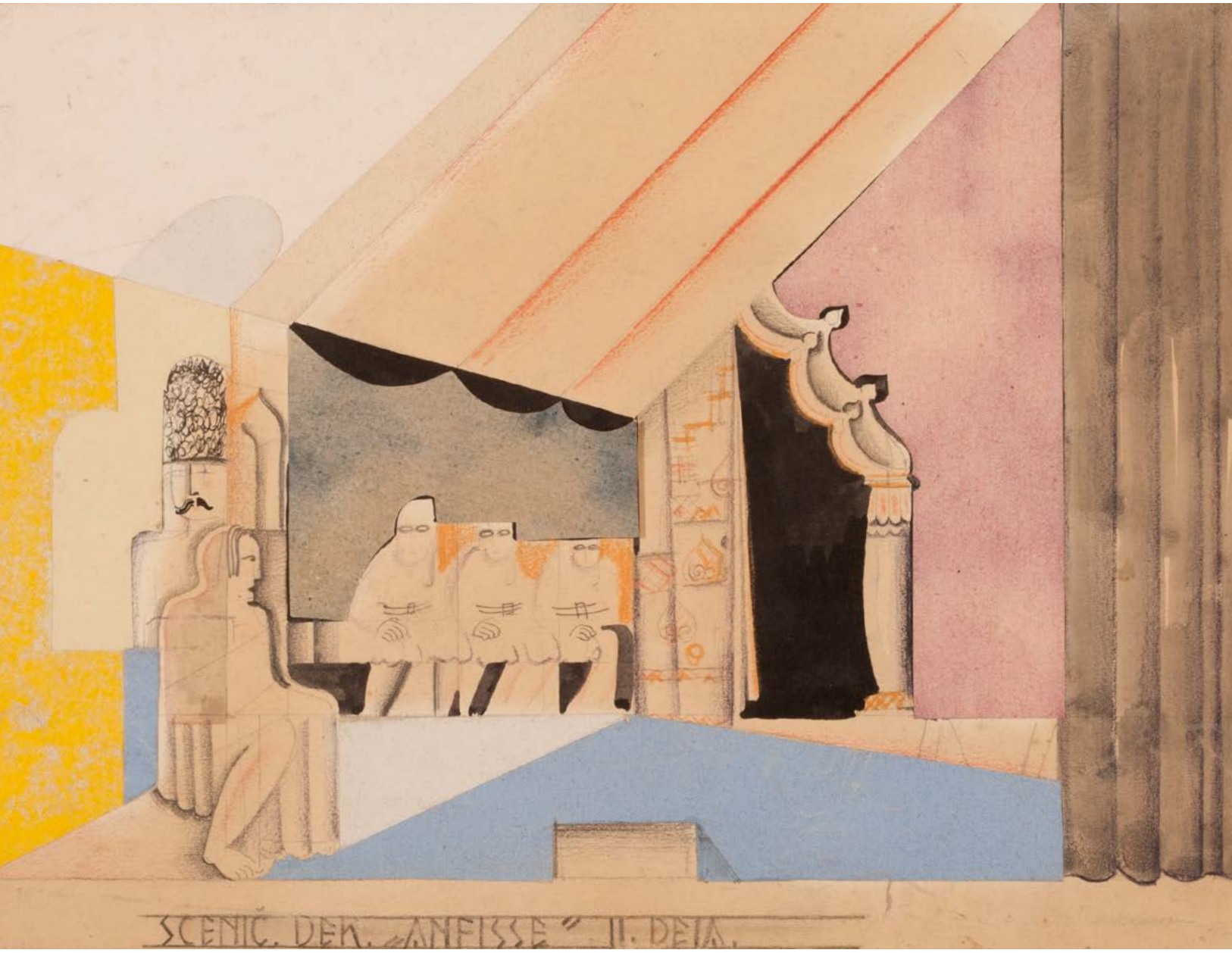
Con il suo rientro in Italia, Černigoj si trovò coinvolto nelle attività del teatro, per il quale, durante i primi mesi del 1926, ideò le scenografie di alcune rappresentazioni. Dell'artista si conservano in totale una ventina di bozzetti riferibili a otto spettacoli; tuttavia, solo uno di questi modelli si concretizzò in uno degli allestimenti per il palcoscenico del San Giacomo, *Papà Eccellenza* di Gerolamo Rovetta.

Per comprendere l'effetto dirompente degli apparati scenici sul pubblico, va ricordata la recensione di Josip Fischer, attore e aiuto regista del teatro, dedicata al primo lavoro dell'artista per il teatro sloveno, la scenografia per la commedia *Il ratto delle Sabine* (1885) di Franz e Paul von Schontan, rappresentata nel marzo del 1926.

Pur in assenza della documentazione grafica o fotografica, la dettagliata descrizione permette di rievocare l'impianto dell'allestimento. Fischer evidenziava la volontà di Černigoj di impostare un grandioso apparato scenico, che, tuttavia, si adattava con difficoltà al piccolo palcoscenico e impediva una piena libertà di movimento agli attori. Il critico, invece, apprezzava le novità introdotte: la predilezione per le ambientazioni nere; l'adozione di colori primari; la frammentazione dello spazio; l'utilizzo di espedienti simbolici (un orologio a pendolo che indicava lo scorrere del tempo).

I medesimi artifici si riscontrano anche nella scenografia per il secondo atto dell'*Anfisa* di Leonid Andreev, fra i principali drammaturghi e scrittori nella Russia prerivoluzionaria. Una *pièce* che si inseriva nel solco del teatro di Anton Čechov nel desiderio di rappresentare le illusioni e il dissolvimento degli ideali di una famiglia borghese.

Il modello, al pari degli altri bozzetti in cui Černigoj è riuscito ad adattare le proprie concezioni di matrice costruttivista all'ambito teatrale, è improntato alla combinazione fra sintesi formale ed equilibrio compositivo. La stessa tendenza a combinare tecniche diverse, tanto nei bozzetti quanto nelle scenografie effettivamente realizzate, è un retaggio degli insegnamenti del Bauhaus. Alcuni espedienti restituiscono l'ambientazione arabeggiante: il profilo di un'apertura in stile moresco, i tendaggi, le partiture decorative (Obid 2019, p. 135). I piccoli personaggi disegnati a matita dovrebbero rappresentare gli attori in costume di scena, nel tentativo di ricreare l'effetto di insieme.



I modelli di riferimento sono quelli del teatro d'avanguardia russo, e in particolare gli allestimenti ideati da Alexander Vesnin, fra cui la *Fedra* di Jean Racine portata in scena nel 1922.

Il 5 ottobre 1926 il quotidiano «Edinost» pubblicò il cartellone del Trgovski Dom di Gorizia, l'unico teatro in lingua slovena ancora attivo in Italia, con gli spettacoli previsti per la stagione 1926-1927. Tra i diversi eventi proposti, è indicata per il 26 marzo 1927 una rappresentazione dell'*Anfisa*. Lo spettacolo fu tuttavia annullato a causa delle pressioni del Partito fascista, che culminarono con il decreto di scioglimento e la chiusura definitiva dello spazio. È possibile che la scenografia sia stata ideata da Černigoj per quell'occasione.

Bozzetto per costume di scena raffigurante il Milionario

1926
Collage, matite colorate e acquerello su carta, mm 164 x 98

Lubiana, Slovenski gledališki inštitut, inv. 25/1963-4

ESPOSIZIONI
Idria 1978, n. 29; Gorizia 1985, n. 176; Trieste 1998, p. 215, n. 98

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, p. 115; Krečič 1989, pp. 65, 90, n. 45; De Vecchi 1998 (c), pp. 282-283, n. 98; Krečič 1999, pp. 51-52

Černigoj affiancò all'attività di scenografo l'ideazione di costumi di scena, realizzando una galleria di variopinti personaggi – la donna anziana, il commediante-cameriere-clown, il vecchio signore, il giovane – esemplificativa del proprio estro creativo. Di questa particolare produzione sopravvivono nove bozzetti conservati nel fondo Delak del Slovenski gledališki inštitut di Lubiana.

I fogli mostrano una contaminazione di tecniche, combinando grafite, matite colorate, acquerello e *collage*. Sono lavori che si riallacciano, con molta probabilità, all'attività che il triestino svolse per il teatro sloveno di San Giacomo, limitata ai primi mesi del 1926. Tale produzione gli permise di sperimentare il nuovo linguaggio costruttivista e di adattare le proprie ricerche a un campo, quello teatrale, che gli concedeva maggiore libertà.

Il *collage* rilegge con vena ironica e dissacrante un costume per un milionario. Il personaggio è costruito da un insieme di forme geometriche irregolari: strutture cilindriche sono utilizzate per le braccia prive di mani; la testa è ricondotta a una sfera perfetta. Una diagonale attraversa in due il personaggio fino a fondersi con il suo bastone da passeggio. Attraverso diverse tecniche sono resi i particolari del vestito: triangoli e quadrilateri neri applicati con la tecnica del *collage* sono usati per una gamba del pantalone e per uno dei risvolti della giacca; l'acquerello definisce non solo la fantasia gessata dei pantaloni, ma anche i bottoni della giacca e il monocolo.

Il bozzetto è intriso di sarcasmo. Il volto è tagliato in due, suddividendolo in cerchi di diverso diametro; la linea, tuttavia, non interrompe il sorriso del personaggio, sul cui viso è tracciato con lo *stencil* la cifra 1000. Lo stesso bastone da passeggio sembra terminare con un uncino seghettato, facendolo apparire simile a uno strumento da offesa.

La feroce caratterizzazione del volto, vero focus del bozzetto, fa pensare che il *collage* possa collocarsi sul labile confine tra studio di un costume teatrale e *divertissement*. È difficile pensare a una sua trasformazione in abito di scena, lasciando aperta la questione, affrontata da molti critici, di come si potessero tradurre in tre dimensioni le suggestive invenzioni di un bozzetto bidimensionale. Altri abiti di scena disegnati dall'artista risultano invece più congeniali a una loro trasformazione in costumi per il palcoscenico.

La critica ha dedotto molteplici fonti di riferimento, a partire dalle influenze bauhausiane del *Triadische Ballet* di Oskar Schlemmer. Indubbiamente, Černigoj risentì dell'influenza russa che pervade molti di questi lavori, dai costumi progettati da El Lissitzky per l'opera futurista russa *Vittoria sul sole* ai bozzetti di Aleksandr Rodčenko per un lavoro di Alexsei Gan, tra i principali teorici del costruttivismo, fino ai modelli di Aleksandra Ėkster. Lo stesso personaggio appare simile al bozzetto fortemente caratterizzato del primo ministro Georges Clemenceau eseguito da Anton Lavinsky per l'opera *Mystery-Bouffe* di Vsevolod Mejerchol'd, drammaturgo amato dall'autore. Tuttavia, appare innegabile una conoscenza degli analoghi esperimenti grafici di George Grosz e Otto Dix che, seppur lontani dalla grammatica costruttivista, negli stessi anni tratteggiavano un ritratto caustico e desolante della società tedesca e in cui le metafore visive sono pressoché analoghe.

Avgust Černigoj
Bozzetto per costume di scena (Giovane gentiluomo) (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

17

Saturnia Cosulich Line

1927
Collage di carte colorate, mm 670 x 500

Trieste, Civico Museo del Mare, Archivio Storico del Lloyd Triestino, inv. A.S.L.T. 208

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 194, n. 73

BIBLIOGRAFIA
Trouver Trieste 1985, p. 139; VATTA 1998 (d), p. 277, n. 73

Il bozzetto, unico esempio di *réclame* nella produzione di Černigoj, richiama gli anni d'oro delle traversate transatlantiche. Verso la metà dell'Ottocento erano iniziati servizi regolari via nave fra l'Europa e il continente nordamericano, grazie anche alle innovazioni tecnologiche introdotte nel campo dell'ingegneristica navale, quali i motori più potenti o gli scafi in acciaio. Le più moderne imbarcazioni, dai bordi alti e dalla struttura resistente, permettevano di opporsi alle condizioni spesso sfavorevoli della navigazione transatlantica. Nella prima metà del Novecento, le navi divennero tra i simboli del progresso tecnologico delle grandi nazioni, che spesso entrarono in competizione tra loro costruendo modelli sempre più grandi e veloci. Dopo la prima guerra mondiale, all'importanza della tecnologia si accompagnò l'attenzione al *comfort* e al lusso.

La *Saturnia* era una motonave da crociera che venne varata dalla Cosulich Società Triestina di Navigazione nel 1925. Il piroscafo, di dimensioni simili a quelle di un transatlantico, si differenziava dalle altre navi passeggeri dell'epoca per alcune caratteristiche tecniche che la ponevano all'avanguardia. In particolare, si caratterizzava per il profilo aerodinamico e l'utilizzo di potenti motori diesel. L'apparato decorativo era contraddistinto da soluzioni formali più tradizionali, in linea con le decorazioni approntate per i transatlantici delle compagnie straniere concorrenti. La nave, che fece la traversata inaugurale il 27 settembre 1927 sulla rotta Trieste-Napoli-Marsiglia-Sud America, ebbe una storia travagliata. Nel maggio 1940, a scopo cautelativo fu confiscata nel porto di New York, sebbene l'Italia non fosse ancora entrata ufficialmente in guerra. Incorporata nella flotta degli Alleati, fu ridipinta in bianco e destinata al ruolo di nave ospedale. Al termine del conflitto, fu restituita dal governo dagli Stati Uniti e ribattezzata *Saturnia*, restaurata e riallestita; svolse il servizio transatlantico fino al 1965, anno in cui venne smantellata nel cantiere della Spezia.

Questo bozzetto ambisce a trasmettere quel senso di lusso e di *comfort* nella navigazione che la nuova motonave poteva garantire. Viene infatti qui raffigurata una scena ambientata nel ponte esterno di prima classe. Al centro, due uomini giocano a tennis abbigliati secondo la moda sportiva dell'epoca; a destra alcune signore sono colte in conversazione o in relax con bagni di sole. La parte sinistra illustra alcuni riconoscibili elementi della nave, come le caratteristiche prese d'aria ricurve e il fumaiolo.

È stato ipotizzato che questo bozzetto preceda di pochi mesi la crociera inaugurale. La datazione si aggirerebbe così all'estate del 1927, risultando coerente con il carattere costruttivista dell'immagine. I personaggi appaiono infatti simili a manichini stilizzati in figure geometriche dall'elegante sapore *déco*, mentre gli elementi della nave come le prese d'aria o il fumaiolo richiamano i particolari dei modelli architettonici presentati nelle illustrazioni di «Tank», rivista che costituì il massimo veicolo di diffusione del costruttivismo fra Italia e Balcani.

SATURNIA
COSULICH LINE

18

Teater-masse

1928
Collage e matite colorate su carta, mm 307 x 365
Firmato e datato in alto a destra:
TEATER MASSE | Arhitektonska Studia | A. Černigoj 1928

Lubiana, Slovenski gledališki inštitut, inv. 25/1963-6

ESPOSIZIONI
Idria 1978, n. 74; Gorizia 1985, 180; Milano 1990, n. 5; Trieste 1998, p. 155, n. 30

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, p. 57, 126; Passuth 1988, pp. 88, 206; Krečič 1989, pp. 81, 91, n. 78; De Vecchi 1998 (c), pp. 266-267, n. 30; Krečič 1999, pp. 72-73

Fra i non pochi studi architettonici elaborati da Černigoj durante il suo periodo costruttivista, questo foglio costituisce uno dei raggiungimenti più arditi, nel delicato equilibrio fra purezza delle forme, attenzione alle tecnologie costruttive e finalità sociale del progetto.

Attraverso un'assonometria è presentato un utopico teatro destinato alle masse. Il progetto si configura come suggestivo esempio di edilizia sociale anche se nella pratica inattuabile da un punto di vista costruttivo. L'edificio combina una avveniristica struttura modernista con inserti in vetro e metallo, finestre a nastro e una trave metallica sul soffitto a dimostrazione di una puntuale conoscenza dei principi dell'architettura contemporanea.

Il particolare inserto metallico alla sommità della struttura, in realtà un'illustrazione ritagliata e poi applicata sul disegno a matite colorate, squarcia l'edificio permettendoci, virtualmente, di osservarne la struttura interna. Nelle intenzioni dell'autore probabilmente il teatro doveva presentarsi aperto. La verticalità è accentuata dagli artifici adottati, come la prospettiva zenitale fortemente scorciata e la fotografia della folla che si accalca alla base del teatro, simile a una massa formicolante e indistinta.

Teater-masse dichiara i suoi riferimenti all'area russa, in particolare alla tradizione "attivistica" incarnata dai fratelli Leonid, Viktor e Alexander Vesnin. Nella loro concezione architettonica, essi cercarono sempre di coniugare la funzionalità alla sperimentazione sulle forme. Nel progetto, l'ardita ricerca architettonica è ben esemplificata dal particolare globo finestrato, che appare virtualmente sospeso nel vuoto, o dall'iscrizione che corre come un fregio lungo la parte superiore della struttura.

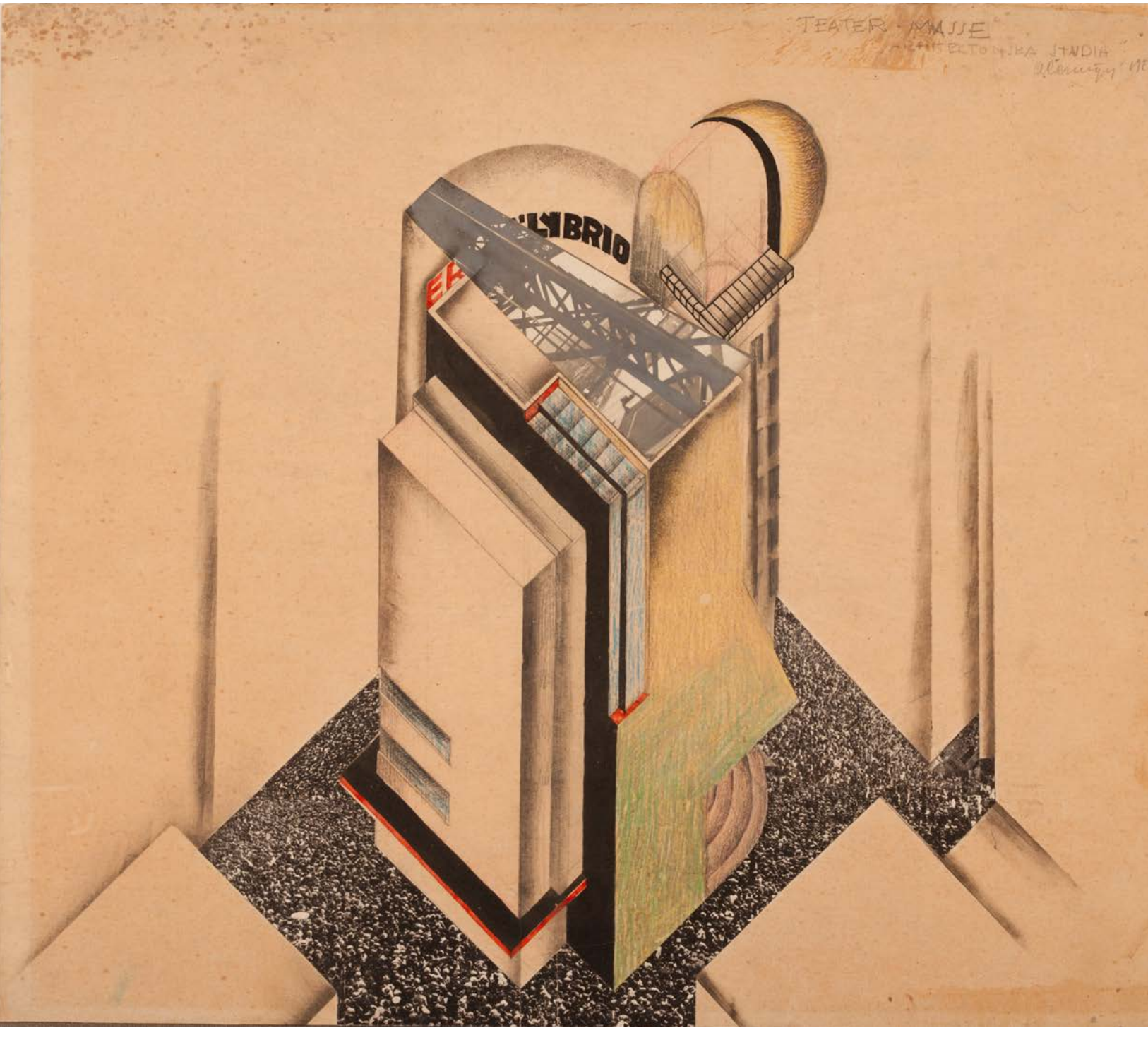
Il richiamo ai modelli russi è inoltre giustificato dalle stesse dichiarazioni di Černigoj, nelle quali così espresse la propria ammirazione per la drammaturgia russa: "nel 1926 volevo sapere tutto. Conoscevo del teatro russo e sovietico, l'opera della Exter, di Vachtangov, di Tairov, di Mejerchol'd" (Verdone 1986, p. 38).

Ma naturalmente lo studio di Černigoj rispecchia il fascino per lo spettacolare *Totaltheater* di Walter Gropius, progettato per Erwin Piscator nel 1929 e purtroppo mai realizzato, ma i cui disegni ebbero in quegli anni un'ampia circolazione.

Il progetto di un teatro destinato al popolo sembra, fra i molti elaborati da Černigoj, quello più affine ai suoi ideali di rinnovamento della società. Come aveva scritto in uno dei suoi articoli programmatici apparsi in «Učiteljski list», la rappresentazione scenica era la forma d'arte "più vicina alle masse". Questo programma rivoluzionario passava attraverso il costruttivismo, che, nella sua ottica di artista "militante", cercava di ricostruire il mondo che servirà al nuovo uomo attraverso l'arte e l'architettura.

Il titolo del *collage*, presentato come *Architektur des Tank-Theaters* nella rivista d'arte in lingua tedesca «Der Sturm», deriva da una scritta in sloveno apposta a matita sul disegno originale.

TEATER · MASSE
ARKITEKTONISKA STUDIA



19

Monumento alla madre

1930
Pietra calcarea

Trieste, cimitero di Sant'Anna
Opera distrutta

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, p. 57, 126; Vatta 1998 (b), pp. 87-88; Krečič 1999, pp. 82-83

La madre di Černigoj, Ana Grgič, morì il 27 agosto 1930 e fu sepolta nel cimitero triestino di Sant'Anna. Per onorarne la memoria, Černigoj progettò il monumento funebre incentrato sulla figura di una vergine orante.

Sopra una lapide leggermente inclinata, si staglia la figura femminile, racchiusa da un piccolo podio sopraelevato che la avvolge. La vergine si presenta con le braccia alzate al cielo, in atto di intercessione per la defunta. Il pavimento inclinato del piccolo recinto, la tunica solcata da pieghe rettilinee, le maniche che cadono pesanti adese alla veste, i lunghi capelli sulle spalle: tutto contribuisce ad accentuare la verticalità del monumento e slanciare la figura, che appare preminente sulle tombe circostanti.

Černigoj scelse la pietra calcarea, un materiale che per il suo candore era adatto a essere impiegato in un monumento funebre. I modelli figurativi di riferimento si estendono dall'arte paleocristiana ai più recenti esiti della pittura italiana. La figura dell'orante, derivato da esempi classici, fu un motivo largamente utilizzato dalle prime comunità cristiane per simboleggiare la beatitudine dell'anima. La ieraticità, la frontalità e la rigida simmetria della scultura sono state messe in relazione con le interpretazioni che l'arte bizantina diede del motivo. Le forme compatte dell'abito dalle pieghe regolari e simmetriche, il pesante disco dell'aureola, le maniche irrigidite e dalla volumetria compatta si richiamano agli esempi di Novecento e sembrano anticipare gli esiti della pittura murale degli anni Trenta in Italia, ad esempio le figure di Mario Sironi protagoniste di molti cicli decorativi.

È la prima opera a carattere religioso di Černigoj di cui si abbia conoscenza. Tuttavia non si tratta della sua prima scultura. In una fotografia dei primi anni Venti che ritrae lo studio di Postumia si intravede infatti ai piedi dell'artista una testa in argilla, probabilmente un ritratto maschile. In seguito, il carattere eclettico portò l'autore negli anni Venti a sperimentare come si è visto gli assemblaggi nella scia di Kurt Schwitters. Nel suo momento di adesione al costruttivismo si dedicò a controrilievi e alle costruzioni spaziali, lette come interpretazioni in chiave schematica e geometrica della figura umana. Nei primi anni Trenta, un momento segnato dalla volontà di riavvicinarsi al linguaggio figurativo, eseguì alcune piccole teste caratterizzate da semplificazioni formali e alcuni tratti caricaturali testimoniate dalle fotografie dell'amico Ivo Spinčič (Krečič 1999, p. 83). Nel monumento triestino, invece, gli stilemi costruttivisti sono fortemente attenuati: si colgono alcuni accenni di scomposizione geometrizzante solamente nei tratti del volto.

Černigoj si sarebbe dedicato a tempo pieno alla scultura solamente dalla metà degli anni Trenta. Tale attività si concentrò soprattutto a cavallo tra quarto e quinto decennio quando, libero dagli impegni e dalle pressioni derivanti dalla collaborazione con l'architetto Pulitzer Finali per l'allestimento degli interni dei transatlantici, progettò l'intero apparato decorativo della chiesa di San Giovanni Battista a Duino Aurisina [scheda 23], realizzando una nutrita serie di piccole crocifissioni per gli altari laterali e rilievi lignei per le stazioni della *Via Crucis*.

SIRO MONTI
ANTONIA MONTI
ERMINIA MOLLATZ
ANNA
MARIA

20

Decorazione per motonave *Calitea*

1933
Pannello di vetro inciso e foglia d'oro

Motonave *Calitea*
Opera distrutta

BIBLIOGRAFIA
VATTA 1998 (b), pp. 85-86

Černigoj, fra 1928 e 1936, collaborò con Gustavo Pulitzer Finali (1887-1967), tra i massimi rinnovatori nel campo della progettazione e dell'arredamento di interni navali in Italia. Per lo studio Stuard, diretto dall'architetto triestino, l'artista ideò e realizzò nel corso di quasi un decennio alcuni tra gli allestimenti più rivoluzionari e sofisticati per i principali spazi dei transatlantici che uscivano dai cantieri di Trieste. Tra questi interventi vanno ricordati almeno quelli per la motonave Victoria, che si distinsero per varietà di tecniche e ricercatezza di motivi, in linea con il desiderio di rinnovamento che stava attraversando il settore dell'architettura navale in Italia. Erano gli anni in cui si riprogettava il repertorio di forme e modelli per gli ambienti dei piroscafi, per svincolarli dalle tradizionali decorazioni ormai di gusto sorpassato.

Per la motonave mista *Calitea*, destinata al servizio combinato di merci e passeggeri per le isole del mar Egeo, Černigoj concepì un'unica opera per la sala da pranzo di prima classe. Si tratta di un pannello di vetro realizzato incidendo in graffito una lastra e applicando strati di foglia d'oro e d'argento. Al centro, parzialmente celata da una figura femminile nuda, è rappresentata l'isola di Rodi, porto toccato dalla *Calitea* nei suoi spostamenti per l'Egeo. La figura mitologica, probabilmente Afrodite, divinità sacra per la città, dove sorgeva un importante tempio in suo onore, è ritratta mentre si acconcia i capelli bagnati. La figura è esemplata su una statuetta greca del primo secolo avanti Cristo universalmente nota come *Afrodite rodia* (Rodi, Museo archeologico) che Černigoj attualizza secondo gli stilemi di Novecento, accentuandone i volumi e conferendole una maggiore rigidità.

In alto a sinistra è raffigurato il leone di San Marco, un richiamo simbolico a Venezia e al suo storico dominio sul Mediterraneo orientale. In basso a destra, è rappresentato lo stemma della città e la rosa di Rodi, da sempre emblema dell'isola – le monete qui coniate in epoca arcaica ne riportavano il motivo – il cui nome in greco antico ῥοδον (*rhodon*) indica appunto il fiore.

Černigoj descrive, come in una cartina turistica, i principali luoghi di interesse: la grande moschea di Solimano II; la particolare colonna sormontata da un piccolo cervo bronzeo posta all'imboccatura del porto. Fra le numerose fortificazioni rappresentate, l'artista si sofferma in particolar modo sulle torri circolari della porta Marina e il profilo mistilineo della porta di San Paolo, entrambe distrutte e ricostruite dopo i bombardamenti degli Alleati.

Il pannello si caratterizza per una lettura in un certo modo stereotipata dell'arcipelago del Dodecaneso: oltre alle immagini stilizzate delle architetture più rappresentative, Černigoj presenta gli aspetti più riconoscibili delle isole: i mulini a vento dalle inconfondibili pale o l'isola di Chalki a ovest, un territorio ancora selvaggio dove il trasporto delle merci avveniva grazie ai caratteristici muli da soma. Non mancano le notazioni commerciali, come le anfore a simboleggiare la produzione di olio e vino per la quale la Grecia era famosa fin dai tempi antichi.

La citazione dell'*Afrodite rodia* fa sì che la lastra possa essere considerata un curioso esperimento in cui l'artista si divertì ad applicare una contaminazione fra modelli archeologici e linguaggio popolare, in vista di un'opera destinata comunque a una *élite* colta e raffinata.

ALINNÍA
MEDITERRANEO

21

Autoritratto

1935
Xilografia di testa, mm 86 x 72
Firmato in basso a destra, a matita: A. Černigoj

Collezione privata

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 238, n. 126

Sebbene nell'arco della sua carriera si sia dedicato al genere del ritratto con una certa moderazione, Černigoj ha praticato con assiduità l'esercizio dell'autoritratto. Il primo esempio di cui siamo a conoscenza è il proprio ritratto a matita, venato di guizzi espressionistici derivati dagli artisti tedeschi. A stretto giro, eseguì la propria raffigurazione in chiave costruttivista che comparve, fuori testo, fra le pagine della rivista «Naš Glas» nel maggio 1926 [scheda 7].

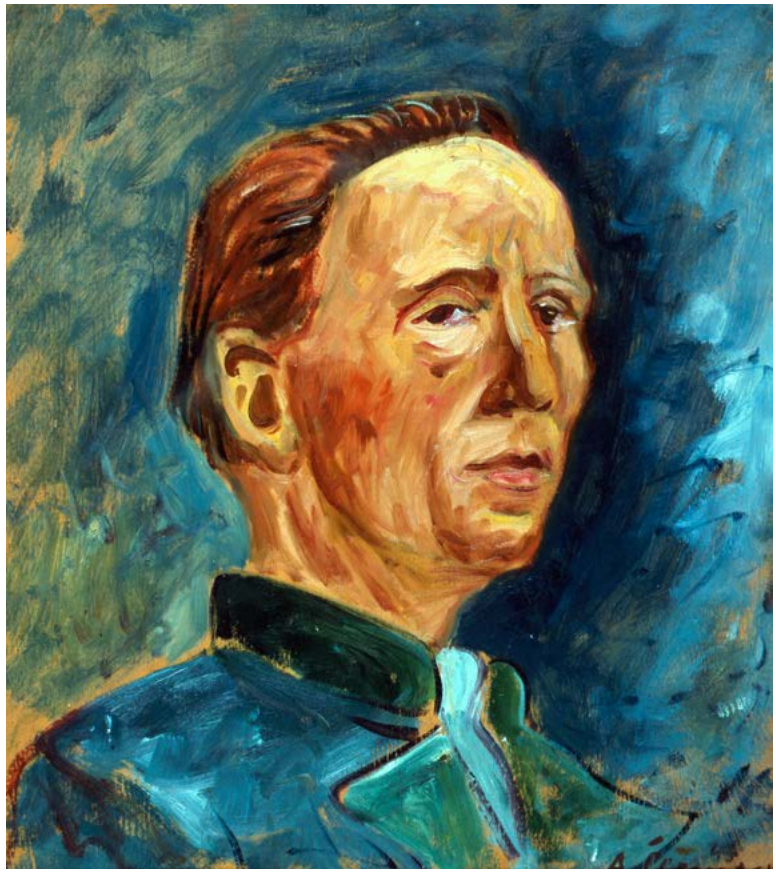
Altri autoritratti dell'artista si ritrovano in molti dei cicli decorativi eseguiti per le chiese del Litorale all'inizio degli anni Quaranta, spesso dipinti dietro l'altare (*Arte e natura* 2001, p. 65). Ad esempio, nella chiesa di Bac, si ritrasse in modo anticonvenzionale, con maglietta rossa e tuta da lavoro, a sottolineare probabilmente la propria operosità.

Nell'incisione in esame, datata 1935, l'artista si mostra in maniera totalmente diversa. L'immagine appare fortemente contrastata, tanto da conferire a Černigoj un'aura tormentata e inquieta.

L'autore si presenta frontalmente, l'espressione arcigna, accentuata dalla fissità dello sguardo. Il ritratto, più che alludere al carattere dell'artista, da sempre ricordato gioviale nei racconti dei suoi colleghi, sembrerebbe rappresentare il difficile momento che si trovava ad affrontare, la separazione dallo studio d'architettura Stuard e la prospettiva di un futuro incerto. I modelli di riferimento per un'opera contrassegnata da un bianco e nero violento sono quelli della grafica espressionista, da Emil Nolde a Max Pechstein.

Nei primi anni Quaranta, Černigoj decise di affidare alla pittura la propria effige. A differenza della tormentata tavola di quasi un decennio prima, il dipinto di proprietà del Museo Revoltella di Trieste presenta un artista diverso, sicuro di sé e consapevole dei propri mezzi. Tuttavia, lo sguardo dell'autore è venato di malinconia; uno stato d'animo messo in relazione con il clima di rassegnazione diffuso durante gli anni della guerra. Lo stile inizia a divergere da quello dei ritratti che eseguì alla metà degli anni Trenta: la pittura veloce, frammentata, fatta di tocchi rapidi degli anni precedenti mostra concessioni a un certo decorativismo, ravvisabile nelle pennellate più fluide.

Avgust Černigoj
Autoritratto (1943)
Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna



Anche nel decennio successivo, l'artista non avrebbe abbandonato la pratica dell'autoritratto. In una nota xilografia degli inizi degli anni Cinquanta, appartenente a una serie di quarantaquattro tavole dedicate a letterati e poeti sloveni, si rappresenta a mezzo busto. L'aspirazione di Černigoj, seduto alla propria scrivania, mentre impugna un bulino o uno degli strumenti adoperati per eseguire la stessa serie incisa, è quello di ottenere il pubblico riconoscimento della propria professione, scegliendo di presentarsi in camice da lavoro mentre è impegnato nell'attività di grafico.

22

Il naufragio di Robinson Crusoe

Illustrazione da Daniel Defoe, *Robinzon*, Gorizia, Unione editoriale goriziana, 1936

Gorizia, Biblioteca Statale Isontina

BIBLIOGRAFIA
VATTA 1998 (a), pp. 75-76

Robinson Crusoe di Daniel Defoe (1719) è considerato il capostipite del moderno romanzo di avventura per la capacità da parte dell'autore di descrivere la lotta di un uomo solo contro il destino, e della sua vittoria sulle avversità grazie alla propria intelligenza e allo spirito di iniziativa.

Il poderoso volume divenne, nelle sue innumerevoli edizioni ridotte, anche un classico della letteratura per l'infanzia diffuso e tradotto in tutto il mondo.

Nel 1936 la casa editrice goriziana ne propose una variante in sloveno accompagnata dalle illustrazioni di Černigoj.

L'episodio qui riprodotto illustra il momento immediatamente successivo al naufragio della nave sulla quale stava viaggiando il protagonista. Robinson si sta riposando dopo aver condotto la piccola scialuppa fino alle rive dell'isola. Appare esausto; la barca è riversa sulla spiaggia, abbandonata dopo lo sforzo. Imperversa la furia degli elementi; il mare è mosso e gli alberi sono piegati dal vento; uno stormo di uccelli è in volo. È lo stesso linguaggio grafico, scabro e privo di piacevolezza, a sottolineare l'impeto della natura.

Per questa edizione Černigoj incise in totale venti tavole, compresa l'immagine di copertina, scene che illustrano i momenti salienti della trama. Una ricognizione dei soggetti lascia intuire come la versione ridotta del romanzo avesse escluso i numerosi brani di carattere religioso, prediligendo, coerentemente con il pubblico di destinazione, gli aspetti avventurosi. Così si ha la drammatica scena dell'annegamento dei compagni e la descrizione dei primi anni di vita del naufrago sull'isola, con la costruzione della zattera di salvataggio o l'addomesticamento del pappagallo. Non mancano i brani esotici, con l'avvistamento delle canoe degli indigeni o lo scontro con i cannibali.

Il segno aspro ben si adatta alla drammaticità degli eventi narrati: il tragico naufragio, la natura avversa, il confronto con una civiltà misteriosa. L'artificio grafico corrisponde pienamente alla tensione del racconto. La stessa assenza di modulazioni chiaroscurali e la netta contrapposizione fra bianchi e neri, tipica delle incisioni che adottano matrici lignee, accentua la sensazione di primitivismo delle illustrazioni.

Černigoj, dopo il periodo di adesione al costruttivismo, aveva iniziato a ridurre i propri interventi in campo editoriale. Gli ultimi precedenti risalivano al 1929, quando eseguì la copertina, in chiave chagalliana, della rivista «Ilustracija» e il frontespizio di un libro per l'infanzia, *Tuje dete in drugi spisi* (*Un bambino straniero e altri scritti*), debitore della grafica sovietica (VATTA 1998 (a), p. 75). Le illustrazioni per il *Robinson Crusoe*, seguite a stretto giro da quelle per il *Pastir Jeli* di Giovanni Verga, segnarono il debutto di una nuova fase nella grafica.

Daniel Defoe
Robinzon (1936, illustrazioni di Avgust Černigoj)
Gorizia, Biblioteca Statale Isontina

23

Decorazioni per la chiesa di San Giovanni Battista

1937-1938

Duino Aurisina, arcidiocesi di Gorizia, chiesa di San Giovanni Battista

BIBLIOGRAFIA
VATTA 1998 (b), pp. 88-89; KREČIČ 1999, pp. 87-88

Fra la fine del 1937 e i primi mesi del 1938 Černigoj fu impegnato nel ciclo decorativo della chiesa di San Giovanni Battista, collocata a San Giovanni del Timavo, una piccola località del comune di Duino Aurisina.

Černigoj ottenne l'incarico grazie ai buoni uffici dell'architetto Ivan Poliak, sua vecchia conoscenza dai tempi dell'adesione al costruttivismo, e di Milko Bambič, con il quale esisteva un rapporto d'amicizia che risaliva agli anni di collaborazione per «Novi Rod».

La chiesa sostituiva l'antico edificio distrutto durante la prima guerra mondiale. La struttura fu edificata su progetto di Angiolo Mazzoni, tra i principali architetti italiani che si dedicarono al campo dell'edilizia pubblica nella prima metà del Novecento.

Avgust Černigoj
Tabernacolo
Duino Aurisina, arcidiocesi di Gorizia, chiesa di San Giovanni Battista

Avgust Černigoj
Fregio decorativo (particolare)
Duino Aurisina, arcidiocesi di Gorizia, chiesa di San Giovanni Battista

Suo è il progetto urbanistico della città di Littoria; ideò molti palazzi per le Poste (tra i quali quello di Pola) e stazioni ferroviarie (ma una sua proposta per la stazione centrale di Trieste, elaborato fra 1935 e 1937, non ebbe seguito).

La chiesa concepita per Duino Aurisina si presenta in stile neoromanico, con richiami agli elementi tipici delle architetture toscane del Duecento, declinato in chiave modernista.

L'assenza di qualsiasi apparato decorativo interno permise a Černigoj di lavorare in un ambiente completamente spoglio. Si trattava del suo primo intervento in un edificio sacro. Nella chiesa non si impegnò solamente a eseguire grandi scene dipinte con la particolare tecnica del graffito, ma curò ogni aspetto dell'impianto decorativo: gli arredi sacri (tabernacoli, fonte battesimale), i crocifissi per gli altari, i fregi, fino

ai quattordici rilievi lignei della *Via Crucis*, rendendolo uno spazio stilisticamente omogeneo.

Il ciclo parietale si articola in cinque parti: al centro dell'abside il *Battessimo di Cristo*, affiancato dalle grandi figure di *San Pietro* e *San Paolo*. Sulle pareti del presbiterio, un *Cristo annunciante* e la *Crocifissione*. Dal punto di vista stilistico, Černigoj volge verso una pittura monumentale. Un linguaggio retto da un disegno nitido che crea figure maestose che si stagliano sulle pareti, definite da contorni netti.

I dipinti sintetizzano le moderne ricerche; le scene, per stile e impaginazione spaziale, richiamano alla mente le incisioni coeve, ma anche quell'arte bizantina già presa in prestito per la creazione del Monumento funebre della madre [scheda 19]. E non sembrano estranei richiami alla pittura murale di Mario Sironi e Achille Funi. Non mancano dettagli inconsueti. Ad esempio, nel *Cristo annunciante*, ai lati della figura si scorge il castello di Duino Aurisina e una fabbrica con ciminiera, allusione alle industrie di Monfalcone (Vatta 1998 (b), p. 89); una nota ironica che proietta l'apparizione cristologica nell'epoca contemporanea.

Sull'intradosso dell'arco trionfale che immette al presbiterio e in quello degli archi che dalle navate laterali conducono alla crociera centrale, Černigoj dipinge un fregio decorativo ispirato all'*art déco* e ai modelli di Gio Ponti, osservati direttamente negli ambienti dei transatlantici a cui collaborò.

Allo stesso architetto milanese e ai suoi motivi ideati per le ceramiche della Richard Ginori sembrano rinviare anche le figure che decorano le due portelle metalliche del tabernacolo.

24

Rive di Trieste

1938
Olio su tela, cm 80,2 x 74,5
Firmato e datato in basso a sinistra: A. Cernigoj 38

Trieste, Collezione Fondazione CRTrieste, inv. 54

BIBLIOGRAFIA
Gardonio 2012, pp. 268-269

Nel corso degli anni Trenta, Černigoj partecipò con continuità alle mostre annuali organizzate dal Sindacato fascista di belle arti di Trieste.

Un nucleo consistente di lavori era costituito dai disegni e dalle incisioni esposte nella sezione di grafica. Un ulteriore gruppo – mosaici e sculture a sbalzo – era presentato nel piccolo spazio riservato alle arti decorative. I dipinti proposti esploravano invece una vasta gamma di soggetti: dai ritratti di familiari e committenti alle nature morte, fino ai paesaggi, un genere praticato con passione fin dai primi anni della sua attività [scheda 3]. Fra i numerosi lavori pittorici presentati nel corso del decennio, si ricordano, stando agli elenchi dei cataloghi ufficiali, due *Vedute di Venezia* e un *Paesaggio di Porto d'Isola* nel 1934, due *Paesaggi* rispettivamente nel 1936 e nel 1938 e una *Veduta* nel 1940.

Rive di Trieste si inserisce nella cospicua serie dedicata alla città, della quale l'autore fu tra i principali e originali cantori. Per le proprie vedute, che coprivano una zona che si estendeva dal centro al Litorale, Černigoj adottava spesso approcci non convenzionali, ricercando l'anima più vera e recondita dei luoghi descritti. La capacità di soffermarsi su particolari marginali o l'analisi di quella che considerava l'essenza di Trieste – la sua vocazione mercantile che faceva del porto il proprio fulcro, il nucleo più palpitante e vero – lo portarono a differenziarsi dalla produzione di quegli autori ammirati dal grande pubblico che prediligevano rappresentazioni più ordinarie e stereotipate.

Il dipinto mostra una veduta del centro della città, ripresa da un punto di vista rialzato, forse una delle prime alture verso il Carso. L'attenzione dell'artista si concentra sul tratto delle rive, che si estende dal porto canale, appena visibile nel margine inferiore della tela, fino alla lanterna in lontananza. Il lungomare rappresenta una cesura tra la città, a sinistra, definita nelle linee e nei volumi essenziali e il mare, elemento vitale per la sopravvivenza del territorio. La visione di Trieste è limitata solo ai palazzi prospicienti il mare, sintetizzati nei tratti più caratteristici: si riconoscono il teatro Verdi, l'apertura di piazza Unità d'Italia e il molo Audace, una lingua di terra scura che si snoda rettilinea nel mare. Le altre architetture paiono sfaldarsi progressivamente nell'aria, come la stazione marittima di Umberto Nordio e Giacomo Zammattio, appena percettibile in lontananza.

Nel corso degli anni Trenta le esposizioni annuali organizzate a Trieste rappresentarono per l'ambiente un irripetibile momento di crescita. Qui Černigoj ebbe modo di confrontarsi con le opere di Carlo Carrà, Filippo de Pisis e Giorgio Morandi. Questa veduta triestina sembra così combinare gli influssi del paesismo di Carrà con il naturalismo di Arturo Tosi. Al tempo stesso, l'opera si dimostra assai vicina alle marine alle quali stava lavorando negli stessi anni Raoul Dufy. La pittura liquida, i piccoli personaggi che animano il lungomare, la sintesi che riduce gli elementi del paesaggio urbano a puri volumi sembrano dimostrare una conoscenza, anche indiretta, della produzione dell'autore francese, molto ammirato dai giovani pittori italiani negli anni Trenta.

A. Cerrigri 38

25

Mio zio

1938 o 1946
Olio su tavola, cm 60 x 50
Firmato in basso a destra e, in verticale, in alto a sinistra: A. Černigoj; sul verso: nell'anno 1938

Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna, inv. 2903

ESPOSIZIONI
Trieste, Trento 1997, p. 167, n. 51; Trieste 1998, p. 221, n. 106

BIBLIOGRAFIA
Cappuccio 1998 (b), pp. 283-284, n. 105; Bressan 2004, p. 238, n. 171

Nel corso degli anni Trenta, più che in altri momenti della sua carriera, Černigoj si dedicò con assiduità al ritratto, un genere che aveva frequentato fin dalla giovinezza. Una fotografia scattata nel suo piccolo studio di Postumia nel 1921 lo ritrae al lavoro su una tela, un volto di donna, circondato da molti ritratti maschili.

Dopo gli eccessi costruttivisti degli anni Venti, durante i quali eseguì il proprio autoritratto e il ritratto del fidato amico Srečko Kosovel [schede 7, 12], si trovò costretto a rivedere i propri orientamenti. All'inizio del nuovo decennio, gli indirizzi artistici graditi al nuovo regime lo spinsero a incanalarsi verso un linguaggio più moderato. Per farlo, trasse ispirazione dagli artisti che ebbe modo di osservare in occasione delle Esposizioni sindacali di belle arti di Trieste, rassegne annuali alle quali partecipavano i protagonisti dell'arte italiana. Qui poté confrontarsi con opere di Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Arturo Tosi, fino a creare un proprio stile che mediava fra le diverse suggestioni [scheda 26]. Stimolato dagli autorevoli modelli Černigoj diede vita a una propria sintesi pittorica che, seppur priva di quegli accenti di originalità, manteneva un'ascendenza modernista tale da poter attirare l'interesse del grande pubblico.

Mio zio esemplifica questa volontà di rinnovamento. Il soggetto è trattato secondo le convenzioni della ritrattistica – il personaggio disposto lungo l'asse centrale, collocato di tre quarti – sebbene lo sguardo non sia rivolto direttamente allo spettatore ma si perda fuori campo. È questa una prerogativa dei ritratti dell'artista, dove i soggetti appaiono volutamente alienati dalla vita odierna.

Da un punto di vista esecutivo, colpisce la differenza di approccio nella stesura del colore. Černigoj ha alternato zone trattate in modo sintetico, come le mani o i pantaloni, definite da pennellate dense e pastose, ad altre, molto lavorate, nelle quali l'artista adopera pennellate fitte ma poco coprenti, eseguite con il colore molto diluito, tanto da lasciare scoperte le zone sottostanti nonostante il tratteggio del segno pittorico.

La cronologia del ritratto oscilla fra il 1938 e il 1946. L'opera fu presentata alla Galleria San Giusto di Trieste nel 1946, in occasione di una personale dell'artista, e fu acquistata, fra le otto presenti, per la collezione del Museo Revoltella. Sul verso, è presente un'iscrizione autografa dello stesso autore: "Un ricordo per l'ospitalità ricevuta nell'estate del 1938 nella casetta di Vall. Sant'Andrea (?). Sentitamente A. Cernigoj". Sembra strano che un ritratto pensato come ringraziamento per la persona a cui si sarebbe donato venga dipinto a distanza di otto anni. Va pur detto che *Mio zio* non compare fra le opere esposte alle sindacali della fine degli anni Trenta e inizio anni Quaranta: nel 1937 aveva presentato un *Ritratto*; nel 1939 una *Figura*; nel 1941 un *Suonatore di fisarmonica*.

Umbro Apollonio, nella recensione della mostra del 1946, aveva evidenziato la differenza di approccio, rispetto ai dipinti precedenti: "la sua intelaiatura troppo rigidamente geometrica per volgersi a un più libero canto del colore, a una più elaborata gamma di accordi cromatici". Per Nicoletta Bressan, il giudizio di Apollonio giustifica la postdatazione dell'opera. In realtà, la descrizione potrebbe adattarsi anche per un ritratto concepito otto prima. La stesura più libera, nella pennellata e nell'impaginazione spaziale, richiama quegli stilemi di cui Černigoj era alla ricerca nella sua volontà di sperimentare linguaggi innovativi, nel tentativo di svincolarsi definitivamente dal retaggio del passato.

26

Natura morta

1940-1941 circa
Olio su faesite, cm 50 x 61
Firmato in basso a destra: A. Černigoj

Pordenone, Museo Civico d'Arte, inv. 983

ESPOSIZIONI
Trieste 1998, p. 159, n. 41

BIBLIOGRAFIA
Cappuccio 1998 (b), p. 268, n. 34

Dopo un'assenza di tre anni, Černigoj iniziò a partecipare con regolarità, fra 1933 e 1942, alle Esposizioni di Belle Arti di Trieste, il maggior evento artistico della città promosso sotto l'egida del sindacato fascista. Le opere proposte spaziavano da interni con figure a vedute, da ritratti a nature morte. Proprio quest'ultimo divenne il genere praticato con maggiore assiduità, tanto da diventare uno dei campi privilegiati ove mettere in pratica le proprie sperimentazioni pittoriche. La lettura della serie di nature morte composte nell'arco di tre decenni (1930-1960 circa) rappresenta un esercizio utile per comprendere gli sforzi dell'autore nell'attuare la propria rivoluzione stilistica e valutarne gli esiti. Si tratta in genere di composizioni costruite con pochi oggetti di uso quotidiano – un vaso di fiori, suppellettili, bottiglie – e frutta, disposte su una superficie, spesso ricoperta da un drappo decorato.

La *Natura morta* di Pordenone segna il punto di avvio di un nuovo modo di interpretare la realtà. Sul piano di un tavolo, su cui è stesa in maniera disordinata una tovaglia, sono collocati alcuni agrumi. La scorza di un limone e un coltello appuntito riequilibrano l'impianto compositivo, che apparirebbe, altrimenti, sbilanciato. Nella parte posteriore sono disposti una teiera in rame e sulla destra una bottiglia di vino e un bicchiere dai bordi alti, dettagli che, insieme al vaso di fiori, conferiscono verticalità al motivo rappresentato.

L'opera appare stilisticamente estranea a quella pittura veloce, fatta di piccoli tocchi, che caratterizza ad esempio il ritratto *Mio Zio* [scheda 25]. Qui, si assiste alla nascita di un linguaggio diverso, generato dalla meditazione su Paul Cézanne e influenzato dalle opere di pittori quali Filippo de Pisis e Giorgio Morandi. Uno stile che si sarebbe evoluto negli anni successivi, portando a un'opera come *Natura morta (con bottiglia, anfora e conchiglia)* di proprietà dei Musei Provinciali di Gorizia, in cui la derivazione dal modello di de Pisis appare più che mai evidente.

L'opera, non datata, si presenta simile a una natura morta intitolata *Pesche* che fu presentata, insieme a un *Paesaggio* e a *Pesci*, alla XIV Esposizione sindacale del 1940 e fu riprodotta a corredo della recensione della manifestazione ne «Il Piccolo» del 28 settembre. Lo "stesso rigore compositivo" e la sapienza "nel calibrare le masse all'interno del quadro" (Cappuccio 1998 (b), p. 268) hanno favorito una datazione che non può posticiparsi oltre il 1941.

Tavola dall'abbecedario *Setev*

P. Horn, *Setev: abecednik in berilo za 1. razred slovenskih osnovnih šol*, Trieste, La editoriale libraria, 1946

BIBLIOGRAFIA
MERKÙ 1998-1999, pp. 23-25

Al contrario delle apparenze, l'illustrazione didattica per l'infanzia è una rappresentazione grafica di particolare difficoltà. Un'illustrazione fantastica descrive in chiave visiva ciò che in realtà non esiste, favorendo l'immersione del lettore nel mondo immaginario dello scrittore. Un'illustrazione scientifica, al contrario, deve mantenere una stretta adesione al soggetto ed essere il più possibile oggettiva e fedele. L'illustrazione didattica, invece, deve mediare fra queste due tipologie; in aggiunta, richiede una chiarezza di contenuto a cui va unita una piacevolezza stilistica di fondo, proprio pensando al destinatario: in questo caso i bambini delle scuole primarie (MERKÙ 1998-1999, pp. 7-8).

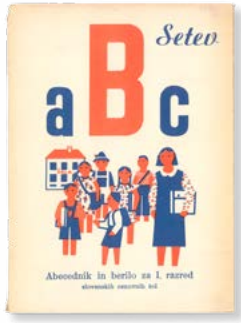
Alla conclusione della seconda guerra mondiale era emerso a Trieste il problema della formazione dei bambini e dei ragazzi appartenenti alla comunità slovena, per i quali non erano più disponibili libri di testo. A causa infatti della politica di snazionalizzazione applicata dal regime, nessun volume scolastico in sloveno era stato pubblicato in Italia fra 1926 e 1945. Le prime soluzioni proposte, ovvero tradurre i libri o importarli dall'estero, apparivano impraticabili. Furono così create delle commissioni separate, italiane e slovene, con il compito di valutare i nuovi testi per le scuole. Per quelli in lingua slovena fu incaricato l'insegnante Peter Horn (MERKÙ 1998-1999, p. 9).

Černigoj al termine del conflitto aveva trovato lavoro come insegnante per il liceo di lingua slovena. La forte vocazione alla didattica, evidente nella sua stessa vicenda artistica, fu probabilmente il motivo che lo spinse fra i primi a collaborare con la commissione.

Iniziò illustrando l'abbecedario ideato da Horn, *Setev: abecednik in berilo za 1. razred slovenskih osnovnih šol* (*La semina: abbecedario e libro di lettura per la I classe delle scuole elementari slovene*). Il libro è suddiviso in due sezioni. La prima presenta la successione di lettere dell'alfabeto. Ogni lettera è presentata in stampatello maiuscolo e minuscolo; l'autore, per stimolare i bambini, gioca con l'ironia. Ogni lettera si accompagna a degli scioglilingua, filastrocche o canzoncine che prevedono allitterazioni della stessa consonante o vocale. La seconda parte prevede una sequenza di brevissimi racconti, accompagnati da immagini che si focalizzano sul momento chiave o sul protagonista, animale o umano, della narrazione.

All'anno successivo si data la collaborazione con Mafalda Zangone, autrice di un testo per l'introduzione alla matematica elementare, *Učimo se računati: knjiga za II. razred slovenskih osnovnih šol* (*Impariamo a contare: libro per la II classe delle scuole elementari slovene*). Piacevoli illustrazioni accompagnano i semplici problemi matematici da risolvere: un bambino che costruisce degli aquiloni per gli amici, un ragazzo malato deve assumere delle pastiglie per il mal di gola. Anche in questo caso l'autore media fra gioco e insegnamento, spingendo lo studente a giocare e nel contempo ad apprendere. Tra gli esempi principali, un gioco dell'oca pieghevole (MERKÙ 1998-1999, pp. 22-23).

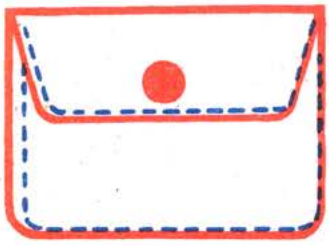
In chiusura di volume, l'ironia dell'autore si dispiega nell'autoritratto, nel quale si raffigura, con stile infantile, mentre è intento a disegnare le stesse illustrazioni del testo.



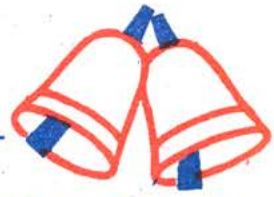
P. Horn
Setev: abecednik in berilo za 1. razred slovenskih osnovnih šol (copertina di Avgust Černigoj)

M. Zangone
Učimo se računati: knjiga za II. razred slovenskih osnovnih šol (copertina e illustrazioni di Avgust Černigoj)

Dd



Dd DVA



TAM V DOLINI:

DIN-DON DIN-DON
DIN-DON.

Tam dom je moj.

Drava dere. Detetu je ime Andrej.

Ded da materi denar.

Imamo drvarja. Eden in dva je tri.

Vodi me, o mati moja!

28

Interno: Teodoro e Dorothea

1948
Olio su tela, cm 29,5 x 41
Firmato e datato in basso a destra: A Černigoj 1948

Gorizia, Musei Provinciali, inv. 3255

ESPOSIZIONI
Praga 1948; Trieste 1998, p. 166, n. 41

BIBLIOGRAFIA
Cappuccio 1998 (b), pp. 269-270, n. 41

Il quadro ritrae due figure sedute all'interno di una stanza dalle pareti disadorne. Una donna, disposta frontalmente, è raffigurata in un momento di meditazione, con la mano che sostiene il capo e le spalle leggermente incurvate. È appoggiata a un tavolino la cui superficie è solcata da piccole imperfezioni riprodotte in maniera sintetica; sul piano sono disposti un calamaio e un quaderno su cui sta scrivendo. A sinistra, un ragazzo è assorto nella lettura. La curvatura della schiena ne evidenzia la concentrazione; il volto è rivolto al piccolo libro appoggiato a un secondo tavolino collocato nella stanza. I due personaggi, pur condividendo lo stesso spazio, sono sistemati in tavoli, o forse scrivanie, separate; una soluzione compositiva che sottolinea l'attitudine riflessiva della scena, senza alludere a un'ipotetica incomunicabilità o ad altri fattori di straniamento tra i personaggi.

Infatti i protagonisti del quadro sono Dorothea (Thea) e Teodoro, rispettivamente moglie e secondogenito dell'artista, colti in un momento di intimità all'interno di un'abitazione, probabilmente una stanza dell'appartamento dove vivevano. Dorothea Rotter, originaria di Lubiana, aveva conosciuto Černigoj nel 1924, quando l'artista si era appena trasferito dalla Germania. Qui aveva creato una scuola privata di impronta modernista-costruttivista che raccolse numerosi allievi, fra cui la stessa Thea, che divenne sua moglie dopo il trasferimento a Trieste nel 1927. Teodoro nacque il 4 ottobre 1936. Il nome è un omaggio a uno dei maestri dell'astrattismo, Theo van Doesburg; fu uno dei massimi interpreti di De Stijl, il movimento del quale fu uno dei fondatori, e per il carattere dei propri lavori era molto ammirato da Černigoj stesso.

Si tratta di uno dei rari interni con personaggi presenti nel catalogo dell'autore. Lo stile dell'opera si adatta all'essenzialità della scena ed è rivelatrice delle nuove ricerche condotte. Si riconosce l'evidente meditazione sugli imprescindibili modelli cézanniani, nella sintesi formale e nella stesura pittorica con cui vengono modellate le forme. Ma l'opera è debitrice anche del confronto con gli stilemi fauvisti, nelle interpretazioni date da Raoul Dufy o Kees van Dongen.

Risultato è una scena impostata su una predominanza di toni chiari e una pittura composta da larghe campiture cromatiche compatte stese con ampie pennellate uniformi e circoscritte da contorni, tracciati con mano sicura. Le due figure si differenziano, da un punto di vista cromatico e per la volumetria più esibita, dalla composizione, spiccando sul carattere bidimensionale dell'opera.

La famiglia Černigoj in visita alla famiglia Merkù (1950 circa) (da sinistra: Teodoro, Dorothea, Avgust, Peter Merkù, Cesare, primogenito di Avgust; in piedi Pavle Merkù)

Il dipinto probabilmente fu esposto alla manifestazione praghese *Výstava terstských antifašistických umělců* (Mostra di artisti antifascisti triestini) del febbraio 1948. La presenza, fra le quattro opere dell'autore, di un olio intitolato *Rodina* (*Famiglia*) sembra suffragare l'ipotesi di Enrica CAPPUCCIO (1998 (b), p. 270, n. 41).

Si trattò di un evento importante per la Repubblica Cecoslovacca. La mostra, promossa da Tito, voleva celebrare la moderna arte triestina e "l'unità spirituale con gli artisti di ogni nazione e l'importanza dei legami culturali in mondo pacifico". Ironicamente, l'esposizione si tenne nello stesso mese in cui vi fu la presa del potere da parte dei comunisti.

29

Il cantiere

1948 circa
Olio su faesite, cm 40 x 50
Firmato in basso a destra: A. Cernigoi

Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

ESPOSIZIONI
Trieste 1948; Trieste 1998, p. 168 n. 43

BIBLIOGRAFIA
Krečič 1980, p. 73; Cappuccio 1998 (b), p. 270, n. 43

Nell'immediato secondo dopoguerra, Černigoj era finalmente libero dalle preoccupazioni di carattere economico grazie al nuovo impiego come insegnante nel liceo sloveno di Trieste. Poté così svincolarsi dagli obblighi connessi al mestiere di pittore su commissione e dedicarsi alle proprie ricerche artistiche. Risale a questi anni una nutrita serie di lavori ispirati al paesaggio costiero di Trieste e del Litorale, fino all'Istria. Si tratta di un gruppo di opere – dipinti, acquerelli e disegni – con cui l'artista, con rinnovata sensibilità, lontana dall'analisi minuta che animava le tele di analogo soggetto degli anni Trenta, ripensa il genere.
Nascono così le vedute del porto di Pirano (Piran), di Portorose (Portorož), di Sezza (Seča) (Krečič 1999, p. 110). Una predilezione confermata dallo stesso autore. Nel breve testo introduttivo della sua prima mostra alla Galleria dello Scorpione, il principale spazio espositivo degli autori di origine slovena a Trieste, il pittore descriveva infatti l'amore che lo legava alle "bellezze naturali della nostra terra".

Richiamandosi alle suggestioni giovanili, che spesso lo portarono a confrontarsi con l'ambiente portuale, una larga parte di questi lavori ha per fulcro un cantiere navale o un porto. Questo può avere dimensioni variabili, dal largo idroscalo di Trieste affollato di imbarcazioni fino al porticciolo turistico di Barcola, ed è esplorato dall'autore come particolare forma di paesaggio antropizzato.

Nel rappresentare un piccolo porto del Litorale Černigoj si dimostra inesorabilmente attratto dalla grande gru da carico, anticipando un interesse per i macchinari industriali che troverà una piena manifestazione solamente nel decennio successivo. Tuttavia, non vi è traccia di attività umana; il cantiere è deserto, le macchine sono ferme, il fumaiolo della gru non sbuffa, secondo una consuetudine che risale alle prime prove pittoriche (*Nel cantiere*, scheda 2).

Rispetto a lavori coevi come *Paesaggio di Barcola* (1949), in cui ricerca la costruzione della forma plastica attraverso il colore, secondo il modello di Paul Cézanne a cui guarda con interesse in questo periodo, ne *Il cantiere* adopera un linguaggio diverso, più in linea con opere quali *Interno*, in cui le forme sono delimitate da contorni netti e dipinte con campiture di colore piatto.

Il proposito dell'autore di "dare valore all'elemento architettonico all'interno della veduta", come indicato nel testo del catalogo della mostra del 1948, si concretizza nella particolare struttura compositiva del dipinto in cui la verticalità è rimarcata da una serie di dettagli, quali le ciminiere, l'albero maestro della barca a vela che svetta sul porto e la poderosa gru coll'alto braccio inclinato.

La tela, seppur non datata, è stata messa in relazione con le opere presentate alla mostra della Galleria dello Scorpione del 1949. Le affinità stilistiche, fondate sulla sintesi di linee e colore, si ritroverebbero specialmente in *Drio la pescheria*, dipinto da rapportare direttamente con l'opera in analisi.

30

Natura morta con pipa

1953
Olio su faesite, cm 52 x 40
Firmato in basso a sinistra: A. Černigoj

Trieste, Zveza Slovenskih Kulturnih Društev

BIBLIOGRAFIA
CAPPUCCIO 1998 (b), p. 271, n. 50

Quando dipinse *Natura morta con pipa* Černigoj aveva intrapreso da pochi anni un percorso che l'avrebbe condotto a ripensare la propria pittura in chiave astratta fino a giungere all'informale.

La natura morta è un genere codificato nel repertorio dell'artista; qui, unica variazione concessa allo schema compositivo canonico e al consueto campionario di oggetti disposti paratatticamente, è l'inserimento di una pipa, disposta longitudinalmente sul tavolo.

A mutare sensibilmente è invece lo stile. I lavori degli anni precedenti si fondano sul segno che, mediante tocchi compatti, costruisce la plasticità degli oggetti, secondo il modello di Paul Cézanne. Qui, invece, è palese il richiamo al postcubismo che aveva trovato negli aderenti al Fronte nuovo delle arti i principali interpreti. Il dipinto si caratterizza per una sintesi plastico-spaziale prima assente, senza giungere alla scomposizione delle forme o al ricorso a differenti punti di vista, espedienti tipici del cubismo storico e adottati in opere pioneristiche dallo stesso artista (*Od* [scheda 9]).

Černigoj dimostra, inoltre, un'attenzione al dato luministico e coloristico spesso assente nella sua produzione. L'accostamento della bottiglia verde e della brocca rossa, due colori complementari, anima la superficie pittorica e produce un intenso impatto visivo. Allo stesso modo, l'attenzione all'ombra colorata generata dalla luce che attraversa il vetro della bottiglia e che si proietta sul drappo che chiude la scena, denota un interesse inaspettato agli effetti della riflessione della luce.

Il confronto con la *Natura morta con pesci*, databile ai primi anni Quaranta, rende evidente quanto le ricerche pittoriche condotte da Černigoj a partire dalla metà del decennio influirono sull'evoluzione del proprio linguaggio.

La composizione è costituita da un limone, un piatto di pesci e da una brocca decorata con il motto "ridi e bevi" disposti sopra un tavolo coperto da una tovaglia bianca.

Lo stile del dipinto appare coerente con quella fase che la critica, slovena e italiana, aveva celebrato in molti articoli e dalla quale traspariva il richiamo ai modelli di Arturo Tosi, indiscusso campione della pittura lombarda contraddistinta da un'attenzione particolare al colore, e a "certe smaglianti girandole di colore alla De Pisis". Il riferimento al pittore ferrarese appare corretto proprio in virtù dei cangiantismi che animano la scena – visibili nelle ombre colorate proiettate dagli oggetti o nelle squame iridescenti dei pesci – e all'"atmosfera cromatica" che connotava le sue opere (CAPPUCCIO 1998 (b), p. 269, n. 40).

Avgust Černigoj
Natura morta con pesci
Collezione privata

31

Natura morta

1955
Olio su cartone, cm 33 x 45
Firmato e datato in alto a destra: A.C. 55

Gorizia, Musei Provinciali, inv. 482/06

ESPOSIZIONI
Gradisca d'Isonzo 1994; Trieste 1998, p. 221, n. 106

BIBLIOGRAFIA
Campitelli 1998 (b), p. 285, n. 111; Delneri 2007, p. 158, n. 94

Questa natura morta raffigura diversi oggetti disposti sopra un tavolo. Si identificano una brocca d'acqua a sinistra; in basso a destra le sagome circolari di alcuni frutti; sullo sfondo il profilo dello schienale di una sedia, il particolare più facilmente riconoscibile.

Il dipinto si inserisce nel novero delle numerose tele di analogo soggetto che Černigoj eseguì negli anni Cinquanta. Si tratta di dipinti con motivi ricorrenti: alcuni frutti collocati in un piatto, una bottiglia d'acqua e piccoli oggetti disposti sopra un tavolo. Spesso la superficie era ricoperta da una tovaglia o un tessuto, particolare che aggiungeva alla composizione un motivo decorativo bidimensionale.

Nello stesso periodo, alla specializzazione in questo particolare genere pittorico, si accompagnò l'elaborazione di un nuovo stile. Conseguenza di questa evoluzione fu il superamento da parte dell'artista di quella fase figurativa dei tardi anni Quaranta, ormai approdata a una stanca ripetizione di modelli ormai desueti.

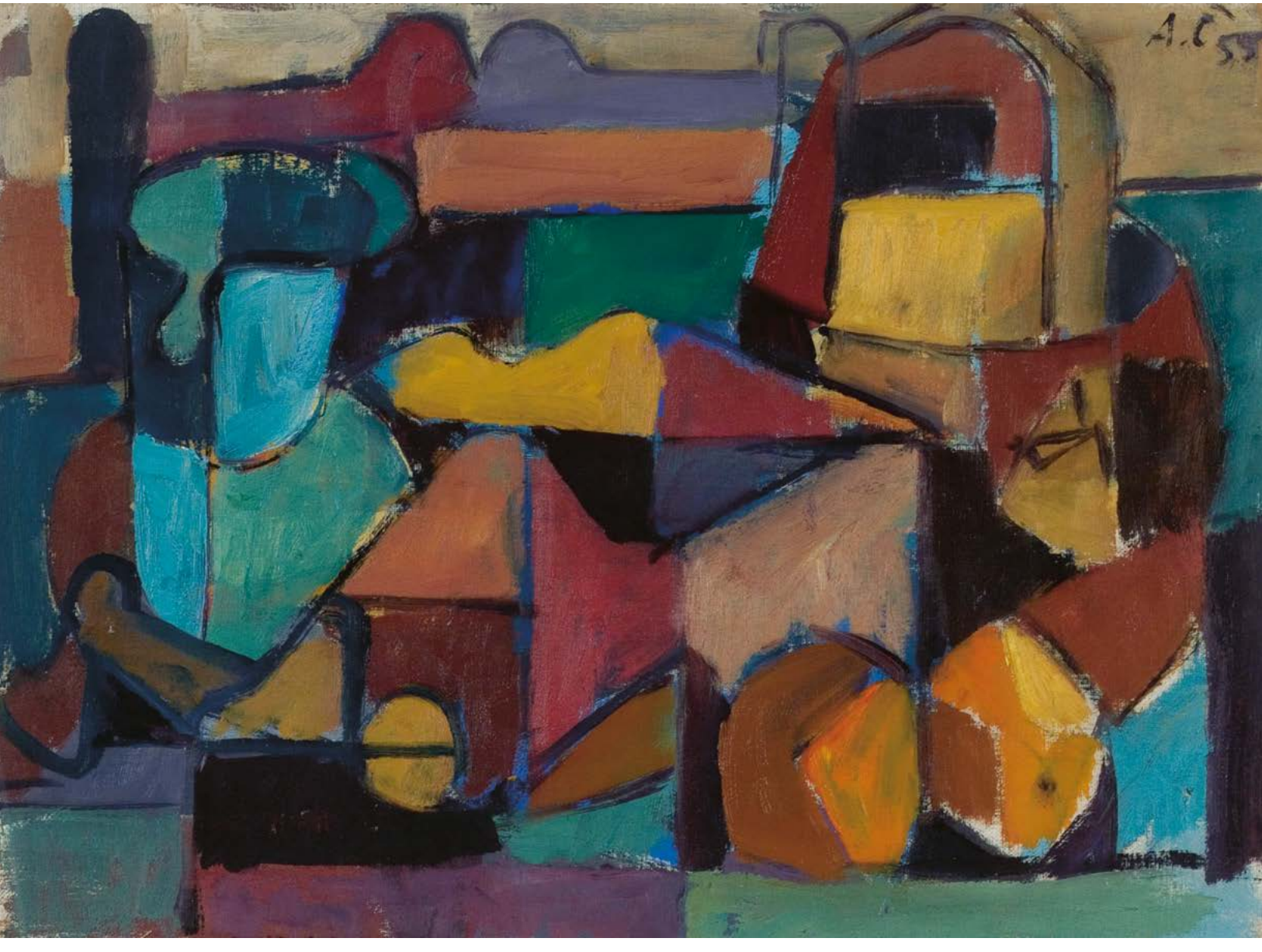
Nella *Natura morta* del 1949 di proprietà della Zveza Slovenskih Kulturnih Društev (Unione dei Circoli Culturali Sloveni) appare *in nuce* questa volontà di rinnovamento e il tentativo di recuperare la "sintesi nello spazio che in breve avrebbe condotto l'artista a una nuova svolta in senso neocubista" (Cappuccio 1998 (b), p. 270, n. 44).

L'opera di Gorizia si colloca in una fase intermedia del percorso. Gli esiti di questo lento processo erano stati anticipati in alcune incisioni presentate alla I Biennale di arti grafiche di Lubiana del 1955, in cui per la prima volta mostrava una piena adesione al dettato postcubista, spingendosi addirittura al limite dell'astrazione (Krečič 1999, p. 123).

Qui l'artista applica agli oggetti una scomposizione nella quale le campiture di colore sono imbrigliate in una griglia di linee nere. Si tratta di una soluzione funzionale, ovvero quella di suggerire le forme raffigurate, evitando la pura astrazione; la natura morta appare così più facilmente leggibile. Tuttavia, il fitto reticolo non si limita a circondare i profili degli oggetti, ma li frammenta, suddividendoli in zone cromaticamente omogenee. L'impasto pittorico si presenta denso, steso in maniera uniforme sull'intera superficie pittorica.

Non è semplice risalire con precisione ai modelli che portarono a questo radicale rinnovamento stilistico. Fin dalla fine degli anni Cinquanta Černigoj aveva avviato una collaborazione con le gallerie triestine (Galleria dello Scorpione) e slovene e partecipò a collettive dove poté osservare la più moderna produzione artistica di autori quali Albert Sirk, Lojze Spacal o Avrelij Lukežič. Le Biennali veneziane, in cui erano presenti artisti italiani e colleghi sloveni che esponevano sotto la bandiera della Jugoslavia, potevano costituire un ulteriore luogo di confronto. Sicuramente Černigoj poté confrontarsi anche con le opere di pittori neocubisti francesi come Ernest Pignon o Maurice Estève, promossi da Pierre Francastel come "jeune peintres de tradition française".

Natura morta quindi non è che un preludio alle opere della seconda metà del decennio, in cui Černigoj porterà alle estreme conseguenze le soluzioni formali e coloristiche qui sommariamente preconizzate [scheda 33]. Si arriverà al completo dissolvimento del reticolo compositivo e alla semplice giustapposizione delle *tache* di colore, costituite da pennellate più delicate ed evanescenti, al fine di dare vita a opere contraddistinte da un lirismo astratto.


A.C 55

32

Tintoria

1956
Olio su tela, cm 46,4 x 69,7
Firmato e datato in basso s sinistra: A C 56

Trieste, Collezione Fondazione CRTrieste, inv. 53

BIBLIOGRAFIA
Gardonio 2012, pp. 268-269

Negli anni Cinquanta Černigoj lavorava come insegnante di disegno per il liceo di lingua slovena di Trieste. Questa occupazione, che lo impegnava a tempo pieno ma che nel contempo gli aveva permesso di raggiungere quella stabilità economica da tempo anelata, gli consentì una ricerca costante e aggiornata sui principali fenomeni artistici contemporanei.

È questo un decennio segnato da una lenta evoluzione stilistica che lo portò a meditare sul proprio lessico, fino a giungere a una nuova formulazione. Un processo che dalla figurazione debitrice dei modelli postcubisti ai quali aveva guardato negli anni Quaranta culminò con l'approdo all'informale.

Tra questi due estremi, si riconoscono precisi momenti di transizione, segnati da caratteristici stilemi, in cui è evidente il progressivo affrancamento dal passato e la proiezione verso l'astrazione dei primi anni Sessanta.

Tintoria rappresenta l'interno di un moderno impianto industriale. L'artista si sofferma sui congegni meccanici delle grandi macchine: pulegge, cinghie di trasmissione, nastri trasportatori. A destra, grandi rotoli di tessuto, prodotto finale del processo di fabbricazione.

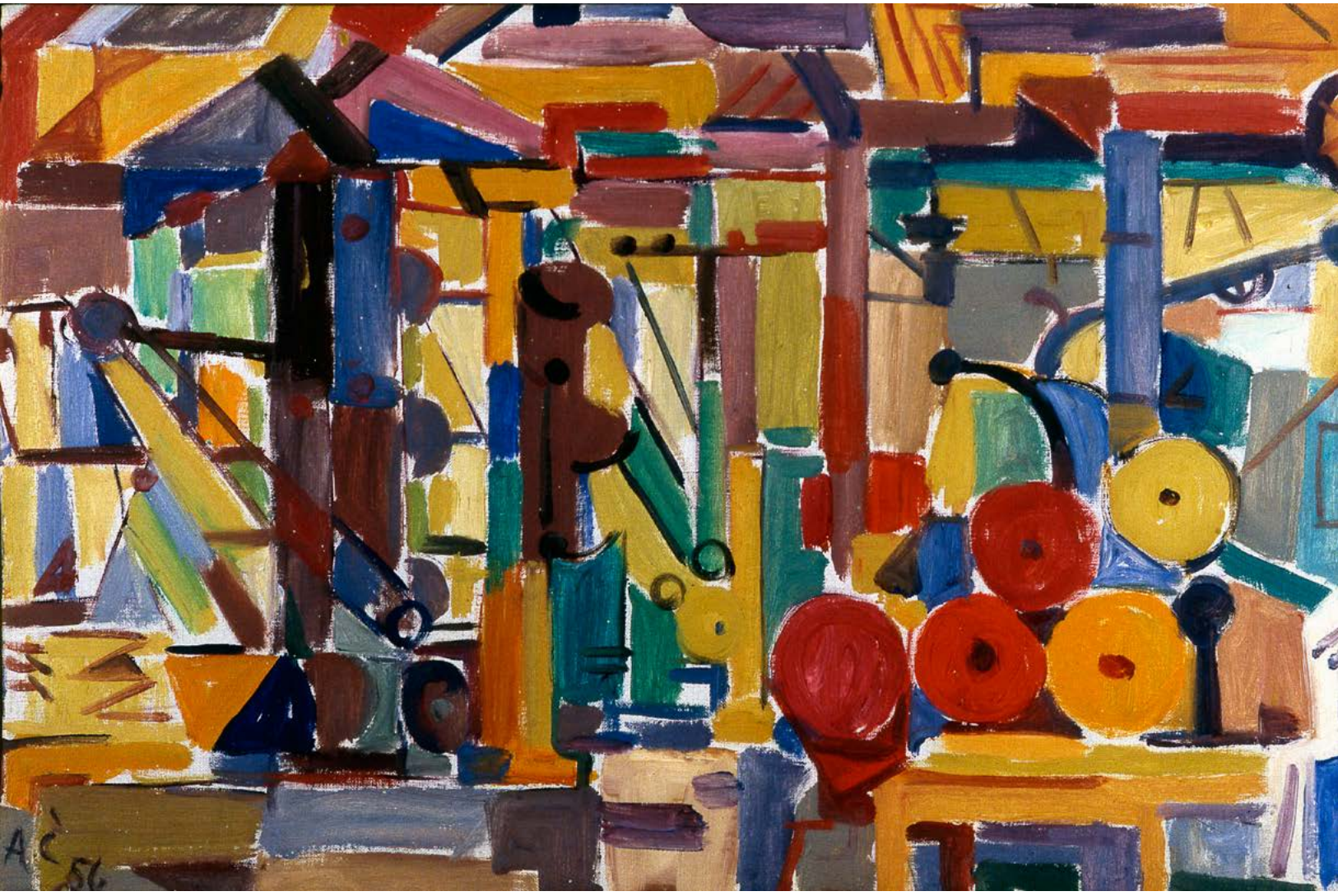
L'interesse di Černigoj per la tecnologia, sotto forma di macchinari industriali o componenti meccaniche, attraversa come un basso continuo l'intera produzione dell'artista; basti ricordare gli inserti di elementi meccanici nei *collage* (*Come attraverso la strada*, [scheda 13]) o le architetture futuristiche con travi metalliche (*Teater-masse*; [scheda 18]).

Ma fu solamente a partire dalla IV Triennale di Monza del 1930, per la quale decorò un ambiente dall'evocativo titolo *Sala della Civiltà Meccanica*, che il tema della tecnologia e della meccanizzazione iniziò ad acquisire una propria autonomia.

Erano gli anni in cui Černigoj codificava le prime opere ascrivibili a un nuovo genere, fondato sulla commistione fra paesaggio e veduta industriale. Nelle vedute di Trieste databili fra quarto e quinto decennio, il pittore si sofferma infatti sulle grandi gru dei cantieri in febbrile attività, trasformandole negli elementi di maggiore riconoscibilità del panorama urbano.

A metà degli anni Cinquanta Černigoj si inoltrò in un territorio nuovo. Le vedute urbane diventano il pretesto per rappresentare una centrale elettrica con il reticolo di tralicci, conduttori e isolatori *Città (Centrale elettrica)* alla Galleria Avgust Černigoj di Lipizza o la miniera di Laško nel 1957. Le fabbriche vengono elette a luogo di ricerca privilegiato; oltre alle tintorie, l'artista esplora altri capannoni industriali, affascinato dai macchinari e dai loro processi. L'artista così attribuisce piena legittimità al genere, trasformando il tema della meccanizzazione nell'elemento fondativo dell'opera.

Avgust Černigoj
Città (Centrale elettrica)
(1957)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja



È stato osservato che questa originale predilezione rappresenterebbe una dichiarazione politica, esprimendo la sua vicinanza agli operai costretti a lavorare e a sopravvivere in luoghi alienanti. In ragione delle sue scelte stilistiche tuttavia Černigoj si tenne piuttosto lontano dai toni celebrativi tipici del realismo più impegnato e intransigente, come si vede ad esempio nelle opere di Renato Guttuso o dei friuliani Giuseppe Zigaina e Armando Pizzinato. Va comunque ricordato il Černigoj artista militante, la cui predisposizione al socialismo lo avrebbe condotto a ideare bozzetti per francobolli celebranti la Festa dei lavoratori o un bozzetto per il calendario del 1948, esemplato sullo stile neocubista diffuso in Italia proprio dal Fronte nuovo delle arti.

Fiori

1959
Olio su tela, cm 55 x 68
Firmato e datato in basso a destra: A. Cernigoj / 59

Treppo Ligosullo, Museo Pinacoteca Enrico De Cillia, proprietà del Comune

BIBLIOGRAFIA
Pinacoteca 1983, p. 20; *Pinacoteca* 1997, p. 48; Marra 2001, p. 59

L'opera è emblematica dell'eclettismo che caratterizzò il linguaggio di Černigoj a partire dagli anni Cinquanta. Un periodo cruciale, nel quale cercò progressivamente di affrancarsi dallo stile consueto per dedicarsi a una serie di ricerche pittoriche che lo condussero, nel decennio successivo, al linguaggio dell'informale europeo.

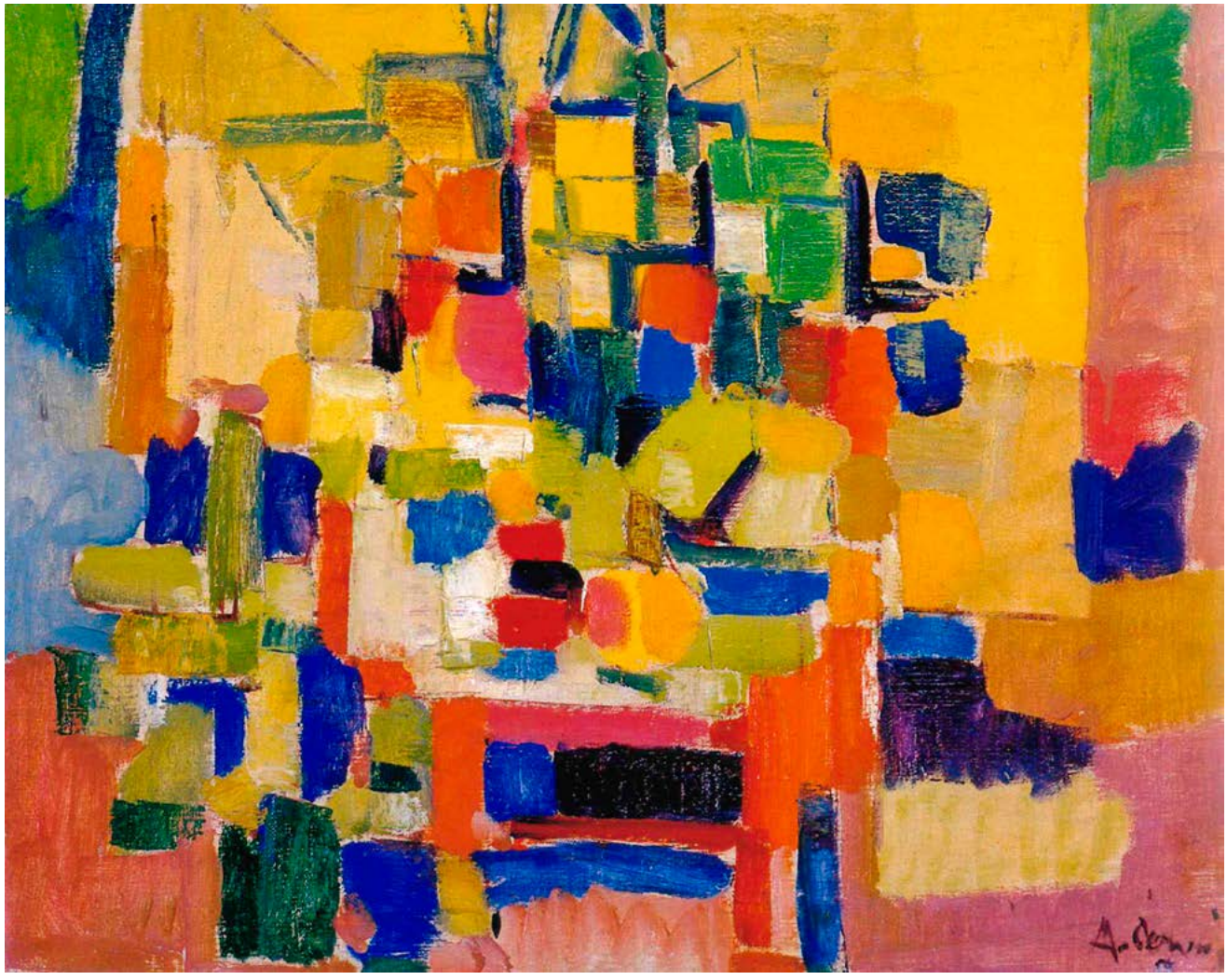
Nel triennio compreso fra 1956 e 1958 l'artista ampliò il proprio repertorio tematico; oltre alle consuete nature morte, si dedicò a vedute urbane e raffigurazioni di macchinari industriali. Si trattava di un passaggio decisivo nell'evoluzione del suo stile, fino ad allora ancorato a una sintesi postcubista nella quale l'impaginazione era rimarcata dai contorni neri delle figure.

In *Fiori* le *tache* di colore, una delle cifre stilistiche del periodo, si affrancano dalla griglia costruttiva e si accostano l'una all'altra, senza che l'impianto compositivo perda di efficacia. Non scompaiono le pennellate di nero, ma perdono la loro funzione strutturale per divenire semplici brani di colore libero. Il confronto con la *Natura morta* dei Musei Provinciali di Gorizia [scheda 31] evidenzia la totale diversità di approccio, mostrando più differenze che somiglianze. Il soggetto del dipinto diventa di difficile identificazione nella sua astrazione. La stesura compatta del colore adottata fino a pochi anni prima lascia qui spazio a una pennellata che tende a sfumare verso i bordi. Le campiture cromatiche iniziano a infittirsi nella parte centrale del dipinto, lasciando intravedere la tela grezza ai lati.

Nella nuova maniera di Černigoj, più libera dal vincolo del contorno, sono stati letti richiami alle opere di Paul Klee e a modelli neocubisti (Campitelli 1998 (a), pp. 62-63). Se la dipendenza dai lavori di Klee (la serie dei *Ritmi* per il senso cadenzato delle partiture di colore) appare suggestiva, non si può escludere un aggiornamento sul *tachisme*, che avrebbe introdotto, nel giro di pochi anni, alle vere e proprie sperimentazioni di carattere informale. Ma sembra pertinente anche un richiamo all'opera di Renato Birolli, scomparso in quello stesso 1959, oppure su un piano di maggiore controllo formale, a Nicholas De Staël.

Il dipinto, da sempre attribuito al 1958, andrebbe posticipato all'anno successivo sulla base della data apposta dall'autore. Una lieve variazione di cronologia che non inficia sulla valutazione complessiva, poiché l'opera appare coerente col filone di ricerche condotte nel triennio 1956-1958, delle quali costituisce una naturale prosecuzione.

Di proprietà del pittore e mercante Enrico De Cillia, *Fiori* fu parte integrante del primo nucleo di cinquanta opere che l'artista donò al comune di Treppo Carnico nel 1975. La ricca collezione di De Cillia, frutto della sua attività di gallerista, ceduta a più riprese al comune negli anni, ha permesso la costituzione del museo a lui dedicato. È possibile che il dipinto sia stato acquistato dallo stesso pittore nel 1960 quando, nella sua galleria udinese Il Girasole, si tenne una personale dedicata a Černigoj nella quale la tela fu esposta, come attesta un cartellino sul verso.



34

Flora

1964
Olio su faesite, cm 71 x 71,5
Firmato e datato in alto a destra: A. Černigoj / 64

RAI - Sede Regionale per il Friuli Venezia Giulia

ESPOSIZIONI
Trieste, Udine 2008

BIBLIOGRAFIA
Botteri, Collini 2008, p. 22; Masau Dan, Reale 2008, pp. 65-66

Lungo gli anni Sessanta l'adesione di Černigoj alla poetica dell'informale si risolve in una serie di opere in cui l'artista esibisce la perenne evoluzione del proprio linguaggio pittorico. I primi lavori del decennio testimoniano la conclusione del processo di astrazione formale, grazie al quale le opere si liberano dalla rigida struttura ortogonale che delimitava le figure.

Nasce così una corposa serie di *Senza titolo*, lavori che riassumono i valori della nuova pittura. L'artista, liberandosi dai reticoli neri e semplicemente giustapponendo le campiture cromatiche non più vincolate, crea una fitta tessitura cromatica. Il colore diviene così valore portante nell'opera.

Si tratta, nella sua carriera, di un momento tanto rilevante quanto breve. Sono questi gli anni di una costante e infaticabile ricerca verso nuove soluzioni, che lo condurranno presto ad abbandonare la via dell'informale per perseguire un nuovo linguaggio.

Già verso il 1963 si assiste a una nuova formulazione; alla liberazione delle forme fin qui condotta si accompagna una nuova gestualità, con dipinti che si fondano sull'uso disinvolto della pennellata, e sull'adozione di tecniche nuove, quali lo sgocciolamento, appreso sull'esempio dell'espressionismo astratto statunitense.

Flora testimonia l'evoluzione ultima dell'informale di Černigoj, costituito da improvvise e inaspettate (perlomeno se si analizza il percorso del pittore) esplosioni di colore, che generano un motivo variopinto allusivo alla ricchezza cromatica di un vaso di fiori.

Il dipinto fa parte della collezione di opere d'arte possedute dalla Rai del Friuli Venezia Giulia. L'impulso a creare la raccolta arrivò dall'architetto triestino Aldo Cervi, progettista del palazzo in stile razionalista che si affaccia su piazza Oberdan destinato a ospitarne la sede. Nel 1963, anno di completamento dei lavori, Cervi avanzò l'idea di riunire una serie di opere, soprattutto dipinti, ma anche incisioni o sculture, che documentassero la produzione di quegli artisti che erano legati alla regione, al fine di creare una collezione di lavori che potessero essere utilizzati anche per abbellire gli spazi dell'edificio.

Il suggerimento di Cervi incontrò il favore di Guido Candussi, direttore della sede, e di Aldo Giannini, responsabile dei programmi culturali, che si avvalse della collaborazione del curatore del Museo Revoltella Giulio Montenero. Per la formazione della collezione furono stanziati inizialmente cinque milioni di lire: si venne a creare un nucleo di opere che rispecchiava l'eterogeneità dell'arte regionale nel secondo dopoguerra.

Flora fu acquistato per una somma di 150.000 lire, ultimo dipinto a entrare in collezione nel 1964, allo scopo di non tralasciare all'interno della raccolta la testimonianza della precedente generazione di artisti.

35

Senza titolo

s.d.
Legno verniciato, cm 38,8 x 36
Firmato in basso a destra: A. Černigoj

Collezione privata

Negli anni Sessanta, Černigoj si dedicò a ricerche pittoriche che lo portarono a confrontarsi con l'informale.

Alle opere nelle quali alla liberazione delle forme si accompagna una nuova gestualità [scheda 34], fondata ad esempio sul ricorso al *dripping* secondo il modello di Jackson Pollock, ne affiancò altre che insistono sull'aspetto materico della pittura. Tele ricoperte di colore pastoso – spesso mescolato al gesso – e cosparse di frammenti di vetro, ritagli di carta, addirittura foglie che si fondono con la vernice stessa, a ribadire l'attenzione per la concretezza del materiale.

Nel volgere di pochi anni, l'interesse dell'artista si sposta dalla superficie pittorica pur ruvida e scabra all'oggetto. È un processo che trasforma il dipinto in rilievo, permettendo di passare dalla bidimensionalità della pittura alle tridimensionalità della scultura.

Lettere si presenta come una composizione di caratteri tipografici montati lungo l'asse verticale dell'opera, reso visibile dal piccolo listello di legno che suddivide fisicamente la superficie in due parti distinte. Lungo la mediana, sono disposti dei piccoli cubi di legno che riportano sulla superficie il cosiddetto occhio, che secondo il vocabolario della tipografia indica la parte in rilievo del carattere, quella che viene a contatto con l'inchiostro e mediante pressione imprime la lettera sul foglio.

La disposizione delle lettere, che a prima vista appare improvvisata, risponde in realtà alla volontà di impostare una composizione bilanciata. Un bisogno che in Černigoj si ricollega alla necessità di riprendere il costruttivismo delle origini (Krečič 1999, p. 135). Composizioni, che pur adattate al linguaggio contemporaneo, si fondano sulla necessità di ordine ed equilibrio, le stesse proprietà ricercate da una moderna generazioni di artisti quali Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Paolo Scheggi (Campitelli 1998 (a), p. 66).

Lettere si inserisce nel novero di quelle opere che hanno per motivo portante la tipografia. È suggestivo pensare che l'artista, da sempre appassionato alle varie tecniche di stampa tanto da acquistare negli anni Trenta un torchio calcografico (Vecchiet 1998, p. 97), volesse con, il riferimento alla tipografia, omaggiare indirettamente l'arte grafica. Ma, con maggiore realismo, bisogna guardare ai lavori di Lucio Del Pezzo, o alle analoghe sperimentazioni di Joe Tilson, per ritrovare la fonte primaria di queste opere.

In *Duino*, per imitare i contenitori di Del Pezzo, il rilievo è realizzato a partire da un casellario tipografico, ovvero uno scomparto nel quale si tengono i caratteri metallici ripartiti a seconda, ad esempio, del corpo, cioè della dimensione. È possibile che l'utilizzo di questo particolare materiale, forse recuperato (Campitelli 1998 (b), p. 274, n. 64), l'avesse spinto a soffermarsi più da vicino sui singoli tipi.

Avgust Černigoj
Senza titolo (1957)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

36

Senza titolo

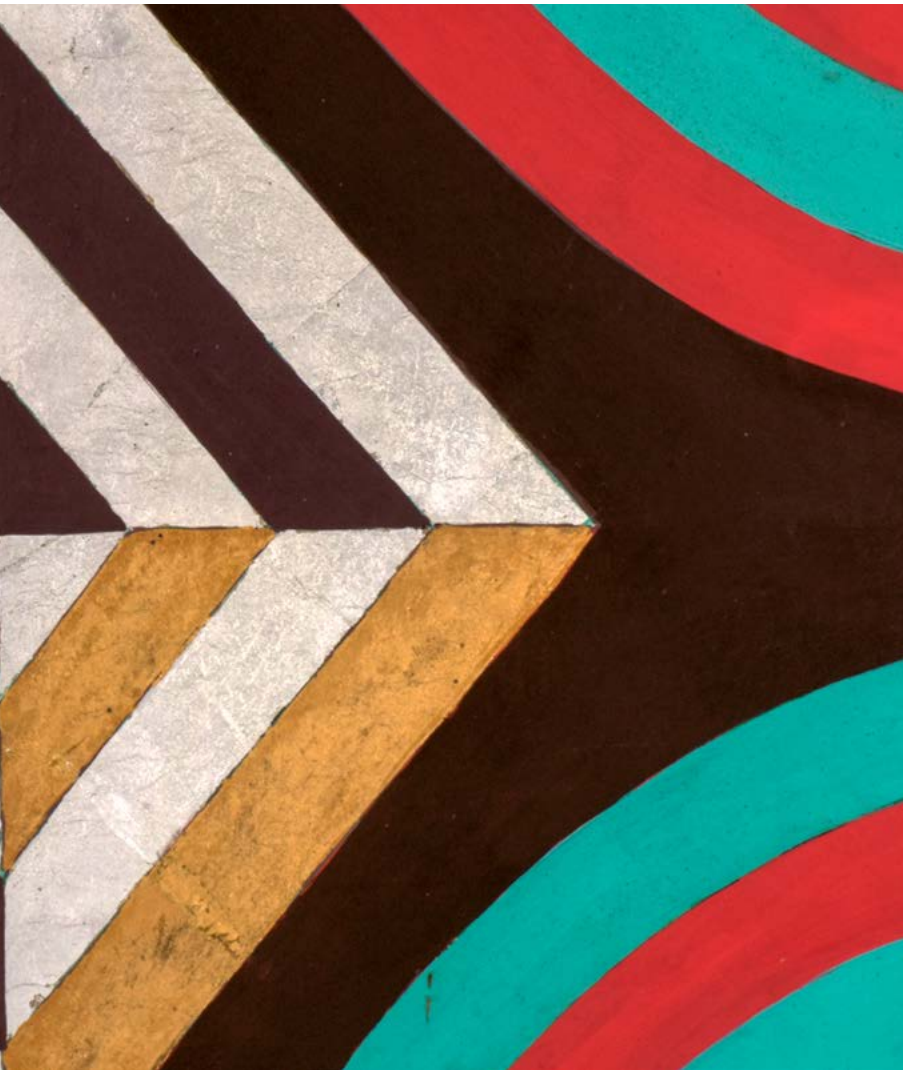
1980
Olio e colori argento e oro su compensato, cm 35 x 61,5

Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja, inv. 1278

Il dipinto è impostato lungo due assi ortogonali che dividono la superficie in quattro rettangoli di identiche dimensioni. In ciascun settore, Černigoj sviluppa un modulo decorativo costituito da un triangolo e da un quadrante circolare ripartiti in bande di colore alternato. Lo schema è replicato dall'autore nelle altre parti della tavola; l'artista ribalta le forme geometriche in maniera speculare lungo gli assi. Nel compiere questo processo di riflessione, opera un'inversione cromatica, alternando i colori delle linee che compongono la losanga centrale, derivata dall'unione dei quattro triangoli isosceli, e i quadranti circolari agli angoli della tela. L'unica zona che non appare coinvolta da questo processo è la forma irregolare compresa fra i cerchi e il rombo, di colore uniforme tendente al marrone scuro.

L'opera appartiene a quella serie di lavori di matrice optical a cui l'autore si dedicò alla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo. La critica si è interrogata sulle modalità con cui Černigoj entrò in contatto con il movimento dell'*op-art*, le cui opere avevano iniziato a circolare in Europa nei primi anni Sessanta.

Il grande pubblico poté conoscere a Trieste quella che all'epoca si chiamava arte visuale grazie ad alcune esposizioni organizzate fra 1967 e 1968 dalla galleria che era ospitata presso la libreria Feltrinelli di corso Italia, da anni scomparsa (Campitelli 1998 (b), pp. 275-276, n. 68). Maria Campitelli (1998 (a), pp. 68-69) ritiene che Černigoj potesse aver visitato le mostre triestine, spinto dalla propria vocazione alla ri-



cerca; oppure suggerisce una conoscenza indiretta del fenomeno, magari attraverso le ricerche cinetiche di Nova Tendencija, movimento croato che l'artista doveva sicuramente conoscere in virtù dei numerosi spostamenti in Jugoslavia, in un momento in cui questa nuova forma d'arte si stava diffondendo a livello mondiale (Rubino 2012).

In questo *Senza titolo* appare comunque inevitabile il confronto con Victor Vasarely, campione della *op-art*, impegnato, fin dagli anni Cinquanta in un'arte che, invece di intervenire sugli oggetti, stimolasse la visione dello spettatore.

Le opere degli anni Cinquanta di Vasarely (*Hommage a Malevič*, 1953) mostrano significative tangenze con i lavori optical di Černigoj. Tuttavia nelle opere del triestino è assente quella sensazione di tridimensionalità che ha reso famosi i lavori dell'artista ungherese naturalizzato francese, caratterizzandosi piuttosto per un colore piatto, dall'impasto denso e dalle tonalità sature. Le forme geometriche non proiettano illusioni negli occhi dello spettatore, non generano sorpresa o stordimento, ma ricreano semplicemente un motivo decorativo.

37

Senza titolo

Collage e pennarello su cartoncino, cm 77,3 x 56

Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja, inv. 1095

Attraverso la tecnica del *collage*, Černigoj palesa la propria inquietudine verso i problemi del mondo contemporaneo. L'inquinamento, la condizione della donna, il clima di tensione nell'attesa di una guerra inevitabile sono trattati in numerosi lavori dei primi anni Settanta (Krečič 1999, p. 139), un periodo in cui lo stesso autore, da sempre sensibile alle tematiche sociali, manifestava pubblicamente il proprio appoggio al Partito comunista italiano (Anonimo 1976 (a), p. 7).

Il *collage*, praticato fin dagli anni della formazione in Germania, cede, rispetto alle opere degli anni Venti, parte del proprio carattere sperimentale. In questi lavori, Černigoj è primariamente sostenuto dalla volontà di rispondere alla crisi della contemporaneità, accostandosi con la sua pittura a temi e movimenti sociali come il femminismo (*Turisti (Rumeni objekt)*, 1970).

All'inizio degli anni Settanta la tecnica del *collage* diviene dunque funzionale a una riflessione non priva di tratti provocatori e di denuncia, sui moderni mezzi di comunicazione e in particolar modo sulla stampa. Nella realizzazione di una parte dei suoi *collage* Černigoj si avvale infatti di fotografie tratte dai rotocalchi e dalle pubblicazioni periodiche a basso costo (Campitelli 1998 (a), p. 68).

Esemplare in questo senso è l'opera in esame, in cui l'autore si sofferma sulla crisi che colpì il Cile dopo il colpo di stato militare del 1973 che rovesciò il governo democraticamente eletto di Salvador Allende portando al comando il generale Augusto Pinochet.

Al centro della scena un ragazzo e una ragazza sembrano assistere impotenti e rassegnati allo stravolgimento politico e sociale che sta avvenendo in Cile. Le figure sono circondate da immagini che testimoniano la volontà del popolo cileno di resistere alla deriva autoritaria: fotografie di manifestazioni spontanee e l'iconica immagine di Allende che sventola la piccola bandiera nazionale. Le due figure al centro potrebbero tuttavia alludere anche al potere oppressore; in questo caso si giustificherebbero quei dettagli, come la spallina e la manica decorate da cordoni e mostrine che conferiscono all'abito della ragazza l'aspetto di una divisa.

Da un punto di vista tecnico, Černigoj abbandona i formalismi dei primi *collage*, i montaggi arditi delle carte o le prospettive vertiginose. I lavori degli anni Settanta, e ancora degli anni Ottanta, non presentano soluzioni particolarmente ardite o complesse. Sono opere – tra i rari casi riscontrabili nel percorso dell'artista – in cui la riflessione sul soggetto assume una predominanza sulla volontà di sperimentare un nuovo repertorio di formule e modelli, anche se la stratificazione delle immagini e il frenetico montaggio visivo dichiarano la loro prossimità ai dé*collage*s di Mimmo Rotella, realizzati strappando i manifesti pubblicitari.

Avgust Černigoj
Turisti
(Rumeni object)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

CILE / INCHIESTA SU UNA CONSULTAZIONE ELETTORALE CHE INFLUIRÀ IN MODO DECISIVO SUL FUTURO DEL SUDAMERICA
SARA

Le avanguardie della Mitteleuropa

Veno Pilon
Mio padre (Menigo) [Moj oče (Menigo)] **200**

Giorgio Carmelich
Interno con figura **202**

Luigi Spazzapan
Ritratto di Oskar Brunner **204**

Ugo Carà
Danilo **206**

Marcello Mascherini
Calitea **208**

Mario Lannes
La lettura **210**

Nino Perizi
Notte e luna **212**

Lojze [Luigi] Spacal
Luna Park **214**

Veno Pilon

Aidussina 1896 – 1970

Aidussina, Pilonova Galerija, inv. St PG 5/S

ESPOSIZIONI
Lubiana 2002, n. 9

BIBLIOGRAFIA
Veno Pilon 2002, p. 142, n. 9 37/S

Mio padre (Menigo)
Moj oče (Menigo)

1923
Olio su tavola, cm 133 x 82,5
Firmato e datato in alto a destra: VENO PILON / AJD. / 1923

Nel 1922, al termine di un articolato percorso formativo che dopo gli anni di prigionia in Russia lo aveva visto studente all'Accademia di Praga, alunno serale della Scuola d'arte e mestieri di Vienna e allievo di Celestino Celestini all'Accademia di Belle Arti di Firenze, Veno Pilon ritornò ad Aidussina, piccolo paese del Carso e suo luogo di nascita. Qui si fermò per alcuni anni, forte dell'impiego come ispettore onorario della Soprintendenza ai monumenti e docente.

Il soggiorno coincise con la fase che i critici identificano come "periodo di Aidussina", compreso nel quadriennio 1922-1925. Fu, per il pittore, uno dei momenti di massimo fervore creativo, durante il quale Pilon raggiunse il vertice qualitativo della propria arte dedicandosi in particolare a ritratti, paesaggi e nature morte.

Il dipinto, eseguito nel 1923, si colloca nel novero di opere che l'autore dedicò ad amici artisti, ragazze, semplici popolani, dando vita a un campionario di tipi umani che riassumono la società dell'epoca. Fra questi lavori, un posto di rilievo è occupato dai ritratti dei suoi genitori.

Il padre, che gestiva un panificio, è ritratto dal proprio figlio senza concessioni al decorativismo o alla piacevolezza. Piuttosto, Pilon cerca di far trasparire dalla tela la grande umiltà del personaggio, rivendicando, al contempo, la fierezza per il proprio genitore.

Come nella produzione ritrattistica coeva, fulcro del dipinto sono il volto e le mani dell'uomo. Nel viso si scorge l'orgoglio di un uomo. Le mani, a cui l'artista conferisce una plasticità quasi scultorea, dichiarano la sua professione. Queste appaiono nodose, quasi accartocciate, piegate dal faticoso lavoro e sono state spesso oggetto di analisi approfondite da parte dei critici, che le hanno paragonate a strumenti di lavoro (*Vodnik* 2016, p. 31).

L'interesse per le mani, che appaiono quasi ingrandite rispetto alle normali proporzioni corporee, sottolinea la svolta che Pilon aveva impresso all'espressionismo sloveno, del quale fu uno dei principali interpreti. È riconosciuto come l'artista abbia dato vita a una nuova forma di raffigurazione dell'uomo (Komelj 1998, pp. 268-269). Le sue figure sono costruite attraverso la sintesi dei volumi ma restano sempre ben definite nei loro caratteri essenziali e nella postura. La resa psicologica è garantita dall'intensità dello sguardo e dalla particolare definizione delle mani: un particolare che varia in base al genere, all'età e alla professione del soggetto. (Vuk 2000, pp. 52-53)

L'artista raffigurò anche la madre, cui dedicò un dipinto e un disegno, da cui traspare il carattere risoluto della donna. L'opera grafica anticipa di qualche anno il ritratto che Černigoj eseguì della propria madre [scheda 8] ma nel quale inserì suggestioni di carattere chagalliano, frutto della formazione monacense, assenti in Pilon.

Giorgio Carmelich

Trieste 1907 – Bad Nauheim 1929

Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI
Gorizia 1985; Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA
Frontiere d'avanguardia 1985, pp. 120, 204; Marri 2000, p. 62, n. 20; Zar 2002, pp. 44-46, 222, n. 16

Interno con figura

1924
Collage di carte colorate, mm 250 x 190

L'inizio del rapporto tra Černigoj e Carmelich può essere datato alla fine del 1925, quando quest'ultimo, ne «La voce di Gorizia», recensì con favore la prima personale italiana dell'artista triestino.

Nel giro di pochi mesi la collaborazione si fece tanto intensa quanto proficua. Carmelich divenne il principale promotore del Gruppo costruttivista triestino, fondato da Černigoj nella speranza di istituire una scuola di approccio modernista in città, sulla falsariga del Bauhaus. Di questo tentativo sopravvive il programma di insegnamento, equiparabile a una dichiarazione d'intenti, redatta insieme a Emilio Mario Dolfi. In realtà, la scuola non fornì mai una solida base economica ai fondatori e il gruppo di artisti costituì piuttosto un nucleo omogeneo di autori che si incontravano e si sentivano rappresentati dalle dottrine propugnate da Černigoj. Il rapporto fra i due raggiunse il momento di massima tangenza quando parteciparono alla Prima mostra sindacale di belle arti del 1927, presentando i loro lavori in uno spazio specificatemene allestito, la sala costruttivista.

Interno con figura si colloca in una fase precedente, quando ancora l'artista era orientato verso quel "futurismo decorativo" secondo l'espressione coniata da Silvio Benco (Zar 2002, p. 115). L'opera, infatti, testimonia il rapporto che lo legò a due dei massimi esponenti del futurismo, Enrico Prampolini e Fortunato Depero. Il contatto diretto con il secondo, che frequentò fra Trentino e Alto Adige nel 1924, influenzò fortemente una parte della sua produzione giovanile, in un periodo in cui stava conducendo anche esperimenti di carattere cubista ed espressionista. Il ricorso al *collage* e l'adozione di una evidente bidimensionalità rappresenta il lascito principale di Depero nell'opera di Carmelich.

Questo *collage* raffigura una stanza che si presenta come una scatola vuota. Lo spazio è popolato unicamente da una *silhouette* maschile e da un tavolo, sul piano del quale sono collocati un bicchiere e una bottiglia. Tutta la composizione è fondata sull'estremo rigore sintetico. L'uomo è emblematicamente riassunto mediante la testa e l'abito; con due ritagli di carta colorata Carmelich schematizza la figura umana. Il medesimo processo è applicato al tavolo, definito da un cerchio bianco: è rappresentato solamente il piano d'appoggio ma non le gambe che lo sostengono. Lo stesso tavolo, ribaltato verso lo spettatore, contraddice la coerenza prospettica della stanza, nella quale le linee convergono verso l'unico punto di fuga centrale. La posa reclinata dell'uomo, abbigliato con eleganza – l'artista, nella sintesi formale, ha lasciato volutamente visibile la coda del frac – suggerisce che possa essere ebbro.

L'opera è contraddistinta da una cromia con alcune note volutamente sgargianti – il frac verde acido, la cornice dorata del fondo – ma le pareti oscillanti fra il blu notte e il nero e il pavimento rosso generano una sensazione di oppressione e claustrofobia, a cui fa da contrappunto la solitudine del personaggio, isolato in uno spazio irreale e nel suo stato di alterazione prodotto dall'alcool.

Luigi Spazzapan

Gradisca d'Isonzo 1889 – Torino 1958

Ritratto di Oskar Brunner

1925
Bronzo, cm 27,5 x 22 x 30

Gradisca d'Isonzo, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan, proprietà Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

ESPOSIZIONI
Gradisca d'Isonzo 1970, n. 4; Trieste 1987; Gradisca d'Isonzo 1989; Roma 1990, n. 11; Gradisca d'Isonzo 1997, p. 25, 123, n. 1 (ill. 1, p. 36), Pordenone 2005, n. V.5

BIBLIOGRAFIA
Dragone 1980, p. 20; Masau Dan 1989, pp. 19-20; Coslovich 2005, p. 125, V.5

Oskar Brunner, ingegnere triestino di origine ebraica nato nel 1900 e morto nel 1982, intraprese gli studi di architettura e ingegneria civile al Politecnico di Torino e di scultura con Leonardo Bistolfi. Nel 1924-1925, ideò per la città di Orbassano, vicino a Torino, il *Monumento ai caduti della prima guerra mondiale*. Dopo il ritorno a Trieste, l'ingegnere iniziò a frequentare gli intellettuali goriziani. Si trattava di un ambiente stimolante, dominato dalla personalità dell'artista e letterato Sofronio Pocarini. Nel 1923 questo sodalizio di scrittori, musicisti e artisti diede vita al Circolo artistico goriziano.

Proprio Spazzapan e Pilon, erano soliti frequentare l'atelier, in realtà una ex stalla, che Brunner aveva allestito nella città isontina e dove teneva una scuola libera di nudo (Marri 1997, p. 21).

È facile supporre che l'idea del bronzo nacque nella mente di Spazzapan in occasione di uno di questi incontri. Infatti, il *Ritratto di Oskar Brunner* si accompagna idealmente a una seconda testa, il *Ritratto di Veno Pilon*.

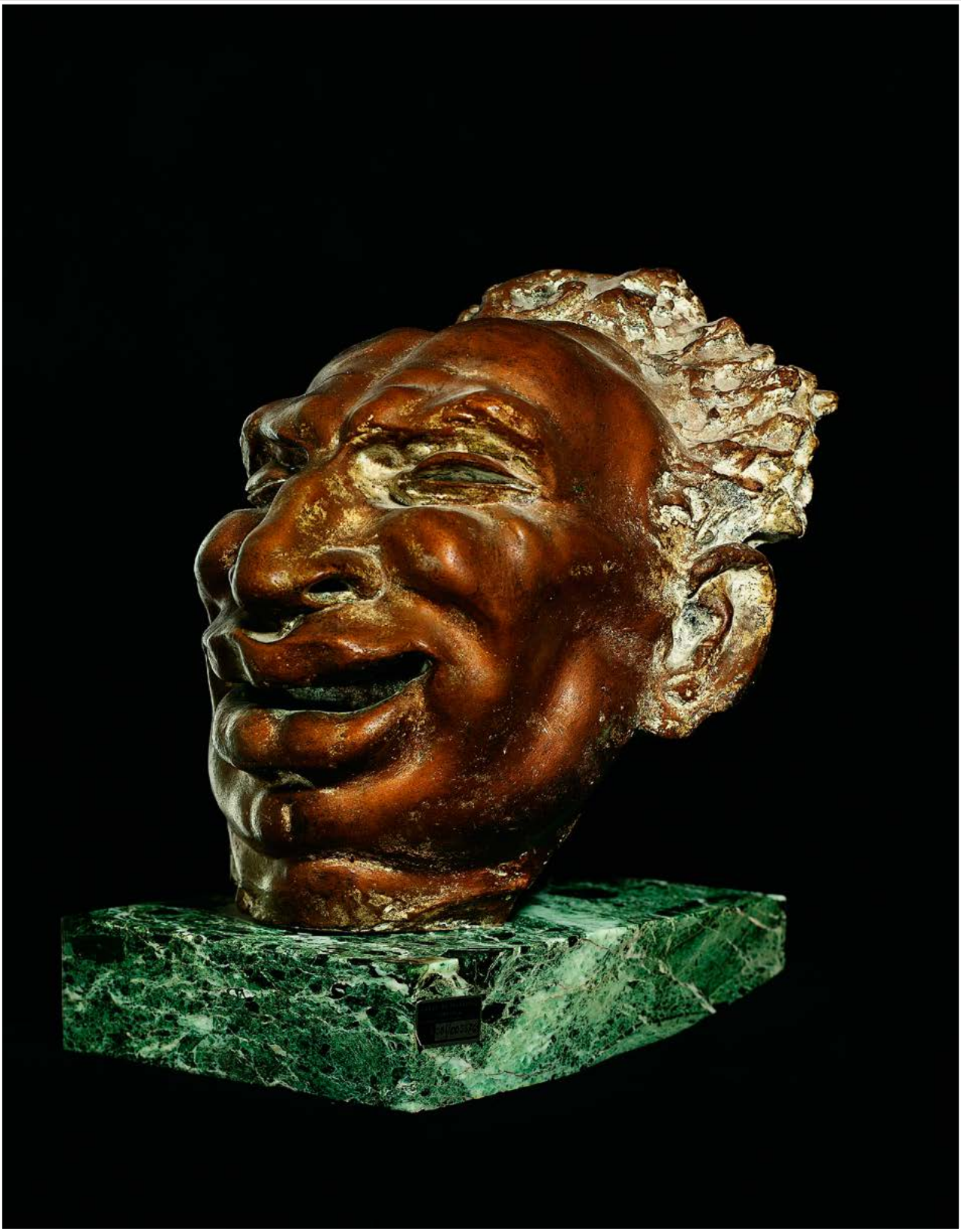
Due pezzi unici che presentano lievi differenze nell'impostazione generale. Rispetto alla testa di Pilon, dalla superficie meno scabra e dai tratti meno deformati, il bronzo di Brunner si caratterizza per la materia frastagliata e per il tono scanzonato, caricaturale, quasi grottesco con cui è definita la figura. Un'attitudine al superamento del dato naturale che anticipa gli orientamenti che Spazzapan applicherà nella produzione pittorica e che può essere messa in relazione con le analoghe deformazioni che Černigoj impiega nelle proprie opere grafiche degli stessi anni.

Sopravvivono una serie di veloci schizzi a matita nei quali Brunner è definito nei tratti essenziali, deformandone la fisionomia. È probabile che possano essere degli studi preparatori in vista dell'esecuzione dell'opera plastica. Infatti, Danilo Lokar, autore della biografia dell'artista, aveva descritto il processo adottato nella creazione dei due ritratti bronzei. Spazzapan aveva inizialmente abbozzato alcuni studi, a matita e a tempera, cui seguirono poi l'esecuzione del gesso (acquistato pochi anni or sono dal Museo Revoltella) e infine del bronzo (Marri 1997, pp. 19-20).

Il ritratto, prima di entrare nella collezione della Cassa di Risparmio di Gorizia, apparteneva a Eugenio Giletti che, per sostenere economicamente l'amico artista, ne divenne il principale finanziatore tramite l'acquisto delle sue opere.

Nonostante gli esordi con Bistolfi e l'appartenenza al Circolo artistico goriziano, Brunner si allontanò progressivamente dal mondo dell'arte. Divenne imprenditore agricolo e proprietario di allevamenti presso l'isola Morosini, ricoprendo fra il 1945 e il 1972 la carica di presidente del dell'Istituto Rittmeyer di Trieste, istituzione educativa per ciechi (Coslovich 2005, n. V.5).

Veno Pilon
Ritratto di Luigi Spazzapan (1923)
ERPAC - Servizio ricerca, musei, archivi storici. Fototeca Musei Provinciali di Gorizia



Ugo Carà

Muggia 1908 – Trieste 2004

Danilo

1932
Gesso dipinto, cm 36 x 21 x 24
Firmato in basso, alla base del collo: UGO / CARA / X

Gorizia, Musei Provinciali

ESPOSIZIONI
Trieste 2000, pp. 106-107, n. 87; Trieste 2003, p. 45; Pordenone 2005, n. V.7

BIBLIOGRAFIA
B. 1932, p. 3; Dorfles 1932; *L'apertura* 1935, p. 3; Marini 1935 (a); Cossar 1948, pp. 399-400; Gransinigh 2000, p. 107, n. 87; Gemo 2005, p. 130, n. V.7

Nel 1939 Carà ebbe l'occasione di presentare alcuni suoi lavori al fianco di Černigoj. L'esposizione si tenne a Lubiana fra il 18 febbraio e il primo marzo, nel padiglione Jakopičev, che in passato aveva ospitato altre mostre dell'artista triestino, da quella didattica del 1925, in cui illustrava l'evoluzione della pittura dall'impressionismo al cubismo, alla prima retrospettiva del 1937.

Černigoj espose 41 fra dipinti e incisioni; Carà, con 17 sculture, propose un campionario della propria produzione in legno, pietra e bronzo, alternando ritratti e figure intere. Il catalogo elenca alcuni ritratti, delle teste, un torso. Spicca, fra le opere presentate, il marmo di una donna al bagno, scelta come immagine di copertina.

Danilo è un ritratto in gesso dorato di un giovane ragazzo con un basco, forse un marinaio, come sembra alludere Remigio Marini (1935 (a), p. 300). Sul collo affusolato si innesta la testa del giovane, dai tratti marcati: le grandi labbra leggermente socchiuse, il naso irregolare, la fissità dello sguardo accentuata dalle orbite incavate.

La superficie del gesso non si presenta satinata e uniforme, ma possiede una consistenza scabra, che unita alla doratura, vuole restituire l'effetto del metallo. Il risultato ottenuto porta a una vibrazione della superficie che asseconda le variazioni di luce tali da restituire sculture che "appaiono come percorse da un brivido che ne accentua il carattere pittorico" (Gransinigh 2000, p. 107, n. 87).

Il gesso è rappresentativo del modo di lavorare di Carà nel campo della ritrattistica: la perizia tecnica, ravvisabile nella capacità di restituire il morbido tessuto del berretto; la resa minuziosa del particolare; l'adesione al dato realistico; la volontà di associare le teste a solidi geometrici danno origine a un linguaggio privo di eccessi, ma bensì orientato a soluzioni formali pausate, nell'ottica di un classicismo equilibrato.

Danilo costituisce uno dei vertici della produzione scultorea dell'autore. Il gesso, presentato alla I Mostra sindacale istriana del 1934, conquistò gli elogi della critica e la medaglia d'oro dell'esposizione. Il successo dell'opera, che fu acquistato dall'allora Museo della Redenzione di Gorizia nel 1935, lo convinse a esporre in occasione del suo debutto alla XIX Biennale di Venezia la versione in bronzo, fusa nel 1932.

Nel catalogo della mostra di Lubiana è specificato che la scultura esposta era in bronzo; è plausibile che il modello esposto a Lubiana possa corrispondere alla testa del Museo d'Arte Moderna Ugo Carà di Muggia. La scultura entrò nella collezione in seguito alla donazione di un nucleo di opere dell'artista che portò alla creazione del museo a lui dedicato.

Ugo Carà
Danilo (1934)
Collezione permanente del Museo d'Arte Moderna "Ugo Carà", proprietà Comune di Muggia

UGO CARA
DANILO

Marcello Mascherini

Udine 1906 – Padova 1983

Calitea

1933
Bronzo

Motonave *Calitea*
Opera distrutta

BIBLIOGRAFIA
Marini 1935 (b), p. 73; Pulitzer Finali 1935, pp. 138-139; Milič 1980, p. 59; Riccesi 1985, p. 138; *Il Lloyd* 1986, p. 401; *Marcello Mascherini* 2017, p. 178.

I rapporti di collaborazione fra Mascherini e Černigoj sono documentati e interessano vari ambiti artistici, tra cui quello della decorazione navale. Il primo cantiere in cui entrambi furono attivi fu quello per l'allestimento degli interni della motonave *Victoria*, uno dei piroscafi varati dalla Cosulich di Trieste. Per Černigoj, già attivo da qualche anno nell'ambito della progettazione di interni per navi, si era trattato di un banco di prova impegnativo. Per Mascherini, invece, si trattò dell'esordio assoluto. Nonostante la giovane età, gli fu comunque concesso un palcoscenico prestigioso come quello del salone d'onore, per il quale ideò due piccoli profili a bassorilievo raffiguranti il *Re* e il *Duce*.

A due anni di distanza, gli artisti si trovarono nuovamente a collaborare, sempre sotto l'egida dello studio Stuard diretto dall'architetto Pultizer Finali, nell'allestimento della *Calitea*, una piccola imbarcazione che svolgeva per conto del Lloyd triestino servizio regolare nel Mediterraneo orientale, trasportando merci e passeggeri. A causa della natura mista della nave, i due furono gli unici artisti chiamati a eseguire delle decorazioni per gli spazi comuni. Černigoj ideò una lastra di vetro per la sala da pranzo di prima classe [scheda 20]; Mascherini eseguì una scultura in gesso patinato per il vestibolo di prima classe, collocata a lato della scala che conduceva al ponte inferiore.

La statua raffigura una giovane donna che si sta acconciando i capelli, ancora bagnati, dopo la toeletta; si tratta di una specifica tipologia diffusa fin dall'antichità e conosciuta come anadiomene. La figura è esemplata su una piccola statuetta marmorea universalmente nota come *Afrodite rodia*, replica di un modello bronzeo più antico e grande al vero dello scultore greco Doidalsa. Il marmo si caratterizza principalmente per l'enfatica torsione del corpo, espressione tipica del barocco ellenistico.

Mascherini si mantiene aderente al prototipo; come nell'originale, la donna è colta nell'immediatezza dell'azione. Ma i prestiti dal modello greco si esauriscono qui. Lo scultore, non accontentandosi di una mera citazione, preferisce proporre una propria rielaborazione del soggetto. Alterandone la fisionomia e la posa, presenta un nuovo esemplare scultoreo, provocando sensazioni nuove rispetto all'*Afrodite* di Rodi. In primo luogo, propone, rispetto alla dea accovacciata, una figura stante, in cui l'assenza delle gambe conferisce un tono archeologizzante. La torsione del corpo è qui risolta adottando una posa più bloccata. Le forme turgide e la morbidezza delle carni sono abbandonate a favore di un corpo acerbo; si attenua, fino a farla scomparire, la sensualità che traspare dal marmo.

Oltre ai cantieri navali, Černigoj e Mascherini, probabilmente per la vicinanza allo studio Stuard e per la conoscenza di importanti personalità triestine come l'architetto Aldo Cervi, collaborarono su altri fronti. In particolare si ricordano il concorso per il palazzo del Littorio a Roma e il *Monumento al Marinaio*, esposto alla VII Mostra sindacale del 1933, ma di cui non si hanno altre notizie.

Mario Lannes

Trieste 1900 – 1983

La lettura

1939
Olio su tela, cm 123,8 x 102,8
Firmato in basso a destra: Lannes

Trieste, Collezione Fondazione CRTrieste, inv. 160

ESPOSIZIONI
Trieste 1939

BIBLIOGRAFIA
Gardonio 2012, pp. 276, 279

I critici negli anni Trenta hanno spesso insistito sul confronto fra la produzione ritrattistica di Černigoj e quella di Lannes. Un rapporto che non si esauriva nel racconto dettagliato del soggetto e nell'analisi stilistica, ma si fondava anche sulle stesse riproduzioni fotografiche dei dipinti, spesso accostate per permettere al lettore di prendere coscienza dei differenti approcci dei due artisti. È il confronto che Umbro Apollonio propose nella sua breve recensione alla XI Mostra interprovinciale della Venezia Giulia del 1937 apparsa su «Emporium». Il paragone fra le due tipologie di ritratto non potrebbe presentarsi in realtà più stridente; l'apparente gradevolezza della pittura di Lannes, esemplata dal ritratto di una ragazza al balcone, è messa a confronto con la sobrietà del ritratto maschile. Nella scelta dell'apparato iconografico, colpisce anche il fatto che, rispetto al lavoro di Černigoj, altri dipinti avevano suscitato nel critico apprezzamenti entusiastici, ad esempio i ritratti di Attilio Selva caratterizzati da "un'esecuzione oltremodo raffinata e impeccabile".

Ma la scelta di Apollonio è frutto di una meditazione consapevole, tesa a dimostrare gli opposti orientamenti che guidarono i pittori nella definizione del genere in un momento particolare come gli anni Trenta. Infatti, rispetto ai ritratti di Černigoj, quelli di Lannes si presentano antitetici nell'approccio introspettivo e nelle scelte stilistiche.

La lettura del 1939 è, tra le opere del pittore, il quadro che meglio rappresenta una particolare declinazione del genere, quello in cui il personaggio perde il ruolo di protagonista per acquisire quello di comprimario. Una giovane donna è appoggiata al parapetto della finestra, assorta nella lettura. Nonostante la figura di dimensioni pari al vero occupi gran parte della scena, l'attenzione dello spettatore è attirata dai molteplici dettagli: la composizione floreale contenuta nel vaso; i dettagli del sontuoso vestito, con il colletto in pizzo bianco; la vestaglia dalla fantasia variopinta alla sua destra; o ancora il piccolo orologio che risalta sul braccio in ombra grazie a un'intensa accensione cromatica. Il rigoglioso paesaggio sembra invadere la stessa stanza, divenendo uno dei motori della scena.

Un ritratto vitale, fondato sullo stile esuberante, dalla cromia ricca e dai toni accesi e squillanti, per il quale si sono utilizzati riferimenti importanti da Édouard Manet (il cui confronto appare più adatto all'opera del 1937) a Pierre-Auguste Renoir, nell'ottica di un impressionismo che a Trieste era molto apprezzato. Tuttavia il particolare tema della lettrice immersa nel paesaggio, rivela debiti diretti anche con un maestro dell'impressionismo italiano quale Federico Zandomeneghi.

Non possono che apparire estranei a questa particolare interpretazione i ritratti di Černigoj, con i personaggi dalle volumetrie più espanse e dall'aria dimessa, con lo sguardo perso nel vuoto. Figure, che seppur prive di quella soavità che Lannes trasmette nei suoi dipinti, appaiono caratterizzate da un'intensa psicologia, totalmente assente dalle figure codificate, quasi standardizzate, nella loro bellezza effimera.

Mario Lannes
Pagina di «Emporium»
(LXXXVI, 515, 1937)

Nino Perizi

Trieste 1917 – 1994

Notte e luna

1952
Olio su tela, cm 94 x 114
Firmato e datato in basso a sinistra "N. PERIZI 52"

Trieste, Collezione Fondazione CRTrieste, inv. 223

ESPOSIZIONI
Venezia 1952, p. 133, n. 13; Firenze 1954; Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA
Tenze 1954, pp. 27-32; *Nino Perizi* 1996, p. 46, n. 21; Sorrentino 1996, p. 30; Bellini 1996-1997, p. 126; Gardonio 2012, pp. 394-395

Notte e luna è stato riconosciuto come uno dei pezzi qualitativamente migliori del catalogo di Nino Perizi (Gardonio 2012, p. 394).

Il quadro rappresenta una scena marinara: le reti da pesca stese in attesa che asciughino; una consuetudine che accompagna da secoli la vita dei pescatori.

L'artista raffigura la spiaggia in un suggestivo notturno: la rete da pesca e un lenzuolo bianco; la nassa in primo piano; una lampada appoggiata a terra che proietta un fascio di luce artificiale.

È questo uno dei primi dipinti in cui Perizi esibisce il motivo delle reti, che, insieme a quello dei camini, lo accompagnerà almeno fino ai primi anni Sessanta. La scelta del particolare tema diventa occasione per configurare una struttura compositiva complessa, costruita sull'intreccio di linee curve e rettilinee, a formare una griglia irregolare dalla particolare valenza decorativa.

Il colore dai toni freddi e steso in grandi campiture mostra improvvisi rialzi grazie a pennellate bianche che insistono sulle pieghe del lenzuolo ed evidenziano le corde intrecciate della rete.

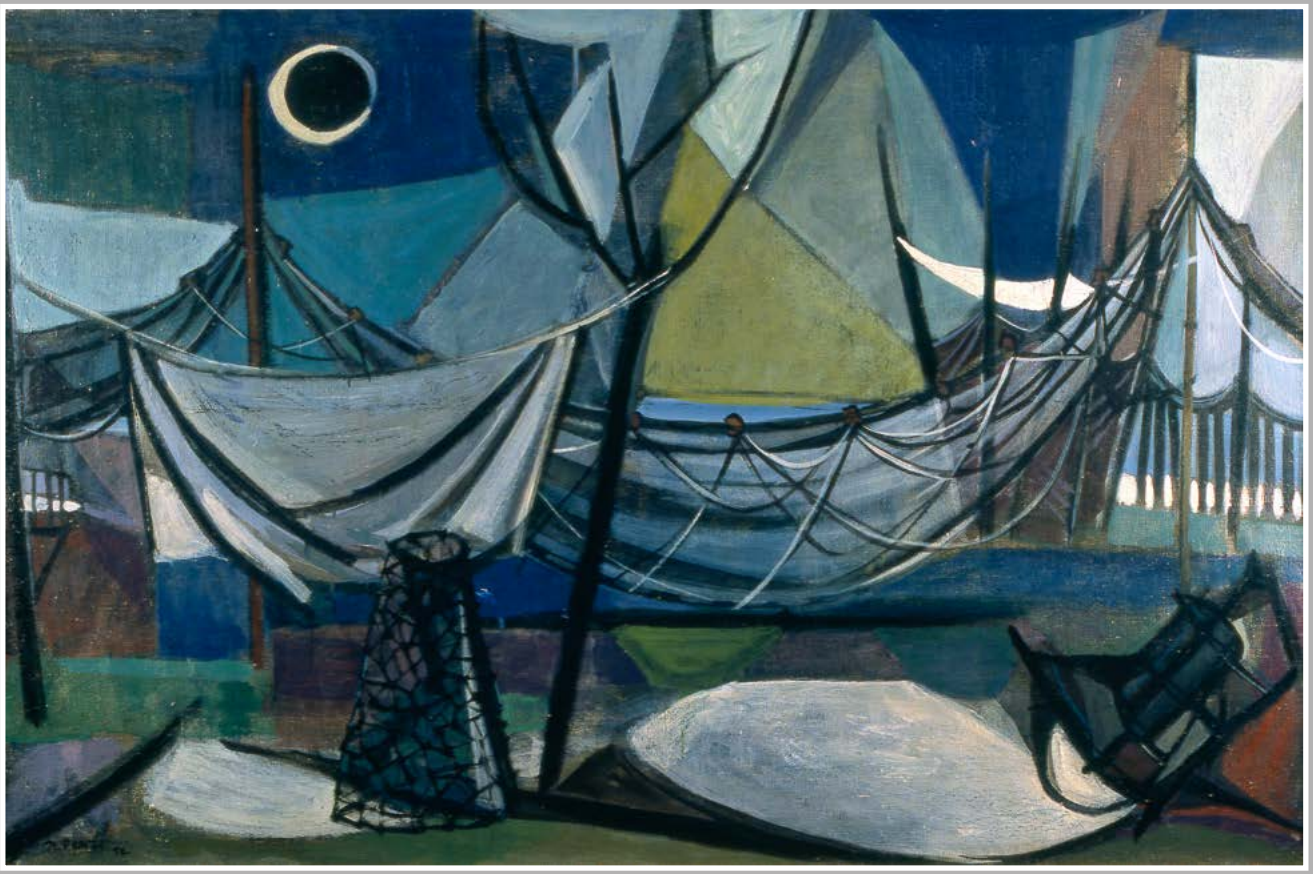
L'impostazione di fondo rimane quella del postcubismo che trova negli artisti del Fronte nuovo delle arti come Giuseppe Santomaso e Renato Birolli e nello "spazialista" Luciano Gaspari i propri modelli.

Il dipinto fu esposto alla XXVI Biennale di Venezia del 1952 alla quale Perizi partecipò con cinque opere, dopo un periodo trascorso in Spagna che esercitò notevoli ripercussioni sulla produzione successiva. La presenza in mostra di una tela simile per soggetto e impostazione stilistica, *Notte e reti*, ha generato confusione nella critica, tanto che fino agli anni Novanta le due opere furono spesso confuse tra loro (*Notte e luna* è ancora indicato col titolo *Notte e reti* nel catalogo del 1996), fino al definitivo chiarimento a opera di Serena Bellini.

Perizi avrebbe conquistato con un'opera di identico impianto compositivo e formale, *Omaggio a Garcia Lorca*, il terzo premio (destinato a un artista locale) all'*Esposizione Nazionale di Pittura italiana contemporanea*, organizzata dall'Università di Trieste nel dicembre 1953.

Non è possibile sapere se Černigoj, nella sua fase di transizione dal figurativo all'informale, risentì del linguaggio del giovane autore. La fama crescente dell'artista nell'ambiente triestino e il pubblico riconoscimento all'esposizione del 1953 lasciano supporre che Černigoj fosse a conoscenza delle sperimentazioni del collega. L'adozione del reticolo ortogonale nella prima metà degli anni Cinquanta e l'approdo all'informale al principio del decennio successivo li accomuna nelle ricerche.

Nino Perizi
Orto in Valle Lunga
(1950)
Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna



Lojze [Luigi] Spacal

Trieste 1907 – 2000

Trieste, Collezione Fondazione CRTrieste, inv. 427

BIBLIOGRAFIA
GARDONIO 2012, pp. 336-337

Luna Park

1954
Olio su tela, cm 60 x 45
Firmato e datato in basso al centro: L. Spacal 1954

Nel 1954 Spacal partecipò alla sua seconda Biennale veneziana dopo l'esperienza del 1948. Espose esclusivamente delle opere grafiche, eseguite con la tecnica della linoleumgrafia. Sono incisioni che si inseriscono nel novero di opere che l'artista dedicò al tema della città; una serie ascrivibile a un ristretto arco temporale limitato ai primi anni del decennio. Con queste tavole si allontanò temporaneamente dai soggetti amati, il territorio del Carso, con i suoi paesaggi e le attività umane, che da sempre rappresentavano il campo di ricerche prediletto.

Fra le opere proposte alla Biennale, tra immagini della periferia cittadina e suggestive visioni urbane, compariva anche la veduta di un luna park, della quale il dipinto in esame costituisce il prototipo da cui prese ispirazione per la sua derivazione su carta.

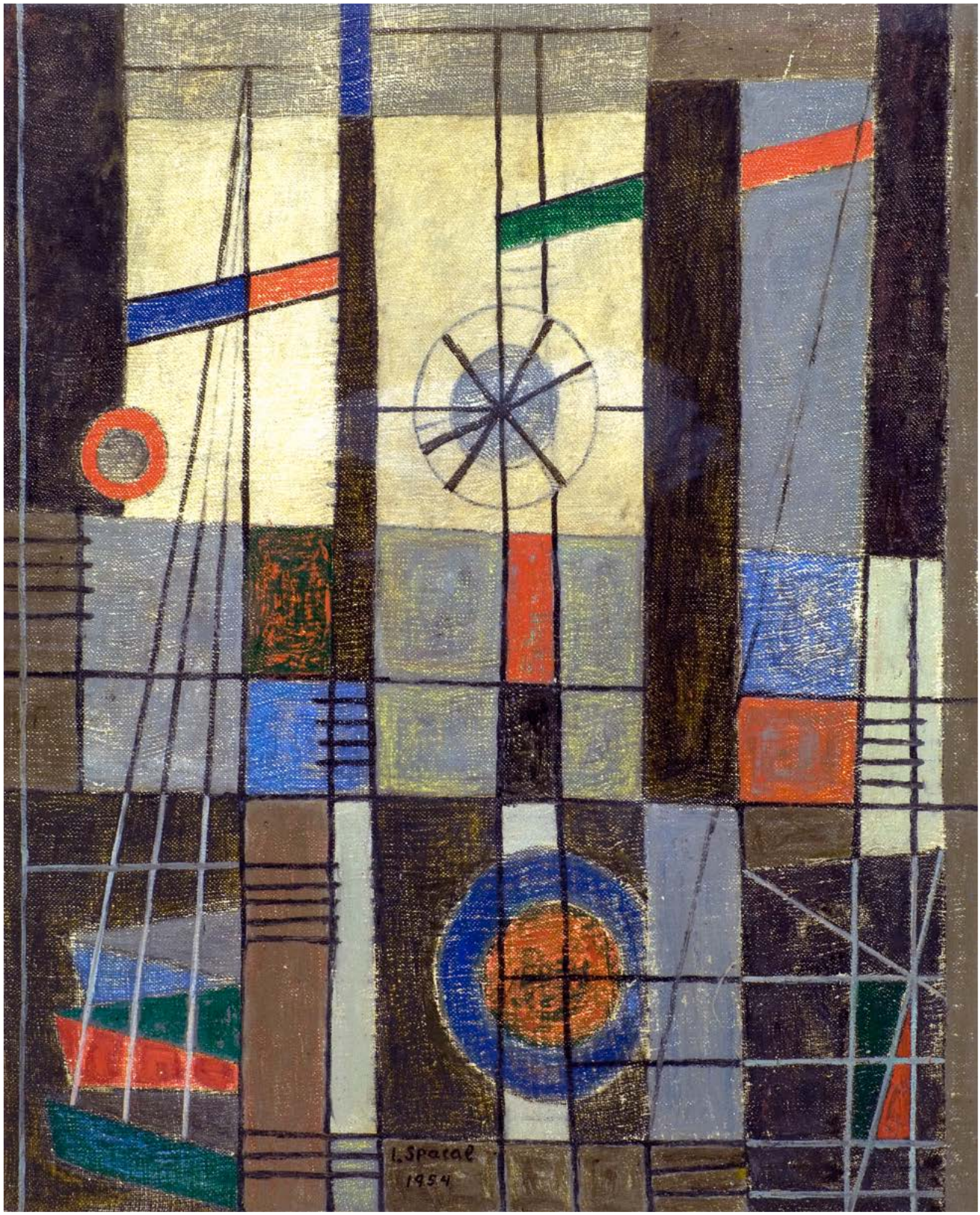
L'artista diede varie interpretazioni di questo motivo. Esistono opere raffiguranti luna park o parchi gioco nelle quali è mantenuta, seppur flebile, una parvenza di figurativismo, tanto che alcuni dettagli – ad esempio i seggiolini delle giostre sostenute dai tiranti o le altalene – sono facilmente distinguibili.

L'opera in esame, invece, si presenta con una decisa caratterizzazione astratta; nel dipinto è possibile cogliere solo il carattere generale della composizione, ma non i singoli particolari, alcuni dei quali restano soltanto intuibili. La scena appare costruita da una trama di linee nere ortogonali. Sono pochi gli elementi che divergono da questa griglia regolare: alcuni grandi cerchi posti a diverse altezze e alcune linee diagonali che convergono verso un punto posto al di fuori della tela. Il processo di astrazione dà così vita a segni non oggettivi, a strati di colore e composizioni fondate su rettangoli. Le campiture così ottenute sono dipinte con pennellate che si sovrappongono; una vernice poco densa, che permette allo spettatore di percepire le stratificazioni di colore.

L'estrema sintesi del dipinto appare coerente con l'adesione di Spacal all'astrazione, una fase che raggiunse il suo massimo grado nel 1954. Un percorso che appare ispirato, in Italia dal modello postcubista di Armando Pizzinato o di Renato Birolli prima della transizione verso l'informale, e che rilegge, procedendo a ritroso, l'astrazione lirica di Paul Klee.

L'opera presenta significative tangenze con le ricerche che avrebbe condotto nel giro di pochi anni lo stesso Černigoj, interessato alle vedute urbane e affascinato dai macchinari industriali e dal tema della meccanizzazione. In *Tintoria* [scheda 32] o in *Cantiere* (1956), l'artista dipinse opere che si fondano sullo stesso reticolo e su una pittura a *tache* di colore, che una volta liberata dalla gabbia compositiva, avrebbe condotto alla libertà dell'informale.

Lojze [Luigi] Spacal
Carso d'autunno (1968)
Trieste, Civico museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna


L. Sparal
1954

Apparati

Antologia critica

1923

K., *Ilustrator Avgust Černigoj (August Černigoj illustratore)*, in «Jutro», 4 agosto 1923, p. 3

L'illustratore August Černigoj è uno dei personaggi dei quali in patria si sa poco. È giovane, appare modesto, nelle opere però è già affermato; il pubblico sloveno lo ha scoperto e conosciuto soltanto nel «Novi Rod», mensile per i giovani di Trieste.

Černigoj deve ancora svilupparsi. Si è fatto da solo. La gente ha iniziato ad accorgersi di lui che qualche anno fa, quando insegnava disegno presso la scuola comunale di Postumia. Ha concluso un corso di specializzazione in disegno a Bologna, da dove è giunto per insegnare disegno alla scuola Postumia. L'anno scorso in autunno ha chiesto il congedo dal lavoro e se ne è andato a "formare se stesso" all'accademia d'arte di Monaco.

L'ho conosciuto a Monaco, proprio quando era impegnato con i bozzetti e le xilografie per alcune commissioni che gli erano state procurate da amici e sostenitori del suo crescente talento. Sarebbe però sbagliato pensare che Černigoj si sia limitato soltanto alla xilografia: disegni a penna, acquerello, pastello e olio gli sono cari quanto le rimanenti tecniche pittoriche. Anche nella scultura è in grado di produrre buoni risultati, ma attualmente si dedica con particolare zelo alla xilografia, nella quale ha raggiunto un buon livello tecnico.

Černigoj finora non ha esposto, né con altri, né in collettive. Il suo talento però si è palesato al pubblico del «Novi Rod» ("Nuova generazione") (negli ultimi due anni), nelle illustrazioni bicolori nel "Palčki" ("Gnomi") di Josip Ribičič e nella recentemente esaurita pubblicazione di Širok "Slepi slavčki" ("Usignoli ciechi"), un libro per ragazzi.

Il campo di Černigoj è per ora l'illustrazione. Qui, dove siamo così arretrati, il giovane pittore vuole perfezionare il suo slancio verso una forza creativa migliore. La sua formazione non è ancora completa, ma il giovane artista si rende conto di questo fatto. Questa coscienza che non esclude l'autocritica, afferma che Černigoj è sulla giusta strada, ha un obiettivo chiaro, e che arriverà il momento in cui il suo lavoro, come la cultura globale, punteranno a più alte aspirazioni.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 172-173)

1925

Anonimo, *Razstava Černigojevih slik, risb in grafik v Jakopičevem paviljonu (Alla mostra di Černigoj dipinti, disegni e stampe al padiglione Jakopič)*, in «Jutro», 4 luglio 1925, p. 3

Nei prossimi giorni si potrà visitare al padiglione espositivo Jakopič nel parco Tivoli l'esposizione di dipinti, disegni e stampe di Avgust Černigoj, assistente alla scuola superiore tecnica di Lubiana. La mostra sarà aperta dal 5 al 19 luglio. Saranno esposti dipinti moderni di stile impressionista, espressionista e cubista. I dipinti saranno suddivisi in base alle fasi di sviluppo dell'artista. Tutti coloro che sono interessati alla pittura moderna, facciano attenzione a questa mostra.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 187)

1925

Anonimo,
Razstava A. Černigoj (La mostra di A. Černigoj),
in «Slovenec», 4 luglio 1925, p. 6

In questi giorni al padiglione espositivo Jakopič ci sarà una mostra di dipinti, disegni e stampe di A. Černigoj. La mostra durerà dal 5 al 19 luglio e comprenderà le opere impressioniste, espressioniste e cubiste di Černigoj, così il pubblico qui potrà per la prima volta vedere lo sviluppo di queste tre tendenze. Le opere verranno disposte in modo che i visitatori possano notare con precisione le differenze essenziali tra queste correnti. Lo scopo della mostra non è quello di celebrare il pittore sig. Černigoj, ma di far ragionare i visitatori sui problemi dell'arte contemporanea e creare un contatto organico tra l'artista e il pubblico, poiché l'arte non serve per il divertimento, ma per l'educazione del popolo e per comprendere la geometria spirituale del tempo.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 187)

1925

Silvester Škerl,
Černigojeva razstava v Jakopičevem pavilijonu (La mostra di Černigoj al padiglione Jakopič),
in «Slovenec», 12 luglio 1925, p. 5

La mostra di Černigoj ha innanzitutto un significato didattico. Egli non ha scopo esclusivo di esporre i suoi lavori in quanto tali, ma vuole dimostrare, sulla base delle opere esposte, il motto della mostra: «Il crollo dell'arte borghese». Nella confusione e nel disorientamento avvertita oggigiorno dagli avventori delle mostre, quella di Černigoj vuole essere una sorta di revisione, una specie di interpretazione degli ultimi fenomeni artistici dell'arte figurativa occidentale fino al cubismo che raggiunge il punto finale perché rappresenta proprio il crollo del concetto di «arte».

Il Černigoj teoretico ha assorbito quello pratico. Ha capito che Picasso significa la morte, la fine e gli sembra indegno che una persona giovane si arrenda alla morte; ha gettato il pennello e la tavolozza e cerca le basi per una nuova vita, una nuova costruzione alla quale valga la pena dedicare le proprie forze.

La scena che la mostra di Černigoj offre allo spettatore è tutt'altro che divertente. La conoscenza, rappresentata molto chiaramente, è tutt'altro che trascurabile. Černigoj prende gli ultimi tre decenni e ce li mostra come fa un maestro con il discepolo. Ma se si dimostra che in questi tre decenni l'arte occidentale ha raggiunto l'apice, consapevolmente si propaga l'idea che in un altro luogo, un altro mondo ideologico, si sta formando una nuova arte, che prima o poi allargherà la propria autorità fin dove finora ha regnato quella che oramai è moribonda. L'Est suscita in lui questa speranza; d'altronde non ci sono alternative, se si considera l'influenza che l'arte figurativa russa ha oggi su quella occidentale, che oramai è tale da esser considerata tra quelle occidentali.

Neanche questo è sorprendente. Se questo è il punto d'arrivo dell'arte occidentale, è anche il punto di partenza di quella orientale. Questa osservazione vale non solo per la pittura, la scultura e l'architettura, ma per l'arte in generale. Mentre l'arte orientale ha sempre rappresentato la vita dall'esterno verso l'interno, dalla percezione al problema, l'arte occidentale invece l'ha fatto in direzione opposta. E quando Cézanne è arrivato alla conclusione che l'arte occidentale dev'essere schematica, geometrica, ha centrato il problema, e ciò rappresenta il crollo dell'arte occidentale. Al contrario, in Russia la stessa coscienza è pura tradizione, radicata nei primi antichi fenomeni di arte orientale: l'iconografia.

Diamo un'occhiata al modo in cui Černigoj interpreta lo sviluppo e la disintegrazione dell'arte moderna occidentale. Il fulcro principale dell'arte europea è la Francia, da cui tutta l'Europa ha adottato ed emulato le tendenze e la forma. Dalla pittura en plein air di Monet, che significa concezione assoluta dell'oggetto nella forma naturale e con l'aiuto della luce e aria, attraverso l'impressionismo di Manet, che vuole sottolineare oltre alla concezione di un oggetto visto attraverso la luce e l'aria anche il concetto del tempo (momento di osservazione), che serve all'osservatore per percepire l'oggetto, fino al futurismo, che richiede un certo movimento costruttivo simultaneo degli oggetti sulla tela (che con i mezzi pittorici è impossibile) all'espressionismo, che cerca la geometria nell'immagine, ovvero la geometria dello spirito.

Cézanne cerca di comprendere l'oggetto in una terza dimensione, il che provoca la deformazione dell'oggetto nell'immagine. Allo stesso tempo la deformazione espressionistica accentua i contrasti non solo della linea, ma anche dei colori. L'espressionismo però si imbatte in una

contraddizione a causa della simultaneità della rappresentazione e della realizzazione di un'immagine, ma in un'immagine bidimensionale la rappresentazione degli oggetti tridimensionali è impossibile. Infine veniamo al cubismo che contrasta con il colore naturale e la linea di gioco dell'espressionismo e richiede la comprensione dello spazio sulla superficie bidimensionale della tela. Il cubismo non solo richiede la visualizzazione dell'oggetto, ma anche la comprensione dell'oggetto nello spazio. Il cubista rappresenta, per esempio un viso visto di fronte, di lato, da dietro, da sotto, ecc. tutto sulla stessa tela. La prospettiva deve quindi svanire. La comprensione dell'oggetto segue la logica, non è solo sensoriale. Il cubismo è principalmente di natura analitica e percepisce sia la materia che la forma. La legge del cubismo è la relatività dello spazio: questo include l'unione dei concetti con l'aiuto di immagini scomposte di un singolo oggetto.

Questo sunto della teoria di Černigoj illustra a sufficienza la sua concezione dell'arte e presenta la necessità di una svolta nel pensiero, come indicato inizialmente.

Come pittore, grafico e disegnatore Černigoj è un virtuoso. Dagli accademici esercizi scolastici fino al lavoro più personale, mostra di avere una mano addestrata, una linea elegante, il senso per il colore e per l'effetto finale. L'ingegno e la personalità invece non sono evidenti nelle opere esposte; infatti Černigoj non ha esposto per vantarsi di tali virtù. Tutte o quasi tutte le sue opere sono un mezzo per la comprensione e lo studio nel vero senso della parola.

Lo sviluppo educativo di un giovane uomo di talento che alla fine del percorso scolastico ha capito di aver studiato invano, perché l'indirizzo scolastico non può fornire neanche la base per costruire la propria personalità. Si potrebbe provare una leggera amarezza e delusione alla mostra di Černigoj poiché ricorda un museo didascalico piuttosto che una forza produttiva artistica. Egli stesso, naturalmente, è alla ricerca di una nuova base, di nuovi sistemi di costruzione e li trova nella barbarie dell'arte orientale ancora non studiata e ancora quasi sopita, che si sta ora risvegliando per calpestare definitivamente gli ultimi fenomeni del manierismo europeo.

Di questa nuova arte, che si propaga in modo totalmente diverso da quella conosciuta finora, Černigoj vuole essere in futuro un profeta e in essa vuole crescere come uomo, come persona, come artista.

Se questo gli riuscirà lo sapremo in futuro. Inoltre, il futuro mostrerà se le teorie di Černigoj sull'importanza dell'arte orientale si riveleranno per noi preziose. Finora abbiamo solo capito che non trova conforto o soddisfazione nella decadente arte occidentale, che nella sua agonia si è estesa nella rivoluzione e nell'anarchia. La mostra di Černigoj illustra questo suicidio urgente e necessario dell'arte occidentale. Non ho altro da aggiungere se non che la mostra forse chiarirà certi concetti e indicherà la via ai molti disorientati. Vale la pena visitarla.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 188-192)

1925

Karel Dobida,
Impresijonizem, ekspresijonizem, kubizem (Impressionismo, espressionismo, cubismo),
in «Kritika», 6, 1925, pp. 89-90

Con il titolo di cui sopra, a inizio agosto il pittore Avgust Černigoj ha presentato al Padiglione Jakopič una rassegna di suoi dipinti e grafiche.

L'intento della mostra è evidente dal titolo stesso: fornire allo spettatore un'immagine chiara e continua dell'evoluzione artistica dell'ultima generazione, rappresentata attraverso lo sviluppo artistico dell'espositore. Questo particolare obiettivo didattico non è stato raggiunto dalla mostra.

Con i dipinti, i bozzetti e disegni esposti ci si poteva fare un'idea abbastanza chiara della qualità artistica dell'autore e allo stesso tempo avere una visione sufficientemente chiara di come si sia sviluppata la sua concezione artistica. Le sue profonde motivazioni e le cause che l'hanno portato al punto di dover trovare nuove tecniche di espressione non sono emerse dalle opere esposte.

Černigoj ha avvertito (probabilmente subconsciamente) questa carenza e quindi ha cercato di ridurla in un armamentario di citazioni, slogan e prolissi scritti teorici sulle correnti d'arte moderna.

Nel suo indirizzo principale la mostra non ha raggiunto l'obiettivo. Il passaggio dall'impressionismo all'espressionismo è in parte comprensibile e giustificato, ma il salto al cubismo, anche dopo questa mostra, non risulta chiarito. Inte-

ressante invece la presentazione che dimostra il talento di Černigoj: ancora immaturo, allo stato grezzo e che non si è ancora accorto del proprio potenziale. In questo senso la mostra ha sorpreso il pubblico, che lo conosceva solo come un espositore audace che rinnega i vecchi valori.

Černigoj, che inizialmente ha studiato a Monaco e in seguito è stato per un po' di tempo allievo di Kandinsky a Weimar, ha esposto qualche schizzo impressionista a olio, paesaggi e studi per i ritratti, che ben rappresentano il modo espressivo impressionista, riflettono però anche una certa influenza accademica. Con essi ha mostrato l'attitudine al valore coloristico (per es. in entrambi i nudi). La fisionomia di schizzi incompiuti di questi progetti, sottolinea l'autenticità vitale di impressioni fugaci. I suoi oggetti hanno forme casuali ma le loro caratteristiche hanno una precisa causa. Gli studi per i ritratti sono i più convincenti e sentiti, dipinti ad acquerello, e manifestano già una certa influenza delle tendenze espressioniste, un approfondimento e un accentuamento delle caratteristiche intrinseche. Le teste di ragazze hanno motivi caratteristici e immediatamente efficaci nei colori e nelle linee.

L'allestimento dello spazio è adeguato. Anche gli altri schizzi ad acquarello (interni, paesaggi con elementi architettonici, ecc.) è meglio prenderli in considerazione nella loro totalità più che nel dettaglio, in particolare per quanto riguarda il disegno, nel quale si riflette l'insicurezza e a volte la carenza di studio e di disciplina. Questi disegni sono poco indipendenti, mentre quelli più recenti acquisiscono qualcosa nel valore decorativo e nel senso grazie alla completezza dei tratti. Nel dettaglio dei singoli elementi grafici che vengono affinati affinché rappresentino l'intrinseca espressione, bisogna prestar attenzione ai tentativi riusciti di approfondimento dell'essenza dell'espressione espressionista, che tende a rappresentare gli oggetti nella loro forma permanente, quella vera, oggettivata e indipendente dal momento e dallo stato d'animo dello spettatore.

Le opere dell'ultima fase di sviluppo di Černigoj, che comprende anche la sua prima mostra retrospettiva, costituiscono una sorta di preludio a una futura mostra di opere costruttiviste, sulle quali non pretendo di dare giudizi. Queste opere rivelano una direzione tendente all'arte futurista, che cerca di convincere se stessa e il mondo che la natura non è un modello indispensabile o l'unico per l'arte figurativa. Questa è una corrente che vuole liberare l'arte dalla componente sensuale ed elevarla alle sfere più alte dello spirito puro, senza zavorre materiali. In nome di ciò questo gruppo artistico non vuole creare le proprie opere con gli elementi visibili nella natura, bensì si sono prefissi l'obiettivo di elaborare da soli queste componenti.

Cerca invece le basi primordiali nelle nude linee astratte e nei colori puri. Questi artisti, appartenenti a nuove correnti, sono stati vittime di un errore fatale: dall'odiato materialismo, che si è così riccamente propagato al settore dell'impressionismo soffocando ogni animo, sono passati a un razionalismo ancora più vuoto. Senza saperlo hanno scelto come ideale l'intelletto invece dello spirito creativo. Neanche le opere esposte sono state in grado di spiegare perché questo impegno puramente intellettuale pretenda di essere una creazione artistica. Non ci sono elementi persuasivi e attraenti nei lavori di Černigoj di questa tendenza. Gli mancano l'originalità e una personalità forte. Per liberarsi dalle influenze di altri è stato necessario agire con decisione, perché l'autore era fin troppo consapevole del fatto che sia arrivato a un punto di non ritorno, e che può continuare soltanto con un'insolente forza interiore. Stavolta Černigoj non ha esposto le ultime creazioni del genere che seguono l'intermezzo cubistico-futurista. Il compito delle successive mostre sarà quello di mostrare ciò che ha raggiunto nel campo con la partecipazione attiva al costruttivo.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 196-199)

1925

Giorgio Carmelich,
Al Circolo artistico goriziano. Augusto Cernigoj, in «La voce di Gorizia», 22 dicembre 1925

Il pubblico intelligente può vedere nell'opera di Augusto Cernigoi la completa revisione della pittura moderna da 15 anni a questa parte. Questo nostro pittore – che non tarderà a essere conosciuto – nella sua ancora giovane esperienza ha riassunto via via, con un bellissimo ritmo logico, le principali tendenze della nuova arte: dall'Espressionismo tedesco al cubismo francese: da qui detraendo una sceltissima visione, non più risultato di inutili forme provvisorie, inaccessibili quasi sempre ai non iniziati.

Dove va la pittura? Si chiede. Augusto Cernigoi vi risponde che la pittura non va in nessun luogo. Meriterebbe infatti versare della benzina in un motore guasto? Mai, di certo, se il motore non può funzionare. In pittura, è lo stesso; lo scopo dei nostri pittori è quello di spedire quadri, destinati ad abbruttire le ben calcinate pareti delle nostre case. L'arte sta – infine – nella forma e non nel colore. Immaginereste voi un coltello che per essere artistico avesse delle incisioni barocche sul filo? Una stufa che, per essere bellamente adornata in legni e smalti, non facesse più caldo? Se gli egiziani al loro tempo scolpirono, essi lo fecero per dare forma alle loro immagini divine; in breve, per fare la conoscenza con le loro deità; Giotto e Raffaello dipinsero con lo scopo né più né meno palese di quello dei nostri Cappiello e Dudovich d'oggi; fare della réclame, essi ai santi come noi allo spumante.

Dunque, abbiamo noi oggi bisogno della pittura per la pittura? In realtà, si ha più bisogno dei muratori che di pittori. Cernigoi è di questi: costruire, egli vuole; sentire nella materia il suo scopo e nello scopo utilitario l'unica vera bellezza.

In Augusto Cernigoi il calcolo si muta in magia. Egli procede per contrasti di fattura, tutto intento a ricavare un insieme magico e meccanico nello stesso tempo; col segreto desiderio di ridarci quell'elemento tattile e manuale che gli impressionisti avevano voluto togliere alla pittura.

Bisogna osservare con quanta felicità di tinte egli abbia risolto i complessi problemi del volume, in alcuni suoi quadri cubisti: nel contrasto subitaneo d'un azzurro brillante con un grigio granuloso o nel lento passaggio da una sagoma d'un oggetto noto nell'ignoto di un mondo a noi invisibile. Ma non meno invisibile è il mondo interiore di quei suoi marinai patibolari, di quei "suoi compagni" che sono così operosi nell'agganciar merci su e giù fra la ferraglia della stiva. Quali idee si potrebbero leggere in quegli occhi asfittici? Vendette di sapore bolscevico o terrore per qualche notturna apparizione di folletti nordici? Io non saprei dire, se penso che il nostro pittore è stato quel dannato errante che viaggiò da anni per l'Europa, da destra a sinistra, da settentrione sino al fondo delle barbarie balcaniche.

E in verità, dall'Espressionismo al barbaro non c'è che un passo; un barbaro che sente volontà di costruire e che costruisce con molto ingegno, sia egli architetto, pittore, scenografo e cartellonista. Cernigoi è un fedele interprete dell'economia delle cose. Dategli un pezzo di vetro ed egli lo guarderà come un selvaggio può guardare uno specchietto che l'esploratore aveva nel suo bagagliaio: egli ne studierà riflesso per riflesso, trasparenza per trasparenza in lungo e in largo.

E se gli darete ancora un filo di ferro, egli vi farà un capolavoro.

1925

Ivan Čargo,
"25" Razstava-August Černigoj-Gorica
("25" Esposizione-August Černigoj-Gorizia),
in «Edinost», 29 dicembre 1925, p. 3

Dal 15 al 22 di questo mese espone i suoi lavori il pittore triestino August Černigoj. Al circolo artistico di via delle Monache 14/1, nella sala media.

Come un punto di partenza – per chiunque l'abbia visitata, per capire meglio – o per chi è rimasto sorpreso (la maggior parte!!), un commento su questa bella e nuova mostra è più che necessario.

Il pubblico, che già per "formazione" è prevenuto, o per molte altre cause ha dei pregiudizi verso tali e specifici fenomeni culturali (l'arte dovrebbe essere collettiva, per tutti!), guarda, sente, presta attenzione, confronta, ecc. ecc., cercando l'appagamento riflessivo.

Nell'arte ci sono molte direzioni. Nell'arte figurativa l'avanguardia è l'ultima espressione ed è in contraddizione con tutto ciò che ci è stato insegnato, per cui al grande pubblico risulta di "difficile" accesso – difficile inteso come estremo.

Ogni epoca ha la sua atmosfera. L'uomo vi si adatta e si plasma con lo sviluppo. Il fattore di sviluppo è il prodotto del tempo (la trasformazione è l'apice). La necessità di una nuova vita!

L'avanguardia è una corrente dal carattere forte e ampiamente internazionale, è la sintesi dei vari sviluppi delle epoche vicine; in sostanza, è il principio fondante della nuova architettura, del nuovo teatro (compresa) la musica, della letteratura, del cinema, ecc.

L'uomo indossa abiti nuovi ma, in verità, è l'antico travestito da nuovo. L'uomo nuovo non può essere vecchio! Tutto ciò che non è giovane, non è temporaneo, tutto ciò che non è temporaneo, è vecchio. L'orientamento è nella

sezione sintetica delle cose. Anche davanti allo specchio l'uomo invecchia senza accorgersi di bramare il nuovo. Nel giovane (nel nuovo) c'è una concentrazione di elementi che si rinnovano. Il nuovo è ciò che avanza! L'espressione di nuovi principi (obsoleti). La sensibilità per il nuovo è la giovinezza – la dinamica. La non giovinezza è l'impenitenza che rifiuta il progresso. A. Č. con la sua mostra ha portato un po' di quel nuovo movimento che è forte nella linea di combattimento dell'avanguardia, i suoi militanti sono attivi nei seguenti gruppi: Zenit (Jugosl.), Sturm (Germania), "25" (Italia), Pasmo (Cecoslovacchia), Monometer (Belgio), L'Esprit Nouvau (Francia) Overzicht (Olanda) e qualcuno inglese, americano, giapponese e altri simili in tutti i prosperi paesi moderni.

Questa bella mostra (temporanea!) offre una breve panoramica sull'espressionismo, cubismo, futurismo fino al costruttivismo (il Venezia Giulia è rappresentato dalla rivista "25"). Non serve altro: la mostra in quanto tale si commenta già da sé. Un commento parziale proviene dalle opere stesse che rappresentano il movimento avanguardista. Come sono queste opere? Il visitatore le può vedere da solo.

Sappiamo che queste mostre sono delle "novità", alle quali le grandi città (città dinamico-centriche) sono abituate, ma non rappresenta una novità perché è un movimento già noto nei suoi ultimi sviluppi. Ma se è ancora estraneo al grande pubblico, invece nell'arte si può già percepire. A. Č. con questa mostra ha dimostrato una brillante iniziativa, poiché ha portato anche in una città non grande questa "novità". Avanti, avanti e ancora avanti, avanguardisti! L'ambiente deve essere ripulito!

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 193-195)

1925

Anonimo,
Razstava slikarja Avgusta Černigoja v Gorici (La mostra di August Černigoj a Gorizia),
in «Jutro», 29 dicembre 1925, p. 3

Abbiamo già riferito che la mostra del sig. Avgust Černigoj a Gorizia che comprende circa 40 immagini e per quanto riguarda l'attitudine artistica sta tra gli attivisti. La mostra ha avuto un buon successo. Il pittore ha venduto molti elementi. Ora il signor Černigoj vive a Trieste.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 195-196)

1926

France Stelè,
Umetnostne Razstave L. 1925 (Mostre d'arte dell'anno 1925),
in «Dom in Svet», 1, 1926

[...] August Černigoj ha esposto per la prima volta lo scorso anno in un istituto tecnico delle opere di propaganda del cosiddetto costruttivismo, con il quale era venuto in contatto in Germania; quest'anno ha iniziato un percorso pedagogico e ha impostato la prima mostra come una dimostrazione della fondatezza della propria teoria artistica, con riferimenti alla storia dell'arte degli ultimi decenni: la vecchia arte tradizionale o quella che, con un termine futurista, si definisce "passatista" è morta, superata, e che in questa nuova epoca si considera solo l'estetica delle forme, l'estetica del colore della vita, l'estetica delle costruzioni meccaniche ecc. Dopo questa mostra avrebbe dovuto essercene un'altra, quella veramente costruttivista (ma nel frattempo Černigoj è emigrato dalla Jugoslavia!). Per dimostrare il superamento delle vecchie forme, Černigoj ha provato a presentare la disintegrazione delle forme d'arte tradizionali dell'impressionismo, espressionismo, cubismo e futurismo; gli esempi di queste fasi di sviluppo sono stati allestiti da lui medesimo che ha dimostrato un grande talento nel tentativo di ricreare forme d'arte sorpassate e tramite questa ricostruzione artificiale dello sviluppo, abbondantemente sostenuta da citazioni di scritti teorici propagandistici sull'arte moderna, ha cercato di illustrare la situazione spinosa nella quale si trova l'arte moderna e dalla quale l'unica via d'uscita è il costruttivismo: l'arte dell'odierna era tecnologica.

Černigoj, che è certamente un portento artistico, con questo esperimento voleva dimostrare lo sviluppo che ha contraddistinto il lavoro di intere generazioni attraverso le proprie opere, ma ignora che questo non è un processo pedagogico. Il valore vacuo di questa teoria è sicuramente stato notato da ogni osservatore dotato di un minimo di intelligenza. Agli osservatori razionali Č. rimane debitore di risposte proprio laddove, secondo il mio parere, hanno

fallito anche le mostre collettive sullo sviluppo dell'arte di P. Picasso e simili, e che avrebbero dovuto spiegare il passaggio dall'espressionismo al cubismo assoluto. Mentre la prima fase d'interpretazione cubista degli oggetti naturali è comprensibile, quella del cubismo assoluto è accessibile e comprensibile solo in quanto contiene elementi decorativi della superficie piatta che sembrano essere l'elemento predominante per i cubisti (per es. i dipinti cubisti alla mostra ceca dello scorso anno a Lubiana), o solo basato su impressioni materiali ed estetiche di forme finite e qualità materiche dei colori che possiamo vedere tutti i giorni; quindi non ci accorgiamo nemmeno di questo aspetto.

Da qui il salto al costruttivismo è logico e perfettamente comprensibile, ma il passaggio a questa fase sembra basarsi su una conclusione logica errata. L'esibizione di un Černigoj sicuro di sé in quanto eco delle correnti internazionali, non era certo priva di valore; per quanto riguarda invece la sua parte autentica, pare comprendere elementi che si potrebbero sfruttare nella trasformazione delle discipline tecniche costruttive. Non ci ha invece convinto con l'argomento della morte dell'istinto artistico dell'umanità, che sarebbe il presupposto per la correttezza della sua teoria.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 199-201)

1926

Josip Fischer,
K inscenaciji Ugrabljenih Sabink
(Riflessioni sulla scenografia del "Ratto delle sabine" di Schönthan),
in «Edinost», 4 marzo 1926, p. 2

Shakespeare metteva in scena le proprie opere su un palcoscenico normale e richiedeva al pubblico di immaginare autonomamente un ambiente dove si svolgeva l'azione.

Nello sviluppo successivo dell'arte teatrale ci si rese conto che non era possibile pretendere dal pubblico che si immagini sempre da solo lo scenario, e quindi è stato introdotto il palcoscenico con le quinte, che doveva essere una copia più o meno riuscita della realtà. Questa raffigurazione era però solamente una copia con tutte le lacune, una copia che era lontana dall'originale. Ciò accadeva in primo luogo a causa del persistere dell'opinione che i requisiti scenici siano solamente un mezzo marginale, necessario, ma non essenziale.

I moderni hanno scelto altre strade. Per loro il momento scenico veniva definito da tre elementi essenziali: la tonalità della luce e dei colori, la tonalità della voce e del suono, la tonalità di gesti e movimenti.

Quindi per i moderni l'attrezzatura del palcoscenico non è un fatto meramente decorativo, ma rappresenta l'essenza dell'opera stessa, senza la quale la stessa opera non sarebbe immaginabile. "Metteur en scène" diventa un'identificazione con il "regisseur" e crea un'unità di colore, voce e gesto. La messa in scena di un lavoro teatrale nello stile moderno è una forte espressione dinamica della realtà in modo quasi esagerato, per influenzare in termini molto forti il pubblico e creare così l'atmosfera voluta.

Per conseguire questa cosiddetta atmosfera che dovrebbe aiutare lo spettatore a un migliore approfondimento e partecipazione all'opera rappresentata, lo scenografo si serve delle cosiddette quinte, a cui innanzitutto antepone uno sfondo come base. Questa base è di un colore neutro, di solito uniforme, può essere però anche di colori diversi. Su questo fondo lo scenografo aggiunge quegli elementi caratteristici e dei segni, per raffigurare l'ambiente. In questa operazione non dimentica gli altri requisiti scenici (panche, tavoli, etc.); anche questi ultimi vengono uniformati e coloristicamente stilizzati, di modo che siano un tutt'uno con la restante scenografia, cioè con lo spirito dell'opera. Per sottolineare in termini più articolati il carattere dei singoli e il senso dello stesso spettacolo, i costumi degli attori e la scelta dei colori degli stessi sono definiti. Così tutto il quadro viene definito in una armonia di colori, che, con l'aiuto degli effetti di luce, crea nello spettatore l'auspicata condizione spirituale.

Il nostro famoso pittore Černigoj ha cercato di introdurre questa scenografia moderna anche sul nostro palcoscenico triestino. La "Čitalnica" di San Giacomo ci avvertiva già nell'annunciare lo spettacolo che nella rappresentazione "Il ratto delle Sabine" di Schöntan avremmo assistito a una messa in scena nuova e moderna. Va da sé che attendevamo con grande curiosità la riuscita di questo esperimento in una sala piuttosto ridotta, come è quella del San Giacomo. Eravamo difatti convinti che una messa in scena simile acquisti il suo vero valore solamente in un teatro più capiente, dove lo spettatore vede

il palcoscenico da una distanza maggiore e che questo ne rappresenti la condizione se desideriamo crearci una unità armonica fra questi decisi contrasti di colore e da elementi frazionati, oltre che l'ambiente e una necessaria disposizione d'animo per poter entrare più facilmente nel vivo dello spettacolo – e che – detto brevemente – il messaggio raggiunga lo spettatore come lo scenografo auspicava.

Come colore base il sig. Černigoj ha scelto il nero e questo coerentemente non solo nella messa in scena della stanza del professore nel primo, terzo e quarto atto, ma anche per il terrazzo nel secondo atto. Nella scenografia della stanza del professore in questo colore di fondo si stagliava la finestra, la cornice della porta e un orologio con il pendolo spostato a lato, il che significa che l'orologio funzionava. Sul proscenio a sinistra era visibile una quinta stretta, dipinta nella metà superiore in blu, quella inferiore invece in rosso e in quest'ultima era visibile una maniglia che ci avvisava che ciò rappresentava la porta. Agli altri requisiti dell'arredo il sig. Černigoj ha conferito una certa forma, o un determinato colore, di modo che lo spettatore non fosse interessato più alla lunghezza o grandezza, ma che lo spettatore li osservi così come esigeva lo sviluppo dello spettacolo.

Nel secondo atto è presente un fascio di luce nel mezzo della scena colorata del nero fondamentale. Alquanto evidenziata, nella parte sinistra, appare una parete di vetro, la cui cornice inferiore e le cornici delle singole finestre sono colorate di bianco. Delle raffigurazioni anatomiche completavano il tutto.

Il sig. Černigoj ha dovuto concepire per un'opera antica un equipaggiamento moderno, e ciò è un'operazione molto difficile e forse poco adatta. Probabilmente (Černigoj) ha pensato al nero come colore di base perché è il più adatto a valorizzare altri colori meno efficaci. Ha scelto infine dei colori puri, senza passaggi e sfumature; se osserviamo attentamente tutta la scena noteremo da soli le sfumature che congiungono armonicamente tutti questi colori. Aveva scelto però anche tali colori e forme che potessero influire in piena luce, senza l'ausilio di altri effetti di illuminazione, e con questo rimaneva nel carattere dello spettacolo che non esige cambi di luce. Più di qualcuno si meravigliava del fatto che per una commedia abbia scelto come colore il nero, ma bisogna sapere che nell'arte moderna non ci sono simboli, né nel colore né in qualsiasi altra cosa; ciò che vedi, vedi, e nulla più.

Il carattere della messa in scena era pertinente, ci mancavano però lo stile e le forme, che il sig. Černigoj aveva del resto concepito che però, per impedimenti tecnici, non venivano usati dagli attori. Egli ha così raggiunto un ottimo risultato già immettendo nella scenografia una certa vitalità che esprimeva se stessa senza elementi aggiuntivi, così p.es. con l'orologio; seppure qui, secondo il nostro parere, era incorso in un errore, in quanto le lancette erano ferme, in contrapposizione con il pendolo che era nella posizione caratteristica, come succede con un orologio vero.

Questo primo tentativo di una messa in scena moderna sul nostro palcoscenico è abbastanza riuscito e siamo convinti che questa sia la strada giusta da seguire, e, perfezionandola, per raggiungere il proprio scopo, prenderà piede. Sarebbe forse un bene che questo stile fosse applicato nelle opere più attuali che non in quelle antiche, per raggiungere così nell'interpretazione delle opere moderne una perfetta sintonia delle loro unità essenziali.

(traduzione di A. Rojc)

1926

Josip Fischer,
St. Przybyszewski: Za srečo
(St. Przybyszewski: "Per la felicità"),
in «Edinost», 29 aprile 1926, p. 4

La "Čitalnica" di San Giacomo ha concluso domenica, con la rappresentazione del dramma dell'autore polacco Przybyszewski "Per la felicità", una stagione più che pregevole. Se fino a oggi siamo stati piuttosto scettici, se nutrivamo il dubbio che questa compagnia teatrale avesse intrapreso una giusta direzione verso la perfezione, dobbiamo ora, con maggior gioia e soddisfazione, riconoscere apertamente che tutti i nostri dubbi erano privi di fondamento.

In questa stagione la "Čitalnica" di San Giacomo ha sviluppato, con un'accelerazione incredibile e con costanza, da un discreto dilettantismo nella rappresentazione di "Kralj na Betajnovi" di Cankar e nell'insignificante e irrilevante opera "Il ratto delle Sabine" di Schöntan (dove abbiamo però riscontrato un notevole miglioramento degli attori, ma l'attenzione maggiore è stata l'audace e assolutamente moderna scenografia a opera del nostro pittore, signor A. Černigoj, allora usata per la prima volta sul nostro palcoscenico), a un buon insieme nel "Papà Eccellenza" di

Gerolamo Rovetta, dove abbiamo avuto modo di apprezzare un miglior assieme da parte dei singoli attori; con l'ultimo lavoro, "Per la felicità", siamo rimasti addirittura sorpresi. Nell'interpretare questo lavoro la compagnia si è avvicinata, come mai prima era successo, a quella più che necessaria armonia di tutti gli elementi essenziali della rappresentatività teatrale moderna.

[...]

Dobbiamo lodare la regia del signor Širok. È merito suo se nessun protagonista sovrastava gli altri. In questo dramma l'importanza dei quattro personaggi è eguale. Nessuno deve quindi prevaricare gli altri. Abbiamo già detto che lo spettacolo ha avuto il maggior successo fra quelli rappresentati in questa stagione, ma quest'ultimo sarebbe stato ancor più incisivo se fosse stata riservata anche a elementi non protagonisti una maggior attenzione. Bisognerebbe avere anche una maggior cura della lingua e una corretta e unitaria dizione. Questo viene richiesto già alle piccole compagnie dilettantistiche, figurarsi agli attori della Čitalnica. Lo spettatore rimane infastidito se nella parola "razmerje" sente articolare la prima "e", che in questo lemma va pronunciato come "i", pronunciamo quindi "razmirje", mentre scriviamo "razmerje", allo stesso modo non diciamo andiamo in "cerkev", ma andiamo in "cirkev". Lo stesso vale per il nominativo singolare "otròk", bensì "òtrok", perché "otròk" è il genitivo del duale o del plurale. Queste e altre imperfezioni stanno a dimostrare una biasimevole superficialità riguardo la dizione; poiché il palcoscenico deve essere anche la scuola di una lingua corretta.

Strettamente legata al successo dello spettacolo e all'interpretazione è anche la scenografia e gli effetti di luce ideati dal signor Černigoj. Nella scenografia abbiamo notato delle imprecisioni; così siamo rimasti infastiditi dall'arco nel I atto, e un'impressione più penosa ancora dalla porta nel III atto. Rimaniamo sicuri che questi due elementi non siano stati né nelle intenzioni né nei progetti del signor Černigoj, ma ne abbiano messo mani dei profani. Molto apprezzato era il fondo bianco con una cornice laterale bianca per l'effetto delle luci e delle ombre che accompagnavano costantemente e ravvivavano il succedere sul palcoscenico. Anche la irta scalinata che portava alla porta è un'idea originale.

Gli effetti di luce, saltuariamente insicuri e non definiti nel dettaglio, accompagnavano e valorizzavano l'incedere sul palcoscenico e, per certi versi, sottolineavano, così nella luce come nella penombra, con il mutare dei colori, le lotte psichiche, le passioni, il terrore, le palpitazioni, la paura, la pazzia. Le ombre si duplicavano, triplicavano, mutavano, si adattavano, cadevano e si alzavano, di modo che lo spettatore avesse avuto la concezione del tutto in modo più unitario, più vivo. Per esempio la scena quando Zdzarski descrive la paura e il terrore dell'abbandono, ha acquisito molto sull'efficacia per un buon continuo e armonioso accompagnamento di colori, luci e ombre, che cantavano una loro melodia, sconosciuta alle orecchie, ma tanto più compresa dagli occhi. Purtroppo proprio alla fine di questa scena l'illuminazione ha ceduto ed era completamente carente. Penso che anche in questo campo conseguiremo a breve risultati splendidi. La scenografia moderna che poco tempo addietro, allo spettacolo "Il ratto delle Sabine", suscitava solamente curiosità e una specie di disprezzo, abbia conseguito adesso un plauso generale e acquisito il diritto di un'esistenza artistica sul nostro palcoscenico; si è dimostrata necessaria nei moderni spettacoli teatrali. Ciò è stato adesso compreso da tutti; sarebbe desiderabile che il signor Černigoj avesse in questi suoi progetti un appoggio incondizionato.

(traduzione di A. Rojc)

1926

Ferdo Delak,
Zapiski. August Černigoj
(Note. August Černigoj),
in «Mladina», 1, 1926/1927, pp. 20-23

Due anni fa ci siamo incontrati a Lubiana, attirati dai nostri comuni obiettivi e così abbiamo iniziato un percorso che ora facciamo insieme, anche se separati l'uno dall'altro. Černigoj a quel tempo veniva dalla Germania. Studiò alla scuola di Weimar, dove era di scena il famoso Walter Gropius[1], il più attivo tra gli uomini più capaci della Germania.

Si formò quindi alla scuola che possiamo definire una delle prime scuole europee attive in termini di aspirazioni sintetiche. Non c'è da stupirsi che, come tale, questa scuola ha suscitato grande interesse in Germania e Francia poiché cerca di utilizzare praticamente ogni unità sintetica.

[1] Walter Gropius viene dalle colonie di Darmstadt che possiamo definire come il punto di partenza dell'artigianato dell'arte.

L'attività a Lubiana fu per Černigoj solo una prima pausa nelle sue aspirazioni. L'obiettivo era quello di suscitare nella nostra zona un interesse per l'arte costruttivista, che dovrebbe trovare tra i popoli slavi il terreno più fertile. A tale scopo ha organizzato anche due mostre. Alla mostra dello scorso anno alla scuola media tecnica si è esibito con la propaganda del costruttivismo: strutture e motori, progetti e macchine da scrivere, manifesti promozionali e biciclette, sopra e tra essi anche molte scritte verticali, diagonali e addirittura capovolte che annunciavano che l'istruzione del lavoratore e del contadino sono necessarie, che l'artista deve diventare ingegnere, ecc.

Quest'anno ha invece dimostrato l'inattualità delle vecchie forme mostrando la dissoluzione delle forme d'arte passatiste dell'impressionismo e ha rafforzato questa costruzione artistica con citazioni riguardanti la nuova arte. Il progetto comprendeva ancora una terza mostra costruttivista – poi ha dovuto lasciare Lubiana e si è trasferito a Trieste. A Lubiana ha insegnato un semestre presso l'istituto tecnico. A quel tempo, avendo indagato sinteticamente le questioni più delicate in architettura, ha voluto introdurre in questa scuola un nuovo tipo di aspirazione ma è stato ostacolato da insegnanti privi d'interesse per il nuovo programma.

L'iniziativa sulle questioni più delicate per l'esercizio sintetico in architettura è stata poi presa dall'arch. Spinčič: un uomo con gli stessi pensieri ed aspirazioni, che l'ha portato dalla mostra della scuola alla vittoria finale, anche se quest'ultima porta ancora il marchio di un disperato conservatorismo, ascrivibile però agli insegnanti e ai programmi scolastici. Così vediamo anche un nuovo indirizzo del corso di architettura, che cerca di superare lo spazio in favore di una forma sintetica.

L'ing. arch. Kregar è stato una delle forze principali che ha tentato di simpatizzare per gli sforzi attivistici giovanili, poiché era parecchio vicino a questo carattere. A causa dell'opposizione ai programmi scolastici Černigoj dovette lasciare l'istituto, dato che quest'ultimo non avrebbe avuto da lui alcun beneficio. Così arrivò a Trieste.

Quando gli scrissi che stavo arrivando per qualche giorno a Trieste, ricevetti da lui il seguente caratteristico bigliettino: "Sono ora a Trieste. In questo capitalistico litorale sotto il sole spudoratamente cocente lavoro tra masse proletarie prolifiche. Sono materialmente impiegato in una fabbrica dell'industria pesante e sono a disposizione come sintetista per la gente affabile e raffinata. Sfacciatamente sensibile nei confronti di qualsiasi tradizione malsana, ci sguazzo come un padre al lavoro per il pane quotidiano".

Ci incontrammo nell'atelier, che gli era stato dato a disposizione gratuitamente dalla direzione della scuola pubblica italiana(!). Dipinti, sculture, costruzioni, schizzi, piani scenici, libri – uno vicino all'altro, uno sull'altro – e in questo marasma c'era lui con l'apparato per le proiezioni che gli serve per le lezioni. Parliamo di questo e di quest'altro e poi arriviamo finalmente alla domanda fondamentale:

Cos'è l'arte?

Il caos: giorno, notte + uomo = ritmo. Il tempo in cui viviamo è noiosamente intelligente, troppo certo + col respiro invisibile. L'uomo crea un'abitazione = casa = patria comune che vive nel mondo. L'uomo è un animale crudele, dal sentimento gentile, dalla vita chiassosa.

L'arte è l'analisi naturale + allo stesso tempo la sintesi del lettore solo, vale a dire: il suo potere autonomo. L'arte non è pedante, filosofia, maledizione, chiesa, circo. L'arte è solo arte, cioè: la sintesi del tempo con la firma di un'individualità spiccata, nell'insieme = sintesi. L'arte degli uscieri, dei camerieri, dei banchieri, dei vescovi, ecc. è l'arte della pasticceria: banale paradosso, quindi non un paradosso autentico.

L'arte è spirito combattivo, non eroiche ciance epiche, ma pia crudeltà, questa è una bellezza intuitiva che serve all'uomo per un collettivo "Trade mark".

Non vogliamo l'arte individuale!

Non vogliamo un'arte religiosa=mistica!

Non vogliamo un'arte militare= decorativa!

Vogliamo invece un'arte dell'uomo, quindi la sintesi. Cos'altro potrebbe essere questa dolce parola d'acciaio? Nient'altro che volontà illustrativa che serve all'uomo come una foggia = forma (morale, etica, ecc).

L'arte è la tendenza generale del tempo e dello spazio in tutte le discipline, nell'architettura, nella pittura, nella scultura, nella poesia, nella musica o nella danza.

L'arte non deve essere riformata, dice Hindenburg, **l'arte va superata**.

La nuova arte è luminosa, chiaramente fissa, dinamicamente emozionale.

La nuova arte è costruttiva, quindi è distruttivamente edificante.

La nuova arte è arrivata in un momento di caos, ha pulito ed eliminato lo spazio.

Stiamo combattendo contro l'idiotismo cézanniano e tedesco = Espressionismo, così come contro il battello a vapore inglese. Vogliamo essere barbaro-geni. Questo motto della natura balcanica, vogliamo vivere legati al mondo in generale in una forma dinamica di attivismo.

La nuova arte deve essere semplicemente complicata, deve essere accessibile alla nuova generazione, ma non da caffè borghese. Come in una "sintesi" del tempo puntiamo all'arte di unità costruttive logiche come unico fattore di aspirazioni moderne. Pertanto: guardate gli avamposti dell'arte del mondo intero, soprattutto in Russia, dov'è caduta la chiesa; tutte le altre sciocchezze individuali sono invece come le riviste di moda a Parigi.

Servono: lotta, volontà e perseveranza!

Palcoscenico moderno

Il palcoscenico stesso deve essere talmente capiente, quanto è necessario per contenere i movimenti di tre o quattro persone.

Lo spazio che abbiamo definito palcoscenico deve essere concepito sulla base di questo o quel contenuto, che risponde alle esigenze di questo o quel pezzo teatrale. Lo spazio deve essere completato con l'aiuto di colori, luci, suono in un gesticolare ritmico – atto mimico nel tempo e nello spazio.

I colori, le luci nello spazio e nel tempo vengono denominate attrezzatura scenica, collegata con la luce del suono (azione) nello spazio e nel tempo (il palcoscenico e il gesto).

Questo insieme sintetico della rappresentazione è di per sé una decorazione scenica dall'inizio alla fine.

La ragione primaria del contributo attivo del suono e quella di imprimere allo spettacolo un tempo, come nella musica, potenziare così lo spettacolo fino all'apice, e dunque: innalzare l'azione fino al massimo valore e sia per un dramma, una commedia o una pantomima, oppure conferire un colore mimico a una rappresentazione coreografica.

Il moderno allestimento del palcoscenico è economico, dunque: con un numero esiguo di requisiti cercare di raggiungere il massimo effetto, senza riempire lo spettacolo con troppo volere.

La decorazione dello spettacolo deve offrire un'espressione funzionale, cioè il contenuto dello spettacolo, e non solo un effetto esteriore, che può uccidere i gesti e i colori dello spettacolo stesso. La decorazione non è altro se non una oggettiva traduzione grafica del contenuto. Ciò significa che nella decorazione dello spettacolo l'atto deve vivere come un quadro nella propria cornice.

Il teatro moderno si fonda sulla graduale intensificazione delle luci – ombre, dunque: nella variabilità delle singole atmosfere muta anche la decorazione. Perciò il regista moderno deve porre l'attenzione al fatto che la scenografia cambi, cioè che sia dinamica e non fissa = statica dall'inizio alla fine dello spettacolo.

Il teatro moderno è dinamico, dunque: la decorazione e l'azione rappresentano l'essenza e mutano allo stesso modo della rappresentazione stessa – dall'inizio alla fine, e non solamente alla conclusione dei singoli atti, come succede nei palcoscenici statici. Questi cambiamenti non devono essere nemmeno notati dallo spettatore, che deve continuare attentamente a seguire lo spettacolo fino alla fine. I colori, le luci e i suoni devono rappresentare per il regista i requisiti fondamentali nella raffigurazione della scena.

Unanimemente con la decorazione i protagonisti-attori devono essere conseguenti nei requisiti scenici, dunque: l'attore stesso, con il suo costume, fa parte dell'unità plastica della scenografia ed è quindi condizionato da quest'ultima.

L'attore deve sentirsi nello spazio, non deve rappresentare una forma non cosciente, ma deve essere contemporaneo nella contemporaneità.

La scenografia teatrale rappresenta ciò che è la pièce per l'autore. La scenografia è un suono necessario, che abbraccia un contenuto o un altro, la scenografia abbraccia lo spessore plastico e coloristico dello spettacolo, all'incontrario invece abbracciano il contenuto attivo – retorico e spaziale il gesto mimico e il suono. Per tutte queste ragioni dobbiamo avere lo sguardo severo nei confronti della completezza della percezione di tutto il contenuto strutturale dello spettacolo.

Il regista moderno è poeta, architetto e spettatore.

Il pittore moderno è poeta, architetto, scultore e pittore, o un economista sintetico.

Entrambi sono indispensabili per la creazione di contenuti sintetici, entrambi devono presentare alla gente ciò che viene chiamato teatro.

Il teatro dovrebbe essere una sintesi della vita, cioè: il cibo per l'anima nel tempo e nello spazio. Oggi c'è davvero un interesse e una lotta per il teatro moderno e questo è il segno del tempo e delle sue aspirazioni.

Il lavoro di Černigoj sul Litorale ha portato una rivoluzione in termini spirituali. Pertanto la sua forza sta semplicemente nell'essere – di natura forte, d'esperienza sensitiva e di carica sintetica.

Černigoj e tutti i sostenitori della nuova generazione stanno lottando contro la cultura superata, contro lo sciovinismo nell'arte, non sopportano il militarismo nel teatro e la plastica ecclesiastica!

Černigoj, in qualità di semplice lavoratore, combatte con i macchinari nelle funebri imprese industriali triestine e, anche se debole di natura, supera qualsiasi lavoro fisico perché lavora sotto i rossi raggi del sole.

In qualità di scenografo ha messo in scena a San Giacomo otto delle più interessanti, più fortunate e sofisticate scenografie: potevano essere invidiate da qualsiasi teatro.

Purtroppo, però, l'associazione – per la quale lavora con tutto l'entusiasmo – sfrutta la sua arte per scopi meramente commerciali o pubblicitari, quando scrive che il nuovo allestimento originale è fatto dal nostro artista Avgust Černigoj, e che la sola messa in scena già "ripaga" chi viene allo spettacolo; la stessa associazione ha Černigoj permanentemente sul libro paga degli "artisti", ma lo non aiuta a uscire dalla miseria. E se succedesse che qualcuno gettasse una pietra contro di lui – chi lo farebbe: O, patria... e tant'altro direbbe Ivan Cankar.

Černigoj poi andò a Roma.

Gorizia, 12. VIII. 1926

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 230-236; traduzione di A. Rojc)

1927

Anonimo,
La potenza e la bellezza della motonave "Saturnia",
in «Il Piccolo», 18 settembre 1927, p. 4

Lo spunto umoristico si accentua, con grazia tutta novecentesca, nel «bar» squillante di stoviglie e rivestito di ceramiche con maliziose storielle dove si favoleggiano i fasti di Bacco, di Tabacco e di Venere; e nella stanza dei bambini, tutta bianca e azzurra, con le pareti istoriate di raffigurazioni allegre e fanciullesche dell'Europa, dell'America, dell'Africa e dell'Asia, dipinte con ingenuo stile dai pittori Noni e Cernigoi. Queste due salette sono le due ultime opere deliziose del Pulitzer.

1927

Dario de Tuoni,
La I^a^ Esposizione delle Belle Arti. Sguardo introduttivo,
in «Il Popolo di Trieste», 15 ottobre 1927, p. 3

Nello stanzino a parte la Giuria ha voluto ospitare il Gruppo Costruttivista di Trieste. Ne è capo il Cernigoi e membri lo Stepancich, il Vlah e il Carmelich. È un gruppo di giovanissimi che programmizzano le loro aspirazioni con il Noi in grassetto, e i segni matematici dei più, dei meno, degli uguali, com'era di moda all'epoca del futurismo e nell'immediato dopoguerra. Di "nuova pittura" che assimila in pari tempo la "scultura assoluta", ben poca cosa, per chi abbia un po' di pratica. Son costruzioni di già vedute nell'Esprit nouveau e nelle altre riviste di avanguardia europea.

Da questo sguardo introduttivo risulta dunque che l'Esposizione è riuscita, anzi riuscitissima. Si volle svecchiare l'ambiente e lo si svecchiò, si volle dimostrare che anche a Trieste si poteva far dell'arte non banale e si poté raccogliere una copia di materiale che non sfigurerebbe in nessuna esposizione, anche nelle più intransigenti. Certo che qualche pezzo debole è riuscito ad insinuarsi lo stesso, ma la sua presenza, un po' sparuta, non offende l'armonia del complesso, che è ottima.

Per oggi basta! In seguito ne parleremo più minuziosamente.

1927

B.,
L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico.
in «Il Piccolo della Sera», 20 ottobre 1927, p. 2

Proiettata meglio verso l'indomani che verso l'ieri, l'esposizione presuppone un vivo interessamento verso quanto nasce dalla giovinezza.

Non osiamo dire che la parte concessa ai giovani, a quelli che non hanno mai esposto o poche volte sia eccessiva. E nemmeno i giovani artisti nostri vi sono tutti. Mancano alcuni dei migliori.

Eccessiva invece, a giudizio nostro, è la concessione fatta al cosidetto "gruppo costruttivista" di un salottino dove esso forse si persuade di sé o si diverte, ma non riesce a persuadere altri esteticamente né a divertirli. Intendiamoci: non c'è bisogno di ulteriori persuasioni quando un Carmelich presenta le sue costruzioni geometriche di figure e di spazi, o quando un Cernigoj disegna i suoi bozzettini di architetture razionali, già entrate almeno come principio nella vita moderna: sono cose che tutti hanno accettato. Ma irrita il veder questi saggi, che sono pur qualche cosa, in un insieme caotico di oggetti insensati, in materiali di desolante povertà, impiastricciati di gesso, simili a balocchi torri o a balocchi coi quali non si possa giocare. Archipenko, cinque anni fa a Venezia, si valeva pure di questi mezzi, talvolta. Ma Archipenko era un vero scultore: il suo giuoco ottico otteneva come risultato una vera visione plastica, che qui con tutta la buona volontà non siamo riusciti a trovare. I fatti non corrispondono alle tante scritte e sentenze disseminate sui muri. Il cervello non si esterna dell'opera. L'impressione manca. E allora perché largheggiare di spazio per queste cose, mentre nel Padiglione del Giardino Pubblico di spazio ce n'è tanto poco?

1927

STRAZZACAVEI,
Mostra=rassegna dinamica,
in «Marameo!», 21 ottobre 1927

[...] Noi siamo troppo seri, per metterci a scherzare dinanzi alle creazioni di chi sa pitturare o plasmare sul serio: epperò col senso critico di chi vede e sente butteremo fuori tutto quello che ci sta sullo stomaco dopo che abbiamo mandato già quanto ci fu dato a bere e a pascere.

Non prenderemo nota, asini come siamo in "arte costruttivista", di tutta quella roba deposta o appesa nel bugigattolo a destra dove gli "attivisti" prof. A. Cernigoj, Edoardo Stepancich, Giuseppe Vlah e Giorgio Carmelich presentano: cerci+stechi+tachi de goma+trapole de sorzi= "assieme tattile nel tempo e nello spazio". Non ne prenderemo nota per la tema di non dover forse pigliar un "mazzo" per un "rapano" o il "lavoro di sega" del costruttore "tattile" per una fila di case dell'architetto "scenodinamico". [...]

Tanto per balzare da un estremo all'altro dovremo ora recarci ad osservare le donne deformi del pittore Veno Pilon. Ma, a stomaco vuoto come siamo, esse ce lo potrebbero far rivoltare con più facilità. Per cui preferiamo sostare dinanzi alla scultura di Luigi Spazzapan, che ci presenta la "testa del pittore Pilon" medesimo. Caspita! Fuori da una testa di quella forma lì non possono venirvi che donne di quella forma là!

1927

KARLO KOCJANČIČ,
Razstava v Ljudskem vrtu (La mostra al giardino pubblico),
in «Edinost», 25 ottobre 1927, p. 4

Neanche i costruttivisti di Černigoj sono poi così estremi come a loro piace presentarsi. In ogni caso, è stata una buona cosa che fosse dato loro uno spazio, ovvero un loro posto speciale tra gli altri. Se non si spaventano vorrei dir loro che li ho presi sul serio dove si sono liberati della loro programmatica astrazione, nei progetti scenografici e architettonici; per quanto riguarda le "costruzioni coloristiche" e "sintetiche", le considero arte tanto quanto potrei dire per l'ABC che è letteratura. Se devo essere molto onesto, lasciatemi dire che trovo la costruzione costruttivista la migliore tra quelle in mostra... l'abat-jour realizzato dal signor Černigoj che ha proprio buon gusto. E anche fiuto per il commercio.

(traduzione di G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 239-244)

1927

B.,
L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico,
in «Il Piccolo della Sera», 9 novembre 1927, p. 2

[...] Per la singolare traduzione espressionista della "Nascita di Venere" lavorata nella morbida

e dorata epidermide dei battenti ad intarsio, l'architetto Pulitzer si valse della singolare fantasia decorativa del Cernigoj: il quale intuì con straordinario accorgimento le risorse che il materiale prezioso gli avrebbe potuto offrire.

E c'è pure la mano del Cernigoj nelle delicatissime, quasi svariate figurazioni a colori, che s'intravvedono fra le pieghe scanellate dell'enorme paralume che copre la lampada esposta dalla signora C.: oggetto anche questo di squisito gusto, ideato con sottile sensibilità della forma e del colore, combinando le tenui innumerevoli iridescenze della grande boccia di vetro con le impercettibili modulazioni cromatiche su quel paralume.

1927

Anonimo,
Italijanski tisk o naših avantgardistih. Giovanni Ciargo, Ferdinando Delak, Augusto Černigoj (La stampa italiana riguardo ai nostri avanguardisti. Giovanni Ciargo, Ferdinando Delak, Augusto Černigoj),
in «Tank», 1½, 1927, p. 54

Un pubblico rispettoso ed entusiasta ha assistito sabato sera allo spettacolo avanguardista allestito nel teatro Petrarca da Ferdinando Delak con la preziosa collaborazione del noto prof. Augusto Cernigoj. Da principio il Delak fece un esauriente discorso su quella che è l'arte teatrale moderna e illustrò particolarmente i criteri scenici del Cernigoj, che fu accolto con un caldo applauso dal pubblico. Quindi venne svolto l'interessante programma. Il brano più suggestivo è stato senza dubbio quello del "Servo Bortolo" dello Cankar. Molto buona l'"arlecchinata" di Wildgans, l'"ubriaco" del Kette e la "Veronica di Desenizza" dello Župančič. Troppo ardito e non compreso del pubblico il "Giulio Cesare" dello Shakespeare.

Nella recitazione si distinse il direttore artistico Ferdinando Delak, che ha delle indiscutibili buone qualità, le brave signorine Vida Rojec e Mara Samsa e il buon attore S. Krašna.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 236-237)

1927

Dario de Tuoni,
Alla Prima Esposizione del Giardino pubblico. Di alcuni pittori e degli scultori,
in «Il Popolo di Trieste», 8 dicembre 1927, p. 3

[...] Esaurite le sculture, diamo ancora un'occhiata al Gruppo Costruttivista. Ne abbiamo di già parlato, mettendo in evidenza la sua pecca principale, che si riassume nella foga giovanile dei suoi componenti. Oggi aggiungiamo soltanto che dei quattro artisti espositori il più complesso ed importante è il Cernigoj. In ogni suo saggio pulsa una vera anima di artista che un giorno, liberatosi delle volontarie pastoie di certi convenzionalismi d'avanguardia estremista, ci darà di certo opere di profondo valore estetico.

1928

Strazzacavei,
La II. Esposizione regionale delle belle arti al Giardino Pubblico,
in «Marameo!», 5 ottobre 1928

Cernigoi ha una «donna multicolore» ed il ritratto d'un attore drammatico sulla cui faccia, è stampato per intero il dramma.

1928

Strazzacavei,
Le sale d'arte prese in giro al Giardino pubblico,
in «Marameo!», 12 ottobre 1928

E andiamo avanti!

La Donna seduta par voglia alzarsi per dire ad Augusto Cernigoi: "Pfui! come mi hai imbrattata!"

1928

B.,
La Mostra regionale d'arte al Giardino. Pittori d'avanguardia ed altri,
in «Il Piccolo», 18 ottobre 1928, p. 5

Nel Cernigoi l'espressione ha altre formule, tutte violente e dinamiche. Colore portato a una crudezza acuta; denudazione di piani facciali a intarsio, su insolcature geometriche; elementi di cubismo; il carattere tratto fuori col vigore degli incisori in legno, costrutto di segni meditativi. Una fresca rapida annotazione di figura femminile all'acquarello completa la mostra di questo interessante ricercatore.

1928

STRAZZACAVEI,
Le sale d'arte prese in giro al Giardino pubblico,
in «Marameo!», 19 ottobre 1928

Dei quadri di Augusto Cernigoi, novecentista puro, si potrebbe dire che essi sono in arretrato coi tempi che corrono adesso unicamente per quella pipa ch'egli appone sulla iniziale del suo cognome, sippure un po' velata dall'indecisione o dall'opportunismo artistico.

1928

.SKI,
Umetniška razstava v Trstu
(Mostra d'arte a Trieste),
in «Slovenec», 22 dicembre 1928

Si è chiusa in questi giorni l'esposizione di arte figurativa a Trieste. Il padiglione in stile classico-rinascimentale nel Giardino Pubblico quest'anno è stato ampliato. La Trieste del commercio esprime una notevole attenzione anche per l'arte. Trieste e il Litorale hanno prodotto parecchie forze artistiche degne di considerazione. Il comitato organizzativo, per dare maggior visibilità all'esposizione, ha invitato anche il noto pittore italiano Casati ad esporre le proprie opere. Per noi sloveni la mostra è particolarmente interessante, perché vi hanno partecipato tre noti artisti sloveni: Pilon, Gorše e Černigoj. La mostra ha dimostrato che, nonostante la terribile oppressione politica che annienta tutte le conquiste culturali del nostro popolo in Italia, le energie poetiche dei nostri connazionali non sono affatto esaurite, ma invece possono ancora proporre notevoli opere d'arte, che nemmeno i più accaniti avversari nazionali possono screditare.

[...]

Avgust Cernigoj è già noto al pubblico italiano soprattutto come decoratore; all'ultima mostra di Venezia ha dipinto in modo originale il padiglione dei moderni, a Trieste ha esposto tre opere: "L'attore drammatico", "Testa" e "Donna seduta." Interessante è "L'attore drammatico". In tutti i lavori si può riconoscere che Černigoj sta abbandonando la via del costruttivismo; ma non ha ancora trovato la sua strada. Silvio Benco l'ha descritto come un pittore forte e fresco e un ricercatore interessante.

(traduzione di G. GIORGI, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 250-253)

1928

ALBERT ŠIROK,
Pri naših upodabljajočih umetnikih
(Riguardo ai nostri artisti figurativi),
in «Luč», 1928

Noi Sloveni siamo un popolo di agricoltori. L'agricoltore è sano, ma lento e vecchio stile. Così siamo in tutto, soprattutto nell'arte. Quando altrove le varie fazione letterarie e pittoriche erano già da tempo superate, qui da noi se ne sentivano gli ultimi echi morenti. E così eravamo in ritardo su tutto, di qualche decennio rispetto alle altre nazioni.

Recentemente, tuttavia, siamo abbastanza cambiati, abbiamo compiuto alcuni incedibili balzi in avanti. Come se cercassimo di recuperare il ritardo: abbiamo superato noi stessi. Ci siamo scrollati di dosso il conservatorismo, non siamo più antiquati e sia nella letteratura che nella pittura teniamo il passo delle altre nazioni.

Una parte del merito di questo progresso ce l'hanno anche i nostri artisti del litorale, soprattutto in pittura. – Il Litorale. Qui si incontrano Nord e Sud, due culture si tendono la mano, ondate di influenze diverse hanno caratterizzato il nostro fertile suolo: non c'è da meravigliarsi se dappertutto si manifesta un'esuberante crescita di vegetazione e di fiori.

La Venezia Giulia ha molti artisti, ma poche mostre. Trieste non è amica delle mostre. Il triestino si riconosce nell'opera, nel canto, ama ascoltare buoni concerti, ma non è interessato ai dipinti. Le mostre non convengono e sono quindi rare, visitate per lo più dagli stessi pittori e dai loro amici più stretti. I dipinti non li compra nessuno, ma chiunque s'indegna se alle mostre vede qualcosa di moderno.

Così è a Trieste, idem a Gorizia. E se è così per gli italiani, agli sloveni non va meglio.

La prima mostra slovena a Trieste fu fatta nel 1907, cioè vent'anni fa. A quel tempo esposero a Trieste i nostri migliori impressionisti: Jakopič, Grohar, Jama e altri. Dopo quella mostra le altre sono state tutte più deboli e a volte abbiamo mostrato la nostra povertà più che la nostra forza. Durante la guerra le poche mostre sono cessate del tutto e dopo la guerra ci sono stati solo un paio di timidi tentativi.

Il primo anno dopo la guerra Sešek e Stiplovšek hanno esposto a San Giacomo, più per una ristretta cerchia di amici che per il pubblico. Nello stesso anno Sešek ha esposto nella Sala di

Lettura Slava a Trieste. Anche questa mostra era per lo più per gli invitati. Appena la mostra di Sešek a San Giacomo nel 1920 è stata pubblica. Questo è stato il primo passo di Sešek verso il mondo: ha venduto i suoi primi dipinti, ha avuto il primo riconoscimento: per la prima volta i giornali hanno parlato di lui.

Poi una lunga pausa, interrotta solo da Klodič con le sue esposizioni regolari e annuali di marine, alle quali però sono quasi più interessati gli italiani che gli sloveni. Solo quando Černigoj fece ritorno a Trieste, si iniziò a parlare nuovamente di una mostra. Uomo impulsivo com'è, non poteva tollerare il mortorio e nel 1925 ha alzato un polverone con la sua mostra costruttivista a Gorizia. I giovani ne sono stati entusiasti, i più anziani si sono indignati e Černigoj era felice.

Un importante passo in avanti l'abbiamo fatto nel 1927 con la mostra a San Giovanni a Trieste. Qui hanno esposto le loro migliori opere quattro dei nostri uomini: Gorše, Sešek, Sirk e Bambič.

Anche se la mostra è stato aperta solo per poco tempo ha avuto una notevole affluenza ed i nostri artisti hanno anche venduto alcuni dipinti. Un buon riscontro ha avuto impatto sui giovani pittori che hanno acquisito nuovo entusiasmo e voglia di lavorare.

Altre mostre di nostri artisti non ci sono state, ma questo non vuol dire che i nostri pittori si siano riposati. Hanno lavorato molto duramente e hanno partecipato alle mostre italiane. Si può dire che non vi era alcuna esposizione in Venezia Giulia nella quale non vi fossero rappresentati i nostri artisti.

In verità è proprio un bel gruppo, ma questo gruppo artistico è come un albero in autunno, ogni raffica forte strappa le foglie nuove e le porta via in tutte le direzioni.

Già prima della guerra ci hanno lasciati Birolli, Bratina, Cotič, Gustinčič, Klemenčič e Repič.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 253-263)

1929

Strazzacavei,
La Mostriciattola di Piazza Unità,
in «Marameo!», 14 giugno 1929

Passiamo avanti. La vistosità delle carni salmistrate di una specie di femmina nuda che dorme e... russa e di un mostriciattolo altrettanto nudo che le sta accanto a vuotare una fiasca di "wodka" ci fa sostare. È un'ampia tela a cui l'autore Augusto Cernigoi osò affibbiare il titolo di idillio.

Da quale regione del mondo proviene codesto signor Cernigoj che da qualche tempo ostenta di voler fare qui nella Venezia Giulia un bolscevismo d'arte di tanto cattivo genere? A parte il fatto che le sue tele non sono che una... riuscita parodia, di quelle del Pilon, già noto ai lettori del «Marameo!», noi vorremmo appunto, sapere in qual paese ha trovato quei degenerati campioni umani accoppiati in siffatto bislacco idillio. E con quali occhi di pernice ha visto egli il cantuccio del nostro golfo di s. andrea con quei feri de sopressar di navi da fare invidia alla flotta juga? E il quadretto dietro le mura? Quali mura?... Quelle dell'omonima via triestina?

1929

Strazzacavei,
Alla... Mostriciattola. Ancora della pittura,
in «Marameo!», 21 giugno 1929

Un altro finge di prendersela sul serio con l'Augusto Cernigoj e pone il dilemma: "I casi sono due: o il Cernigoj è un ospite indesiderabile nell'ambiente artistico della Venezia Giulia e allora lo si consigli di far fagotto e di trasportare in altri lidi le sue tende, o meglio, le sue tele mostruose; o egli è di fatto cittadino italiano e allora, punizione e penitenza, lo si confini... nella "Galleria degli Uffizi" di Firenze!"

1929

Anonimo,
Augusto Cernigoi, l'assolutamente estremista,
in «Il Piccolo della Sera», 17 luglio 1929, p. 3

Augusto Cernigoi è un giovane di talento. Pittore assolutamente estremista, egli si è visto portato verso cotesta espressione pittorica chiamata d'avanguardia, solo dal suo spirito di colorito violento e deformatore.

Noi, che l'abbiamo conosciuto nel suo studio (un diabolico antro sotterraneo, dove i ghigni infernali di cento ritratti d'uomo si frammischiano a una musichetta sincopata, quasi sassofonica, di altri cento oggetti d'arte applicata, che ci ricordano quelli visti nello studio del futurista Depero, a Rovereto), non ci siamo per niente impressionati di quanto egli coloristicamente dà e darà all'arte non sempre bella e non sempre leale della pittura.

Augusto Cernigoi, ragazzo di un ingegnaccio pronto e vivace, è un pittore laborioso e onesto. Di carattere pratico, spicciativo, naturale e perciò ingenuo, questo pittore oltre all'immaginazione non sa dare ai suoi quadri e ai suoi disegni di più del suo stesso carattere. Il quale, per la sua praticità, per la sua naturalezza e per la sua ingenuità non può venir definito altrimenti di quanto s'è detto più sopra: violento.

Coloristicamente, Augusto Cernigoi è un poeta nostalgico: versi romantici, agresti, azzurri ideali, rossi che hanno del floreale e gialli un poco vivi, sul tipo del grano in rigoglio, sono i colori che egli adopera con sottile pazienza. Tutti – visto che la tendenza modernista non può fare di meglio che accettare la realtà come pura realtà – sono concordi nel dire che l'avanguardismo è una forma d'arte moderna, dove i colori, intesi anch'essi modernamente, hanno una propria fisionomia. Ciò può essere vero come non esserlo affatto, chè i colori non cambiano: e se un prato è verde, non c'è spirito di pittore moderno che ce lo presenti grigio. O se ce lo presenta di quella tinta petrosa e metallica, vuol dire che i suoi occhi hanno bisogno di una buona e immediata cura oculistica.

Il Cernigoi sa tutto questo, ma sa anche che se un pittore vede giallo dove non c'è che azzurro e carminio dove il colore è di un verde tenero e sbiadito, questa non può essere che una questione di sentimento.

Egli vede e sente così. Dunque l'arte del deformare, sia con il capovolgere il valore fondamentale dei colori e sia esagerando con le forme reali della natura, non ha altro nome all'infuori di quello che trovarono anni sono gli amici di Lionello Fiumi per la sua poesia: l'avanguardia.

Ma noi, propriamente, non si voleva dire questo.

"Dicono che io non so fare di meglio che dell'arte esagerata, barbara, ingegnosa, indisciplinata e sofferente – ci palesa rassegnato Augusto Cernigoi – Non è vero. So essere anche neoclassico, ma non lo voglio. Tradirei il mio sentimento: e della mia anima di pittore ritornato al cosiddetto «buon senso», non saprei che farne. Per i profani, un buon senso pittorico – all'infuori di quello passatista – non esiste.

La logica del pubblico è quella che sta fra i romantici dell'Ottocento e l'opulenza carnale del Cinquecento. I tempi mutano. Ieri non è oggi e domani la vita sarà portata su di un campo più combattibile ma non diversamente spietato. L'arte è la verità concreta che un'epoca riesce a creare. La nostra, non può dare che dell'arte viva, dinamica, violenta, sempre sincera. Gli artisti dovrebbero essere costanti, amare le proprie idealità con amore serio, generoso e concludente. Tutti amano il successo, il grande successo artistico: ed è appunto per questo che i pittori usciti rotti e sconfitti da una battaglia artistica sono in numero incalcolabile.

L'arte moderna l'hanno creata i giovani, e saranno i giovani a dire l'ultima parola sull'orientamento odierno della pittura d'avanguardia. Si vuol dire che l'avanguardismo è un'arte di pura importazione. Non è vero: i russi, i francesi, i tedeschi si sono creata un'arte «propria» colle massime dettate nel 1909 dal futurista Boccioni.

Ogni secolo ha dato un'espressione e una fisionomia all'arte pittorica di ogni paese. Ho fede che il 900 saprà produrre una manifestazione artistica definitiva e originale. Basta che gli artisti moderni siano coerenti e sinceri anche contro la corrente «rococò». La rivoluzione artistica cominciata nel lontano «909» – rivoluzione che si vuole non sia mai avvenuta – esiste ancora: la parabola che l'avanguardismo ha appena cominciato, è il contrapposto del pregiudizio e della mania conservatrice.

Per dare all'arte la nostra vera personalità, bisogna sapersi compromettere. Non si può essere compromessi quando si fa, nolenti o volenti, dell'arte tradizionalista, d'impressione o spruzzata da un muffito verismo.

L'Ottocento ha dato quello che ha potuto. Tocca a noi adesso, dare quello che si può: vale a dire un'arte originale, capace d'interpretare tutto lo spirito del nostro movimento politico. Se il secolo ventesimo è un secolo pieno di geniali invenzioni relative alla scena, perché il pittore moderno, il pittore avanguardista, dico, non può essere classificato geniale? Infine vorrei che si intendesse che il pittore d'avanguardia non è altro che un superbo cercatore di invenzioni.

1929

Manlio Malabotta,
Tele marmi e bronzi alla mostra sindacale,
in «Il Popolo di Trieste», 8 ottobre 1929

[...] Non prendiamo quindi in nessuna considerazione il solito "travaglio spirituale" di Augusto Cernigoi, concessionario del movimento "fauve" per la nostra regione, rimproverandogli unicamente il cattivo gusto nello scegliere gli esempi per i suoi lavori.

1929

Strazzacavei,
Alla IIIa Esposizione regionale fascista,
in «Marameo!», 11 ottobre 1929

Anche Augusto Cernigoj, ancora di passaggio per Trieste, è stato chiuso per la durata dell'Esposizione in questo riparto agitati.

Nel suo Onomastico (1) egli ha, collocato all'ultimo piano di alcuni bari de salata bionda e rizza, al penultimo piano, una torta de zuchero per la sua festa, buttata a mare; nel primo piano ci ha messo cinque figure... porche che bevono alla salute dell'arte del pastrocio e in cantina... el sugeritor co' la pipa. Notevole ancora, nel pianoterra elevato, il fiasco... che riassume e sintetizza il valore dell'opera.

Nell'altra tela, dal titolo La diga (10), il Cernigoj si rivela maestro di prospettiva novecentista, in quanto dimostra con la propria testa che più che se va in fondo con la diga, più la diga se slarga!... Ci consta che Edgardo Sambo, l'avveduto segretario regionale del Sindacato fascista degli artisti, a questo proposito, abbia sul serio l'intenzione di dire al Cernigoj: La diga! xe ora de finirla! E intanto, noi la finiamo con questa sala, che nella maggior parte accoglie i dipinti degli artisti «non ammessi dalla Giuria» e perciò, logicamente... esposti.

1929

Anonimo,
Svegliarino artistico,
in «Il Popolo di Trieste», 24 novembre 1929

Il numero di dicembre dell'autorevole rassegna d'arte Die Kunst giunto in questi giorni a Trieste, porta al posto d'onore uno studio di un critico serbo, Rajko Lozar, intitolato La moderna pittura slovena. Lo studioso si occupa in particolare di Kralj – pittore jugoslavo che conosciamo bene, dopo che si credette opportuno chiamarlo ad affrescare e decorare chiese del nostro Carso e della Provincia isontina, come se l'Italia avesse bisogno di andare a cercare oltre confine pittori proprio per le chiese al confine orientale – nonché di Veno Pilon, goriziano.

Riusciamo a capire molto bene come l'articolista serbo abbia fatto suo l'artista del nostro paese, regolarmente iscritto nel Sindacato Italiano e fascista degli artisti, premiato spesso con medaglie italiane, come capiremmo magnificamente qualsiasi speculazione balcanica si volesse fare sul fatto che si fa dipingere un autentico jugoslavo in chiese che sono e dovrebbero essere autenticamente italiane al confine d'Italia, quel che però ci riesce meno facile, e che la magna rivista dell'arte dei cinque continenti non si tenga altrettanto al corrente con la geografia e la storia, come dimostra di saper fare per l'arte della modernità e talora, del futuro.

E allora non ci resta che insegnare all'autorevolissima rivista che Veno Pilon, di Gorizia, è italiano, come cittadino italiano, di Trieste, è il Cernigoi, che pure talvolta amano far passare per jugoslavo.

Quanto poi a questi pittori giuliani che altra volta hanno opportunamente dichiarato in qual conto tengano la snazionalizzazione che si vuol fare ai loro danni, sentiranno – vogliamo crederlo – il dovere di scrivere a tutte le riviste del mondo che sono cittadini italiani, pittori italiani. E sentiranno l'ultimo bisogno, ancor più del civico dovere, di dichiarare pubblicamente che sono orgogliosi di essere italiani e non vogliono prestarsi a confusioni e tanto meno apparire di fare un doppio gioco.

Chè quando si vorrebbe spacciare per discorsi d'arte [...] e si fa trillare lo svegliarino – vero signor Pilon, vero signor Cernigoj?

1929

Strazzacavei,
Battaglie per l'Arte,
in «Marameo!», 29 novembre 1929

La nota rassegna tedesca d'arte "Die Kunst" ha pubblicato in pompa magna lo studio di un critico serbo, Rajko Lozar, intitolato *La moderna pittura slovena*. In esso, lo scrittore ha preso in disamina anche le opere del pittore Veno Pilon di Gorizia. Non è la prima volta che il Pilon e il

Cernigoi, pittore che vive a Trieste, sono esaltati dalla stampa estera come pittori jughi e i due artisti lasciano platealmente fare.

Il "Popolo di Trieste" nel suo numero di domenica scorsa in un corsivo dal titolo Svegliarino artistico nota il fatto della "Kunst" e ci tiene a farle sapere "che Veno Pilon, di Gorizia, è italiano, come cittadino italiano, di Trieste, è il Cernigoj, che pure talvolta amano far passare per jugoslavo". Esorta altresì i due pittori giuliani a "scrivere a tutte le riviste del mondo che essi sono cittadini italiani, pittori italiani, e che sono orgogliosi di essere italiani".

Noi crediamo sulla parola all'articolista del "Popolo di Trieste" che i due menzionati pittori possiedano la cittadinanza italiana, è altrettanto vero peraltro che le figure e le case e le nature più morte che vive che essi sogliono dipingere e mettere in mostra a Trieste, se non sono un prodotto jugo, devono esserlo per lo meno dei paesi dei Mangangia, dei Matabeli e dei Papuani, o dei nani Motilon, masserizie e "tukul" compresi.

1930

STRAZZACAVEI,
La si decida!, in «Marameo!»,
3 gennaio 1930

È l'imperativo categorico che noi scaraventiamo addosso tanto al pittore Veno Pilon quanto al pittore Augusto Cernigoi i quali vanno di conserva nel far accogliere le loro tele N. 900 e rotti alle esposizioni regionali nostre, come artisti italiani, e nel lasciar correre dietro a loro le prose laudative dei giornali jugoslavi e delle riviste tedesche che li gonfiano e li esaltano come banditori del novo verbo della pittura slava.

Ripetiamo in prosa quanto abbiamo fatto rilevare in versi, or non è molto tempo a proposito della polemica sorta fra il Popolo di Trieste e la rassegna tedesca "Die Kunst" ("L'Arte") non vale la pena di scaldarsi il fegato per stabilire a quale nazionalità possa spettare vanto di avere in proprio patrimonio quei capolavori bislacchi. Ma ciò che preme invece è di stabilire definitivamente se i due compari Cernigoj e Pilon possano essere riguardati come appartenenti alla nobile famiglia degli artisti giuliani. "Der Sturm" ("La tempesta"), "Monatschrift" (rassegna mensile) ch'esce a Berlino («Herausgeber: Hervarth Walden, Berlin N. 15 Kurfürstendamm 53) ha pubblicato nel gennaio 1929 un numero speciale ("Sonderheft"). Nel fascicolo emerge un articolone dal titolo: JUNGE SLOVENISHE KUNST («Giovane arte slovena»), nel quale appunto i due "sporcatele", Pilon e Cernigoj sono posti al primo piano, come capeggiatori della nuova scuola pittorica slava. Ora per il buon nome dell'arte italiana alla quale i pittori veneto-giuliani sogliono, siappur talvolta facendo pompa di qualche moccolo semispento, bruciare l'incenso votamente è indispensabile che il "Sindacato regionale fascista degli artisti" riveda le carte dei due sunnominati e stabilisca se essi – pur con le loro stravaganze pseudomoderniste – possano continuare a serpeggiare in seno alla bella famiglia italiana degli artisti nostri o se anche per il loro stesso libero tornaconto – non sia consigliabile che ambidue facciano fagotto e trasportino le loro tende nel paese jugo del quale mostrano di non disdegnare l'appartenenza artistico-spirituale.

1931

ANONIMO,
La «Victoria» al Molo dei Bersaglieri in attesa del viaggio inaugurale. Un capolavoro della tecnica navale e dell'arte decorativa del Novecento,
in «Il Piccolo», 25 giugno 1931, p. 3

Già la sala da pranzo con la sua saletta attigua, chiusa come in un grande astuccio nei riquadri profondamente scannellati (reminiscenza lontana d'arte egizia) del suo rivestimento di frassino chiaro, è cosa d'una gentilezza tersa, di un gusto esatto e nitido, che trova le sue variazioni congeniali nei piccoli motivi a tarsia innestati nel legno, su disegni del Cernigoi. E qui non si può a meno di menzionare il direttore della magistrale falegnameria che ha tradotto nella materia la idea, il cav. Sbocheli, uno dei nostri grandi artigiani del legno.

Alla sala da pranzo, e a tutti gli ambienti della seconda classe, si accede per una elegante e semplice scala, dove anche i profani sentono la difficoltà estrema della stretta curvatura imposta ai parapetti dalle rampe ed eseguita con somma perizia. Il vestibolo è decorato largamente d'immagini egiziane o di grandi rameggi di palme e di muse su foglia d'oro: e il decoratore è Augusto Cernigoi, ormai illustre nella decorazione italiana, il cui ingegno rifulge sulla «Victoria» in tutta la sua versatile originalità.

[...]

E poi la galleria laterale dove c'è il capolavoro del Cernigoi: quella specie di carta geografica del Mediterraneo, con figure e architetture di Trieste, di Venezia, di Atene, di Istambul [sic], di Alessandria: tutta eseguita in tarsia di legni, con una perfezione, con un coraggio delle grandi proporzioni (essa copre quasi tutta una parete) e con un'abilità di disegno, di composizione, un senso di stile, da renderla uno dei più bei tesori dei quali la «Victoria» possa andare orgogliosa. E questa galleria è tutta decorata squisitamente di legni esotici preziosi dai nomi poetici e strani: e guarda da un lato, verso l'esterno, attraverso una grande vetrina dove si esporranno piante rare, maioliche e cristalli.

[...]

La sala da pranzo, che a tarda sera si convertirà automaticamente in sala da Cine sonoro, è opera della «Stuard», e raggiunge un effetto straordinario di monumentalità. [...] Nel rivestimento, le impiallacciature di palissandro lucidato si alternano coi vasti campi di foglia d'oro, sui quali il Cernigoi, con linee semplici e maestose, ha ritratto alcune scene dell'antica vita venatoria e bucolica dei mediterranei.

Si è largamente usato dell'oro nelle decorazioni di questa sala e, in generale, di questa nave; ma sempre lo si è adoperato con toni e con tecniche diverse. Esso porta tuttavia in ogni parte dell'arredo una nota di fastosità.

1931

Anonimo,
Artisti Giuliani, Milanesi e Veneti,
in «Il Popolo di Trieste», 12 luglio 1931

[...] Interessantissima l'arte giuliana del momento attuale: formata di personalità indipendenti, antitetiche, prodotta da un sovrapporsi di intenzioni, di influssi. Contatti con il settentrione, contatti con l'occidente, sempre più vasti e più fecondi: ed è molto importante questo ampliarsi dell'orizzonte artistico, limitato un tempo a scuole determinate, e certe volte ad artisti determinati. Venezia e Monaco – i due poli fissi della nostra arte passata – hanno cessato il loro influsso: gli artisti d'oggi hanno una coscienza più profonda della propria personalità, seguono le loro preferenze istintive, non ricalcano le orme del maestro dato loro dalla sorte. Questa maggior mobilità e libertà d'azione mi sembra inoltre segno di una maggior comprensione della struttura regionale, formata da coefficienti etnici complessi, controllati e uniti dallo spirito basilare, latino. Va rilevato ancora questo: che Trieste sia pigra e indifferente nell'accettare i veri artisti, mentre è indulgente fin troppo con persone che, se trattano l'arte, alcune volte non son neppur degne del nome di artisti. Fenomeno strano, ma che si giustifica con la mancanza di vaste basi culturali e con una certa diffidenza per il nuovo: elementi negativi che sono nella maggior parte del pubblico. [...]

Tra i giovani collocherò anzitutto Augusto Cernigoj, il pittore più all'avanguardia che oggi abbia Trieste, quello che tiene a contatto la nostra pittura con gli ultimi risultati della pittura europea. Concepisce l'arte come espressione di sentimenti interiori, delle forze astratte, rudimentali dell'anima, che dalla realtà dedicano solamente suggerimenti e accenni all'opera ma che la rappresentano attraverso una commozione violenta, un'intenzione polemica. È vasta la sensibilità del Cernigoj, pronta ad afferrare il sottinteso emotivo delle cose raffigurate; così dal contenuto grezzo e brutale delle "Bagnanti" o delle "Lavandaie", egli passa alle sottigliezze analitiche e ai rapporti gustosi dei due "Ritratti", per arrivare alla semplice, solida interpretazione di "Fanciullo", il miglior lavoro che egli esponga in questa mostra.

1931

Strazzacavei,
avanguardia+arte=mostra,
in «Marameo!», 17 luglio 1931

Siamo nella sala quinta ed ultima. Il Cernigoi infatti manifesta «le forze delle curve» con più forza in quelle «Bagnanti» che innamorano il visitatore... ceco. Invece le «Lavandaie» sono un po' più angolose, ma il peggio e che non si sa in quale angolo della terra dei mostri egli le abbia scovate fuori. Cernigoi nei suoi capolavori ad olio è ossessionato dall'idea di dover spendere troppo per la biacca... Ma lui non bada per il sottile e l'adopera all'ingrosso.

1932

Anonimo,
La splendida festa di iersera al Circolo Artistico,
in «Il Popolo di Trieste», 14 gennaio 1932, p. 3

La nuova sede del Circolo Artistico che il gr. uff. Guido Segre ha saputo creare in breve spazio di

tempo, e rendere di un'eleganza e nello stesso tempo di un'intimità singolare, servendosi della cooperazione degli egregi ingegneri Battigelli e Sturli e dell'arte squisitamente fantasiosa e armoniosa dei pittori Cernigoi e Carrà [sic]

[...]

Oltre alla Sala Massima, decorata, come già abbiamo accennato, dal Cernigoi, furono molto ammirati un salottino decorato dal Carà e il bar, di tipo modernissimo, ideato dal Claris. Vigorosi preziosi per senso d'arte, i due medaglioni del Mascherini, rappresentanti il Re e il Duce.

1933

B.,
Alla Interprovinciale d'arte al Giardino pubblico. Astrattisti e umoristi,
in «Il Piccolo», 3 ottobre 1933, p. 3

[...] I pittori

Possiamo persuadercene nell'opera di scultura del Cernigoi, di solito classificato tra i pittori, ma più esattamente bazzicante, e talvolta pizzicante, tutte le arti. In questo suo "ragioniere" la scultura è pizzicata, poi è pizzicata anche la serietà e l'equilibrata posatezza di quel signor ragioniere. Con mezzi plastici assai semplici ed elementari, linee indicative e meno sommarie, il Cernigoi ottiene una viva immediatezza, un tipo, un uomo, la sua metodica autorevolezza, la sua noia. Il ragioniere par sgusciato dall'uovo come un pulcino: che è tutto vivo e conserva la forma dell'uovo.

Questa immediatezza del Cernigoi e questo suo intento caricaturale li troviamo anche nelle opere di pittura: nel ritratto dell'architetto Cervi, fatto assai bravamente, con un'accentuazione espressionista dei tratti salienti, e nella composizione "Il dentista", che è una delle opere più caratteristiche dell'esposizione, e veramente è da maestro della caricatura con quella intuizione della vita del momento e in quei mezzi risoluti, rapidi, penetranti di trasmetterne la sensazione in poche linee e qualche sfregatura di colore. Naturalmente, lo spirito caricaturale cessa nel quadro di paesaggio del Cernigoi: qui la sensazione innerva il tratto immediato soltanto come impulso di forza, e abbiamo uno degli squarci di colore più vibranti e concisi che si vedano tra le tante rappresentazioni paesistiche della Mostra. [...]

1933

B.,
Le mostre complementari al Giardino Pubblico. Arti decorative - Bianco e nero - Architettura,
in "Il Piccolo", 7 novembre 1933, p. 4

Date le modeste proporzioni del Padiglione al Giardino Pubblico, dobbiamo considerare complementari le piccole mostre delle Arti decorative, del bianco e nero, e dell'architettura. Queste nobili arti fanno atto di presenza più che di signoria. Se pretendessero un'esposizione più larga, inevitabilmente ridurrebbero in ristrettezza la pittura e la scultura. Il padiglione non può fare miracoli. Vi si potrebbero tenere esposizioni alternate: concentrare in autunno l'attenzione su pittura e scultura; e in primavera, per esempio, sull'architettura, sul mobilio, sulle arti della decorazione. Oppure si potrebbe anche costruire un nuovo padiglione, come molti artisti desidererebbero. Ma qui ci avventuriamo sopra scottante terreno economico, e quindi un po' fuori delle nostre rassegne d'arte.

(...) D'altronde, eccogli dato anche un virile compagno: il Cernigoi, la cui grande scultura di rame a sbalzo, in due toni robusti, è una delle cose di più sapiente vigore costruttivo che si godano all'esposizione. Un lavoro del Cernigoi molto fine e delicato, curioso per la tecnica e per il colorito, è il piccolo pannello decorativo a mosaico.

1933

B.,
Un quadro decorativo moderno al Caffè Specchi,
in «Il Piccolo», 8 dicembre 1933, p. 3

Negli ultimi giorni il pittore Augusto Cernigoi ha finito di eseguire il riquadro a lui affidato a completamento del nuovo assetto decorativo del Caffè Specchi, del quale il nostro giornale ha già fatto menzione. In verità vi manca ancora un particolare, che l'artista si propone introdurvi nei prossimi giorni: lo stemma dalmatico dalle tre teste di leopardi, come simbolo di Zara nostra, capoluogo storico della Dalmazia. Giacché la composizione ideata dal Cernigoi, di carattere nettamente decorativo, è una carta simbolica d'Italia.

Questa carta interpreta la Penisola con lo spirito dell'epoca fascista. Onde nei simboli che illustrano le città e le regioni, se Venezia è rappre-

sentata da una stilizzazione del suo San Marco e la Puglia da un richiamo ai templi della Magna Grecia, e l'Italia meridionale, la Sicilia, la Sardegna, da immagini della vita agreste e del suolo fruttifero, altre città sono invece sintetizzate in espressioni vigorose della vita attuale, Bologna nel Littoriale, Torino e Milano nei loro opifici, Trieste nel macchinario delle costruzioni navali, Genova nei richiami marinari, e su da Roma si leva, grandeggiando dall'uno all'altro mare, il busto maestoso d'un Cesare. È dunque l'Italia veduta con gli occhi d'oggi, con lo spirito d'oggi, ma in un'opera del Cernigoi, che tra gli artisti nostri è uno dei più approfonditi e più scaltriti nelle tecniche nuove della decorazione, grandissima importanza ha anche l'arte dell'eseguire. La tecnica da lui adottata in quest'opera decorativa è una delle più difficili, più ingegnose, più delicatamente strette al controllo della materia e dei suoi valori sensitivi. Il Cernigoi applicò cotesta tecnica la prima volta in un riquadro decorativo sulla nave «Calitea», e in questo secondo saggio se ne mostra anche più franco e più ricco padrone. Il quadro è eseguito su cristallo, con opera d'incisione e di applicazione di foglie metalliche: foglie d'oro, d'argento, di rame, di tutti i metalli che porgono timbri lucidi, appannature vaporose, screziature iridescenti appena sensibili, trasparenze quasi da foglie di rosa, in una gamma cangiante alla luce, piena di modulazioni sfuggenti che si muovono tra l'oro pallido e il bianco argentato. Cosa interessantissima, come tecnica, come sensibilità, come raggiungimento d'effetti cromatici peregrini e imprevisti. Ogni amatore di sensazioni delicate ne avrà godimento.

1934

Guido Sambo,
I progetti per il Palazzo Littorio. L'opera degli architetti Nordio e Cervi,
in «Il Popolo di Trieste", 26 settembre 1934, p. 3

[...]

Un cenno particolare bisogna dedicarlo alla parte decorativa (connessa strettamente all'architettura) curata per la parte scultorea da Marcello Mascherini e per le decorazioni interne dal pittore Augusto Cernigoi. L'epopea rivoluzionaria è illustrata dalla grande «Colonna della Rivoluzione», istoriata, che s'eleva verso il Colosseo, contrapposta all'arengario, mentre il periodo della ricostruzione fascista è simboleggiato da un ampio bassorilievo scolpito nell'architrave del portico dell'esedra. Una statua di colossali proporzioni raffigurante la stirpe, s'innalza isolata al sommo della gradinata della Mostra della Rivoluzione. Anche questa scultura, oltre all'alto significato, ha la funzione architettonica di segnare monumentalmente l'ingresso alla Mostra, recando ad esso la voluta dignità, senza inutilità decorative. È un'opera, questa di Nordio e Cervi, studiata ed impostata con molta serietà e che farà certamente valere i due nostri artisti nella importante ed alta competizione.

1934

Anonimo,
Artisti triestini alla Mostra di plastica murale di Genova,
in «Il Piccolo della Sera», 21 novembre 1934, p. 1

Alla prima Mostra di plastica murale, inaugurata in questi giorni a Genova con l'intervento dell'on. Ercole per il Governo e di F.T. Marinetti per l'Accademia d'Italia, partecipano pure con alcuni lavori interessanti gli artisti concittadini Augusto Cernigoi e Marcello Claris. Del primo riproduciamo un particolare per l'ingresso di una Casa del Balilla. Il senso plastico e decorativo a un tempo è dato con sintesi precisa, che ben si adatta allo spirito e al carattere dei ragazzi di Mussolini. [...]

1935

Anonimo,
Artisti triestini alla Mostra Artigiana di Gemona,
in «Il Piccolo», 5 settembre 1935, p. 5

Alla prima Mostra dell'Artigianato Friulano inaugurata giorni or sono a Gemona, partecipano anche alcuni nostri artisti, fra i quali il pittore Cernigoi con i progetti di una stanza da letto e di un salotto eseguiti dalla ditta Fantoni.

1936

B.,
Alla Mostra del fanciullo nell'arte. Una sala di contemporanei,
in «Il Piccolo», 20 giugno 1936, p. 6

Nel Cernigoi, che in questa mostra è rappresentato assai bene da un grande quadro coscienziosamente condotto, c'è una disciplina intellettuale moderna che conduce ad un ritmo decorativo, da pannello, quasi da arazzo, al quale collaborano scientemente il movimento della pennellata,

le ponderazioni delle zone di colore, i giochi alterni di pieghe spezzate, la linea stessa dei due largamente stilizzati ragazzi che s'addestrano coi monopattini nei viali d'un parco. È un'opera assai rispettabile.

1936

B.,
Alla X Interprovinciale d'Arte. Le mostre personali nelle Sale della Borsa,
in «Il Piccolo», 8 ottobre 1936, p. 5

Di Augusto Cernigoi ci sono parecchie cose, e senza bizzarrie o intemperanze. La gamma coloristica non è mai comune, e l'autore vi trova sensazioni pittoriche assai belle e profonde: così nella figura di donna, più evocata come colore che disegnata; così in quel «Suonatore d'armonica», che è anche uno dei più valenti saggi del Cernigoi come osservatore di tipi umani. Nel quadro «Mio figlio» come nei paesaggi immobili, stilizzati, il colore, con le sue masse e i suoi appunti, forma un tessuto decorativo assai bene ponderato o improntato. C'è una calma riflessiva, anche quando il modo di fare sembrerebbe veemente. E non è che risoluto, come in chi sa che cosa voglia.

1937

B.,
Nuove sale sulla motonave «San Giusto»,
in «il Piccolo», 9 giugno 1937, p. 5

Un'opera di decorazione, di non grandi proporzioni, e pur di notevole importanza, abbiamo veduto su la motonave «San Giusto», dell'Istria-Trieste, in servizio sulla linea celere Trieste-Zara.

[...]

Con una delle opere più difficili dell'arte del legno, ideata da Augusto Cernigoi, eseguita con la amorosa puntualità tecnica delle officine Sbocchelli, è coperta e decorata la parete di fondo del fumatoio: un grande pannello in tarsia. Il Cernigoi è un innamorato della tarsia; e si sa quanto egli vi abbia l'invenzione felice. Cose mirabili ha fatto; ed eccone pur una. Questo grande quadro in legni lucidi, dalle sfumature indicibilmente gradevoli e dalle intenzioni pittoriche tradotte con rara sensibilità, rappresenta al viaggiatore, come un panorama sintetico, la rotta della sua nave. Ecco Trieste, sotto il suo stemma, ed ecco l'Istria si sporge nel mare, e la nave tocca Pirano dalle mura merlate, tocca Pola dalla monumentale arena, e dentro alla penisola sono i tipi delle sue genti, i pastori, gli agricoltori, i pescatori, i marinai, i minatori dell'Arsa; prosegue il viaggio nel mare sparso di barche e di vele, ed ecco il Carnaro, e il campanile di Lussino, e Zara policromata a tinte piatte come in un mosaico romanico, e le immagini delle sue donne popolane col bariletto di maraschino e dei suoi contadini in brache di fustagno e corpetto sgargiante. Tutto stilizzato e composto con sicuro gusto, tutto pittorico e tutto nelle tinte varie e modulate dei legni: il mare in betulla canadese, la terra in noce, i toni pittorici, che paiono di lacca, in frammenti di legni preziosi; la rotta della nave segnata da piccole borchie metalliche. Un vero «arazzo di legni», come l'autore di quest'opera eccellente della tarsia moderna la definisce. E noi dobbiamo rallegrarci che una bella nave adriatica abbia, per queste nuove sale, tanto acquistato in bellezza.

1937

B.,
La Sindacale d'Arte giuliana al Castello. La prima sala: pittori e scultori,
in «Il Piccolo», 24 settembre 1937, p. 5

Cernigoi, che incontreremo in altra sala come pittore, ha qui un paio di sue xilografie; e senza dubbio sono le migliori che egli abbia fatto da quando si esercita in quest'arte. Anzi sono ottime, e assai caratteristiche e personali per l'acuto spirito che vi agisce, non più ricorrendo allo strano e al grottesco, ma facendosi uno stile dell'illuminazione, della minuta precisione del tratto.

1937

ANONIMO,
Novi Černigoj v Ljubljani. Predstavil se bo kot neorealist, ki je premagal ekspresionizem in konstruktivizem (Il nuovo Černigoj a Lubiana. Si presenterà come un neorealista che ha sconfitto l'espressionismo e il costruttivismo),
in «Slovenski Narod», 2 ottobre 1937, p. 5

Avgust Černigoj, che vive a Trieste, a distanza di 12 anni sarà nuovamente ospite a Lubiana, inaugurando lunedì sera alle 17.30 al padiglione Jakopič una mostra delle proprie opere. La mostra rappresenterà una sorpresa per i nostri amanti dell'arte, poiché dopo 12 anni ci si presenterà un "nuovo" Černigoj.

Avgust Černigoj viene ricordato a Lubiana per lo più come un costruttivista estremo. Negli anni postbellici ha vissuto a lungo in Germania. Al tempo fioriva l'espressionismo artistico tedesco, del quale però Černigoj non poteva essere entusiasta. Dall'espressionismo ha operato una scelta rivoluzionaria approdando al costruttivismo puro. Egli rifiutava la possibilità dell'opera pittorica in uno stile tradizionale. Ha dovuto superare la propria fase nichilista e ricominciare dalle fondamenta. Solo così possiamo spiegarci il suo percorso da pittore "normale" alla negazione della pittura e il conseguente passaggio al costruttivismo.

A Lubiana Černigoj aveva fondato la propria scuola come fervente maestro di costruttivismo. Quando nel 1927 aveva esposto le proprie composizioni costruttiviste era stato ovviamente trattato dalla nostra critica con pesanti riserve. Il pubblico era divertito riguardo queste sue opere. Queste ultime hanno suscitato l'attenzione vuoi per le idee spiritose e originali vuoi per i requisiti tecnici dei quali si era servito.

Černigoj aveva capito molto presto che Lubiana non era Parigi e neanche Mosca ed è tornato con armi e bagagli a Trieste, dove lo attendeva una via irta di difficoltà. Ha avuto modo di sopravvivere con le decorazioni che piacevano al committente, però era testardo e ha preferito patire la fame che non dipingere "in modo antico". Ha preferito fare l'operaio semplice all'arsenale, dove faceva da imbianchino sulle navi. In tutto questo tempo è successa in lui una seconda svolta. Ha superato anche il costruttivismo ed è ritornato a essere un pittore. E come pittore si presenterà con la sua mostra a Lubiana.

Va da sé che Černigoj, dopo queste fasi di sviluppo, non poteva nuovamente rifugiarsi in qualche corrente o in qualche epoca. In modo assolutamente logico è ritornato alla natura. Come personalità dotata di grande talento non poteva fermarsi al costruttivismo e neanche alla coloratura delle navi, ma la sensibilità intima lo ha condotto nuovamente alla bellezza. Nella sua creazione l'imperativo fondamentale era divenuta la bellezza, il gusto estetico, tutto il resto rivestiva per lui un significato secondario. L'essenza primaria nel creare il bello veniva cercato solamente nella natura. Una certa creazione e la bellezza sono fondamentali guide nel suo lavoro.

Se ricordiamo il manifesto che i nostri "indipendenti" avevano proclamato all'inaugurazione della loro mostra che chiuderà domani, ci accorgeremo che l'espressione artistica di Černigoj va essenzialmente d'accordo con l'enunciazione degli indipendenti e completa in modo organico la mostra degli stessi. Per Černigoj e gli indipendenti il bello rappresenta l'elemento fondamentale.

Negli ultimi anni Černigoj si è affermato anche a Trieste. È stato riconosciuto e molto stimato come radicale "neorealista". Contemporaneamente a Lubiana espone alcuni suoi lavori a Napoli e a Trieste. A Lubiana saranno esposte circa 25 opere, in maggior parte olii e tempere, come soggetti primeggiano vedute, nudi e nature morte. Verranno esposte anche le sue opere grafiche e qualche decorazione. Nella decorazione e addirittura nelle opere plastiche ha riscosso finora a Trieste un discreto successo. Siamo convinti che il nostro pubblico non perderà l'occasione di ammirare il "nuovo" Černigoj al padiglione Jakopič.

(traduzione di A. Rojc)

1937

Anonimo,
Razstava slikarja Černigoja
(La mostra del pittore Černigoj),
in «Jutro», 3 ottobre 1937, p. 7

Lunedì alle 17.30 sarà inaugurata al padiglione Jakopič la mostra del connazionale triestino Avgust Černigoj. Il nome del pittore non è sconosciuto al nostro pubblico, perché il signor Černigoj aveva già esposto le proprie opere a Lubiana 12 anni addietro. Al tempo era un costruttivista rivoluzionario ed è stato proprio per questa inclinazione oggetto di una attenzione generale, indirizzata per lo più a un rifiuto quasi totale. Come sa raccontare l'artista stesso questo indirizzo è stato da lui abbandonato per un ritorno alla pittura e alla natura. Il signor Černigoj espone circa 25 opere a olio o a tempera, dove, assieme a nudi, tipiche vedute di marine e nature morte, ci sono pure alcune opere grafiche.

In contemporanea con la mostra lubianese l'artista espone altre opere a Trieste e a Napoli e la critica si è espressa in termini molto lusinghieri nei confronti dei suoi lavori. Il proprio stile viene definito dallo stesso pittore come neorealista con un'aggiunta di "lartpourlartismo". Ai seguaci della nostra arte verrà offerta una bella occasione per ammirare la nuova fase evolutiva di un artista che si è liberato dall'impetuosità rivoluzionaria e pone un'attenzione particolare anche al momento decorativo.

(traduzione di A. Rojc)

1937

ANONIMO,
Razstava A. Černigoja otvorjena
(Inaugurata la mostra di A. Černigoj),
in «Jutro», 5 ottobre 1937, p. 7

Un folto pubblico lubianese ha assistito oggi alle 18 al padiglione Jakopič, nel parco Tivoli, all'apertura della mostra collettiva del connazionale sloveno di Trieste, il pittore e grafico A. Černigoj, che ha esposto nel salone principale circa 30 olii e un cospicuo numero di grafiche.

L'artista è stato presentato al pubblico raccolto dal maestro Ivan Vavpotič, che, come presidente dell'Associazione degli artisti figurativi sloveni, ha riservato un saluto caloroso al rappresentante del Comune, prof. dott. Rudolf Mole, all'amministratore della "Narodna galerija", il signor Janez Zorman e al presidente del Circolo degli artisti figurativi indipendenti, lo scultore Nikolaj Pirnat. Ha ringraziato altresì per la presenza i numerosi artisti, che con la loro partecipazione hanno voluto portare il loro saluto al collega, e un folto numero di architetti lubianesi, che sono strettamente legati al pittore ospite già dal primo periodo della sua attività artistica.

Nelle sue lunghe conclusioni il signor Vavpotič ha illustrato lo sviluppo dell'artista fino a quando, quattordici anni fa, si era presentato per la prima volta qui da noi con tutta la sua veemente creatività giovanile e presentato qui da noi la sua prima mostra. La vita lo ha quindi portato a lungo all'estero, fino a quando non si è definitivamente stabilito a Trieste, dove si è guadagnato la stima del mondo italiano. Allo stesso tempo, con il ritorno da artista maturo da noi per mostrare i frutti della sua pluriennale fatica, esibisce le proprie opere anche alla Mostra sindacale a Trieste e alla Mostra intersindacale a Napoli.

Perciò l'artista sicuramente merita che il nostro pubblico riservi alla sua esposizione tutta l'attenzione e ammiri, dopo tanti anni, fino a quando non si è presentata l'occasione propizia, il suo lavoro, dopo un'assenza così lunga, tanto più interessante per osservare il suo sviluppo fino alla maturità. Facciamo notare al nostro pubblico di non ritardare la visita, perché l'esposizione sarà aperta solo questa settimana, fino al 10 ottobre.

(traduzione di A. ROJC)

1937

ANONIMO,
Černigojeva razstava otvorjena
(Inaugurata la mostra di Černigoj),
in «Slovenski Narod», 5 ottobre 1937, p. 2

Ieri pomeriggio il prof. Ivan Vavpotič, presidente dello "Slovensko društvo likovnih umetnikov" (Associazione slovena di artisti figurativi) ha inaugurato al padiglione Jakopič una mostra collettiva del pittore Avgust Černigoj. Era presente un folto numero di amici e di conoscenti di Černigoj nonché un esiguo numero di amanti d'arte. Il Comune era rappresentato dal direttore delle attività culturali, il dott. Mole, mentre la Narodna galerija era rappresentata dal suo amministratore Janez Zorman.

Molto interessante è stata l'illustrazione da parte del prof. Vavpotič del curriculum artistico del pittore che esponeva i suoi lavori, che 14 anni fa è intervenuto nel letargo e nell'anemia del succedere artistico sloveno del tempo. Dopo la sensazionale comparsa degli espressionisti, i fratelli Kralj, di Podbevšek e di Kogoj, è entrato in scena il costruttivista Černigoj. Il costruttivismo rifiutava l'intuizione e il romanticismo nell'opera d'arte. È sorto sotto l'influenza della teoria della relatività dello spazio e del tempo di Einstein, così come l'espressionismo aveva subito l'influenza determinante del pessimismo di Spencer.

A Lubiana Černigoj aveva incontrato collaboratori entusiasti e allievi, specie tra le fila dei giovani architetti. Uno sguardo analogo nei confronti della nuova visione del mondo e dell'esistenza accomunava Černigoj all'architetto Spinčič nonché ai pittori Čargo e Spazzapan. Una eminente attività come decoratore durante il suo soggiorno triestino ha però fatto tornare Černigoj alla pittura.

Il pubblico, dopo l'apertura, ha potuto quindi passare in rassegna le opere esposte. Alcune tra queste denotavano il passaggio dal pensiero costruttivista al neorealismo figurativo, qualche paesaggio e natura morta però già denotano Černigoj come pittore autentico e di talento, che padroneggia la tecnica ed è dotato di gusto molto fine. Una attenzione particolare susciterà la sua grafica. Circa 40 opere di questo genere esposte riportano alla maestria dell'artista.

Affinché si realizzi il desiderio del prof. Vavpotič, che ha augurato all'esposizione un successo non solamente morale ma anche economico, invitiamo tutti gli amanti dell'arte e tutti gli interessati al lavoro e alle tendenze dei nostri connazionali d'oltreconfine nuovamente a questa mostra, che sarà aperta solamente fino alla fine di questa settimana.

(traduzione di A. ROJC)

1937

B.,
La Sindacale d'Arte giuliana al Castello,
in «Il Piccolo», 6 ottobre 1937, p. 5

Uno studio di figura, e questo condotto con analisi sapientissima dei rapporti e delle fusioni tra il personaggio e la tappezzeria arabescata, è il «Cinese» del Cernigoi. Fine pagina coloristica: quanto è vigorosa, nell'impasto delle materie e dei toni risolutamente intuiti, la natura morta col paniere di frutta.

1937

ANONIMO,
Razstava A. Černigoja
(La mostra di A. Černigoj),
in «Slovenec», 7 ottobre 1937, p. 4

Al padiglione Jakopič ha esposto i suoi quadri e le sue grafiche Černigoj da Trieste, e questo immediatamente dopo la mostra degli "Indipendenti". Forse con questa è cominciata una rassegna di artisti che nella stagione invernale presenterà al pubblico il risultato del proprio lavoro, operazione che viene organizzata a Zagabria ogni anno e con questo il pubblico viene educato alla comprensione e alla conoscenza delle opere d'arte, dall'altro versante si coltiva un legame continuativo e vivo con i propri ammiratori e amici. Così l'utilità è reciproca, è offerta la possibilità di conoscere e confrontare i singoli artisti, e allo stesso tempo abitua anche un pubblico più numeroso a una fervente attesa degli artisti amati. Černigoj mancava da parecchio tempo a Lubiana con le sue opere, e sarà comunque interessante conoscere il suo sviluppo. La mostra sarà aperta solamente fino a domenica, 10 corrente, ogni giorno dalle 9 alle 19.

(traduzione di A. ROJC)

1937

R.L.,
Razstava A. Černigoja
(La mostra di A. Černigoj),
in «Slovenec», 9 ottobre 1937, p. 5

Al padiglione Jakopič espone questa settimana una collezione di 25 dipinti (la maggior parte su legno) e un numero cospicuo di grafiche di piccolo formato Avgust Černigoj, del resto già noto a Lubiana. Nell'immediato dopoguerra, non ricordo l'anno esatto, Černigoj aveva organizzato, assieme all'architetto I. Spinčič e l'arch. R. Kregar, negli spazi del Ginnasio tecnico, un'esposizione di pittura costruttivista che ha suscitato molte discussioni. La corrente che Černigoj rappresentava all'epoca era fra le più estremiste, e se anche da noi i modernisti avevano molto seguito, il costruttivismo non ha attecchito molto presso il pubblico interessato all'arte.

Da allora sono trascorsi molti anni e Černigoj si mostra adesso in una veste diversa. A partire dalla tesi: "Perché non dovrebbe essere un'opera d'arte del futuro p. es. l'automobile?", tesi che risultava per certi versi simpatica anche per uno spirito conservatore e che si poteva udire al tempo molto spesso, i lavori oggi esposti ne sono infinitamente lontani. Al posto del mero spirito del tempo matematico-geometrico o meccanico e invece della policromia di singoli elementi nel quadro, oggi vediamo nelle opere esposte al padiglione l'oggettività del mondo reale, del mare, del golfo, paesaggi, alberi, case, persone ecc. e a ciò si riferiscono i termini di Černigoj: neorealismo, nuovo realismo. Nel contempo Černigoj ha riabilitato anche i colori, che sono pertinenti agli oggetti dipinti, colori nella loro natura fattiva e anche la colorazione locale riveste un ruolo importante nei suoi lavori odierni. Il precedente ordine costruttivista-meccanico possiamo comunque individuare in parecchie opere; invece delle tracce lineari adesso vediamo barche, i cubi sono sostituiti dalle case, i cilindri e i coni dai tendoni circensi, ecc.; l'osservatore acuto potrà notare nelle forme gli antichi schemi, però l'elaborato è diventato oggi solamente quello che è: l'ordine compositivo del dipinto e non più il suo oggetto. In buona parte Černigoj recupera alla oggettività della natura il suo valore e la sua funzione, dialogando con il colore, attraverso il quale consegna degli effetti coloristici molto felici con un'inclinazione quasi romantica, nel suo sentire romantico (Natura morta n. 7), altrove nel realismo (i ritratti) e nutre grande interesse per tutti i motivi del mondo visibile.

In un certo senso sono oggi caratteristici per lui piccoli formati di figure, che possono essere questione di praticità, ma anche di una sua scelta. Poiché queste miniature sono preponderanti, anche nelle stesse raffigurazioni una forma preziosa, specie negli elaborati grafici e in qualche sua particolare tecnica inusuale. Nella gradazione e nella tavolozza Černigoj raggiunge, oltre a una grande sensibilità dei singoli colori, anche dei begli effetti armonici e il suo prodotto è in generale più calmo della sua riflessione, che è

ancora sempre tormentata da problemi. Si deve però aggiungere che quest'ultima si insinua nelle sue opere più di quanto egli stesso non se ne renda conto e perciò dobbiamo attendere dei progetti più grandi dal suo pennello solamente quando diventerà ancor più indipendente e si libererà dalla ricerca intellettuale di questo inquieto, ma comunque interessante artista.

(traduzione di A. Rojc)

1938

B.,
La XII Sindacale d'arte del Sindacato al Giardino Pubblico. Sei pittori di Trieste e tre di Fiume,
in «Il Piccolo», 19 ottobre 1938, p. 5

[...] Per ragione, diciamo pure, umilmente fisica, di colore spiegato, metteremo in questo gruppetto due altri artisti che appartengono a tendenze molto diverse: Cernigoi e Righi. La vecchia lampada a petrolio di Augusto Cernigoi, con la sua fattura apparentemente disordinata e le sue intonazioni a prima vista fantastiche, è in verità una delle pitture più saporite e fresche di sensibilità che si vedono in questa esposizione: è dipinta di vena con uno strano gustosissimo impasto nella parte centrale, con un'invenzione piena di movimento e di trovate di tono. Anche i suoi paesaggi di Lubiana dipinti dal Cernigoi, con quel fare leggero, da acquerello, che è una delle passioni della pittura odierna, hanno accostamenti coloristici, bravure di prospettiva aerea, che ne fanno apprezzare anche da buongustai la simpatica capricciosità.

1939

Anonimo,
Danes otvoritev razstave Černigoj-Carà (*Oggi l'apertura della mostra Černigoj-Carà),*
in «Slovenec», 18 febbraio 1939, p. 8

Stasera alle 18.30 il presidente del "Društvo slovenskih likovnih umetnikov" (Associazione degli artisti figurativi sloveni), il prof. Vavpotič, inaugurerà al padiglione Jakopič la mostra di uno sloveno di Trieste, il pittore A. Černigoj, e dello scultore triestino di nazionalità italiana Ugo Carà. L'esposizione assume così il carattere di collaborazione di appartenenti a etnie diverse che vivono nello stesso Paese nel campo artistico e dovrebbe sollecitare dei contatti più stretti fra la Jugoslavia e l'Italia. Adesso per la prima volta nella storia espongono assieme uno sloveno e un italiano a Lubiana, che dovrebbe avere – e sembra che l'invito sia stato proposto dal nostro ospite, il signor Carà – come conseguenza anche una mostra dei nostri artisti a Trieste. Auguriamo a questa vicendevole esibizione nel campo pittorico il successo più vivo, che incentivi anche una giusta accentuazione dei reciproci valori culturali.

(traduzione di A. Rojc)

1939

Anonimo,
La mostra di Carà e di Cernigoi a Lubiana,
in «Il Popolo di Trieste», 24 febbraio 1939, p. 3

Come è stato annunciato, a Lubiana, nel padiglione "Jacopic" della Galleria nazionale, è stata inaugurata la mostra dello scultore Ugo Carà e del pittore Augusto Cernigoi.

I due nostri valenti artisti hanno voluto infatti presentare un complesso veramente significativo della loro produzione: la scelta dei lavori è stata invero felice e tale da permettere nei loro riguardi una valutazione precisa della qualità dell'arte che vanno svolgendo.

Ugo Carà è presente in questa mostra con diciassette opere di scultura in marmo, legno e bronzo, nonché con una ventina di disegni; una raccolta di opere che testimoniano chiaramente sull'attività artistica di questo scultore triestino, che ha già saputo meritarsi ovunque la stima della critica e del pubblico. Augusto Cernigoi ha ordinato invece una quarantina di lavori a documento della sua versatilità piena di gusto vivace, rapido, sensibile. Sono dipinti ad olio, monotipie, stampe e disegni: tutte cose ricche di aspetti suggestivi, che si avvalgono di un sapiente impiego del colore e del tratto, fresche, senza retorica.

1939

Anonimo,
Zadnji dan razstave Černigoj-Carà (*Ultimo giorno della mostra Černigoj-Carà)*,
in «Jutro», 5 marzo 1939, p. 14

Oggi al padiglione Jakopič a Lubiana chiuderà i battenti l'esposizione di quadri e sculture di due artisti triestini: Ugo Carà e Avgust Černigoj.

L'espressione artistica matura dei due ospiti si è guadagnata presso tutti gli appassionati d'arte lubianesi una meritata attenzione. I due artisti, visto il simpatico gradimento ricevuto nella nostra città, hanno prorogato la propria mostra che sarà aperta al pubblico oggi per tutta la giornata. Avvertiamo di ciò tutti quelli che sono interessati alla creazione artistica.

Allo stesso tempo riportiamo i ritratti dei due artisti: lo scultore Carà ha ritratto il suo collega Černigoj, A. Černigoj gli ha restituito la cortesia ritraendolo a sua volta. I due disegni inediti sono qui pubblicati per la prima volta.

(traduzione di A. Rojc)

1940

B.,
Due mostre personali alla Permanente del Sindacato,
in «Il Piccolo», 16 novembre 1940, p. 5

Iersera, nelle due salette permanenti del Sindacato Belle Arti alla Galleria Trieste furono inaugurate, presente numerosissimo pubblico, le mostre personali dei pittori Augusto Cernigoi e Ramiro Meng. Sono due artisti che stanno molto bene insieme, per l'assoluta modernità del loro punto di partenza in arte, per lo spirito di ricerca assiduo e appassionato che li distingue, e per l'originalità che conseguentemente si riscontra in tutta l'opera loro.

Augusto Cernigoi

Augusto Cernigoi ebbe sempre la curiosità delle tecniche. Non diremo che gli sia nata dalla sua costante applicazione alle arti decorative, ma certo ne fu incoraggiato lo sviluppo da questo aver a che fare con sempre nuovi materiali, da questo studio degli effetti particolari da ricavar da ciascuno. E anche nella sua saletta alla Permanente vediamo di lui esperimenti di tecniche nuove. L'"autoritratto" è eseguito in cementite: è una specie di affresco, con colori molto asciutti, trattati con un liquido grasso; l'esecuzione deve essere rapidissima, l'effetto coloristico risulta di una compatta nettezza. Altri quadri sono eseguiti a tempera; ma nella natura morta con le uve, una delle migliori della mostra, la tempera è verniciata, e il grappolo ne acquista splendore e certe lumeggiature sottili a quel verde acre che il Cernigoi predilige. Altri effetti singolari, dipendenti dalla tecnica, ma anche dal ritmo della pennellata, ricorrono in altri quadri e mostrano come il Cernigoi si sia moltiplicato i mezzi espressivi per tradurre le sue sensazioni. Sensazioni sempre da pittore, talvolta complicate da correnti suggestive che vengono dal cervello, talvolta tutte dominate dalla natura che agisce con violenza sul contemplatore che deve divenire l'interprete: e allora abbiamo quella natura morta, di stupenda freschezza, col pomodoro, i sedani e altre ortaglie, o quella con la pianta d'aspidistre nel vaso, dai toni sonanti, d'una corpulenza trionfale, o gli studi di fiori, d'astri e di crisantemi, che traducono in colore una visione tutta fortemente disegnata nell'intimo, o anche quella grande natura morta tutta chiara, che è una delle ultime opere dell'artista, dove parrebbe che le cose trasaliscano alla luce. Sempre nel Cernigoi la visione è originale, di sensibilità tutta sua, di evocazioni di climi pittorici di cui egli trova la nota essenziale in una cosa, in un gruppo di cose, che possono essere patate o castagne, oppure un vaso di terracotta in cui s'è materiato un colore. Originale quella visione di Trieste, leggermente arbitraria, dove i verdi provocanti dei colli hanno una risposta nobile e attenuata nel verde della cupola di Sant'Antonio e la cupola plumbea di San Spiridione mette una chiarità spirituale tra la pezzatura della città; originale la visione di Umago, proiettata sul cielo fosco, con rapide cadenze d'ombra su le case, con affioramenti lividi e verdastri nel colore pallido, che bastano ad attenuare la genuina vivezza interiore dell'artista, il suo struggimento d'esprimere ciò che ha in sé. Tutto è interessante nel Cernigoi.

1942

Agnoldomenico Pica,
Sette artisti triestini, Milano 1942

[...] Augusto Cernigoi, per entro il crogiolo di esperienze diversissime e di tecnica e di tendenza e di colore, è giunto a questa sua fresca pittura di oggi tutta nervi, immediatezza, moderna insofferenza di analisi.

Si direbbe che nella sua pittura ultima Cernigoi faccia di tutto per contrapporsi alle sue pur notevoli esperienze di consumato decoratore per essere soprattutto, e anzi soltanto, il rapido descrittore di uno stato d'animo fugace, di una luce improvvisa, di un interiore paesaggio. La sua è una pittura compendiaria, veloce, senza pentimenti, di un'eleganza non mai sazievole che può persino ricordare – su un tutto altro piano e con tutt'altro polso – talune raffinatezze

dei giapponesi o, al polo opposto, certe smaglianti girandole di colore alla De Pisis.

Cernigoi è un artista irrequieto, curioso di molte maniere e capace di molte e diverse espressioni, ma la sua più vera grazia di pittore è proprio in quella sorta di caleidoscopica capacità di scomporre le cose, i paesi, le figure, un volto, il mondo, in impossibili arcobaleni di colori (che sono solo suoi) per poi farli rivivere – come staccati dalle loro proprie radici – in una diversa vita, in una specie di vita improvvisa e vibrante, sciabolata di lampeggianti luci, ricca di colori imprevisti, sintetica e perentoria.

Nei guazzi, negli acquerelli, nei monotipi – favorito dalla tecnica di getto – il pittore sembra manifestare anche più causticamente queste sue doti – vorrei dire – di automatismo cromatico, di percezione luminosa e istantanea. Un altro Cernigoi vive nelle litografie e nelle silografie, che sono pazienti e minuziose e che si valgono con rigore di un talquale Espressionismo deformante, un po' al modo di quelle che furono le avanguardie russe e tedesche.

1942

VITTORIO MALINGAMBI,
Sette triestini alla «Permanente» milanese,
in «Il Popolo di Trieste - Il Piccolo della Sera», 24 febbraio 1942

Una mostra degna di particolare attenzione è quella ordinata da alcuni giorni nelle sale della Permanente. Vi si mostrano le opere di sette pittori: Riccardo Bastianutto, Augusto Cernigoi, Adolfo Levier, Maria Lupieri e Luigi Spacal; di uno scultore, Ugo Carà, e di un'artefice di gran gusto, Anita Pittoni. [...]

Di CERNIGOI piace quel fare rapido e riassuntivo, quella maniera fluida, luminosa, e staremmo per dire sorridente, che allieta e arriva qualunque soggetto egli tenti. Curiose per il contrasto che vi è implicito nei confronti con la pittura e ottime per l'invenzione e per la tecnica vigorosa e meticolosa insieme sono le molte incisioni.

1944

ANONIMO,
Il pittore Augusto Cernigoi nella Galleria al Corso,
in «Il Piccolo», 16 aprile 1944, p. 2

Domani, lunedì, dalle 16 alle 18, sarà aperta per la prima volta, nella Sala della Galleria d'Arte al Corso, una mostra personale di Augusto Cernigoi. Il valente artista, che fu uno dei pionieri della pittura di avanguardia a Trieste, non esponeva da qualche anno, essendo intento a opere di decorazione murale in chiese del Goriziano. Il ritorno di un pittore così significativo sarà dunque accolto certamente con particolare interesse.

1945

CAMPIT.,
La mostra di Augusto Cernigoi alla Galleria Trieste,
in «Giornale alleato», 11 novembre 1945, p. 2

Pittore conosciuto il Cernigoi in patria e all'estero. Artista attivo, multiforme, originale, molto intelligente. La sua pittura è però stranamente attraente: innegabilmente attualista, e moderna sempre stata. Lo si nota in tutti i suoi lavori ricchi di moto e di vita concettosa. In questa mostra ne ha una trentina tra «Paesaggi», «Interni» e «Nature morte». Dove si distingue in modo particolare è in certi squarci d'interno come ai n. 3, 16, 21, 23; ma anche diversi paesaggi li presenta con una forza tutta propria e con possanza di colorito davvero sostanzioso e robusto (n. 20, 9, 1). O anche di aspetto più dinamico lo vediamo, e con vibrazioni formalistiche e carico cromatico grave o alleggerito, come 7, 12, 8 e specialmente al n. 5. Arioso e pieno di vivacità il 22 e bellissimo un «Paesaggio marino» all'acquerello. Le sue decorazioni di chiese – dalle fotografie – pur rilevando doti di singolare originalità, dal lato liturgico e stilistico, con qua e là qualche riflesso bizantineggiante, non incontrano la nostra completa approvazione. Per le anime semplici dei fedeli, abbiamo bisogno di più elementi elevatori, di partite formali perciò più corrispondenti alle normali esigenze del culto di Dio, ch'è bellezza insuperabile. Le sue incisioni sono veramente interessanti e di fine espressione narrativa e tipologica.

1946

CAMPIT.,
La nuova mostra d'arte alla Galleria Trieste,
in «Giornale alleato», 2 febbraio 1946, p. 2

Augusto Cernigoi ha tre opere delle migliori che di lui abbiamo visto; di pittura soda e profondamente descrittiva e originale, specie «San Sabba» e «Porticiolo di Barcola».

1946

ANONIMO,
Nelle Gallerie San Giusto e della Strega. Mostre di Augusto Cernigoi e di Maria Lupieri,
in «Giornale alleato», 17 maggio 1946, p. 2

Domani, alle 17, alla Galleria San Giusto verrà aperta una esposizione personale di Augusto Cernigoi: pittore originalissimo ed in costante attività. Vi saranno figure e paesaggi in quantità notevole a tono discretamente polemico. Siamo convinti che tale mostra, assai interessante, susciterà molte discussioni nel vivace ambiente artistico triestino, nel quale sempre più intensa e calorosa si sviluppa la volontà di lavoro e di perfezionamento.

1946

CAMPIT.,
Augusto Cernigoj alla Galleria San Giusto,
in «Giornale Alleato», 31 maggio 1946, p. 2

Luce, vibrazioni, potenza, sensibilità, immediatezza e una fortissima dose di personale originalità oltre all'estro compositivo di carattere eminentemente spirituale, nella linearità costruttiva, nelle masse costitutive, nei vivaci giuochi tonali: ecco l'impressione che abbiamo all'istante sentito davanti alle quaranta opere di Augusto Cernigoj nella ariosa Galleria San Giusto. Qui però non sta tutto. Ci siamo indugiati. Abbiamo scrutato, ripassando più volte. È un vero pittore. Soprattutto indipendente: di pensiero proprio; inquieto e pacifico, calmo e agitatissimo; pacato e addirittura insolente con la sua decisa – ma cordiale e felice – virulenza. Di una pertinacia spaventosa. Ottiene effetti di tali sonorità, anche nella stessa linea definitrice, che talora scombussolano. Rendono l'osservatore attonito. Non è possibile immaginare subito un contatto stabile o uniforme tra l'anima di questo artista e la natura che lui soggioga: rispettivamente tra le sue tele e il grosso (e spesso anche minuto) pubblico. V'è un dinamismo serpeggiante, lirico, drammatico. Che finisce poi per attirare maggiormente l'attenzione: e allora, un po' alla volta – dopo quelle tali impressioni di vulcanismo – comincia a entrare con padronanza nell'animo: persuade, piace, diletta, con la sua bizzarria, col suo profondo spirito comunicativo. E questa è la funzione – che può essere molteplice all'eccesso – dell'arte. In questi lavori ci sono più epoche. Notiamo anche in complesso due modi: quello della prima sala, ch'è stringato, e l'elaborazione è minuziosa (anche nell'«Autoritratto»), pur non eccedendo nell'atmosfera del formalismo poetico e non cadendo comunque nell'esagerato. Le altre tele – tutte si può dire, meno i caratteri distintivi del momento specifico e del soggetto – sono della maniera diremo ormai più di rispondente consuetudine. Paesaggi, nature morte, figure, animali, fiori. Soggetti molto varii. Nel paesaggio tuttavia, il canto di quest'anima accorata e lieta s'effonde con particolarissima, armoniosa, scintillante suggestività.

1963

I. N.,
Collettiva all'ENDAS,
in «Il Piccolo», 26 febbraio 1963, p. 6

Cernigoj documenta efficacemente i due ultimi momenti della sua incessante evoluzione linguistica: il «Paesaggio carsico» si riferisce ancora alla stagione tachista, mentre l'altro quadro affronta con bella chiarezza di intenti una limpida ed esatta esperienza polimaterica.

1963

I. N.,
Architetti e pittori sulla Galileo Galilei,
in «Il Piccolo», 20 marzo 1963, p. 6

Augusto Cernigoi ha creato, con il fine senso di equilibrio che gli è proprio, il grande pannello ad intarsio nel vestibolo della classe turistica.

1963

ANONIMO,
La composta bellezza di luoghi accoglienti,
in «Il Piccolo», 22 marzo 1963, p. 11

Nel vestibolo del ponte «C» – sul quale si affacciano l'Ufficio turistico e altri locali di servizio – campeggia un superbo pannello a intarsio.

È una composizione del pittore Augusto Cernigoi, mirabilmente eseguita dalla intarsiatrice Maria [sic] Marassi, che accosta in sapiente equilibrio di colori e di volumi una serie di motivi navali, non senza una romantica rievocazione dell'antico Arsenale del Lloyd.

1963

ANONIMO,
Allievi di Cernigoi all'Istituto magistrale,
in «Il Piccolo», 2 luglio 1963, p. 6

Augusto Cernigoi è uno degli artisti più meritoriamente affermati nella generazione anziana dei triestini: le sue decorazioni di navi, la sua opera come grafico, la pittura aggiornata sempre sulle ultime posizioni (dall'informale al polimaterico, nelle ultime stagioni) non abbisognano certo di commento e di illustrazione. Vale la pena invece di accennare ad un aspetto poco noto della sua multiforme attività: l'insegnamento delle discipline artistiche nelle scuole secondarie. Nell'Istituto magistrale a lingua d'insegnamento slovena di San Giovanni sono esposti in questi giorni i saggi degli allievi di Cernigoi che documentano buoni risultati sul piano della finezza di gusto e di elaborazione tecnica e sul piano della strumentalità dei disegni rispetto ai fini formativi degli insegnanti di domani.

Sono linoleografie ottenute con stampe successive della stessa matrice diversamente inchiostrate, collage di materiali vari, illustrazioni che traggono ispirazione dall'ambiente circostante, grandi composizioni formate da pannelli affidati ciascuno per l'esecuzione ad un diverso alunno e mirabilmente unitari nella visione d'insieme. Sono dunque tecniche e accorgimenti didattici nuovi, destinati a sviluppare liberamente la personalità del giovane lavorando al tempo stesso la tendenza al lavoro di gruppo, perché queste disposizioni possano domani riflettersi dai giovani insegnanti negli scolari delle elementari.

1964

I. N.,
Augusto Cernigoj,
in «Il Piccolo», 16 aprile 1964, p. 6

All'Istituto germanico di cultura, in via Coroneo 15, è stata allestita un'ampia e bene ordinata mostra personale dell'artista concittadino Augusto Cernigoj che, presentato da Carlo Milic nel catalogo, espone una cinquantina di incisioni realizzate in questi ultimi cinque anni con varie tecniche (acquaforte, acquatinta, xilografia in legno di testa) nonché alcune delle matrici in legno, zinco e linoleum dalle quali sono nate le stampe.

L'alta qualità di Cernigoj quale grafico non ha bisogno di commento o di illustrazione. Chiunque sarà in grado di apprezzare e di ammirare la perfezione e il gusto raffinatissimo di queste incisioni, solo che si getti un'occhiata alla bella mostra. La produzione di Cernigoj si realizza sotto due segni distintivi: da un lato la grandissima varietà nelle tecniche e nelle risoluzioni formali, surrogata sempre da un incessante entusiasmo giovanile per quanto di nuovo e di coraggioso Cernigoj è in grado di assorbire dai linguaggi contemporanei; d'altro lato la più ferma qualità nel genere grafico, dove Cernigoj consolida e chiarisce di volta in volta i temi affrontati.

Codesti temi sono molti e si intrecciano l'uno all'altro secondo una complessità di articolazioni che sarebbe vano tentare di chiarire. In alcuni fogli si dà il caso di ritrovare persino delle patetiche riesumazioni novecentesche, superfici uniformi limitate da curve che si sommano l'una all'altra, Ma altrove irrompe ii piacere dell'invenzione grafica, come sottile arabesco in negativo che si snoda dall'intrico di un preziosissimo bozzolo. Si giunge sin sulla soglia di riprese tonali e figurali, quando la trasparenza dei verdini assembra profondità spaziali entro le quali baluginano incerte figure di felini. E subito dopo incontriamo la lezione geometrica dell'astrattismo, portata verso le estreme conseguenze dalla stampa di un'identica matrice a versi alterni sullo stesso foglio. Commutazioni interne, fra colore e forma, si incaricano di disperdere l'appena accennata cifra grafica: e quella definizione che in una incisione era stata affidata unicamente al colore, accordo quasi decorativo che sorreggeva l'esile trama architettonica, viene più in là ripresa per virtù di un pegno robusto e conclusivo, riserbando al colore il compito di un sussurrato commento. Cernigoj ha studiato a Monaco di Baviera e a Weimar, nella mirabile fucina del Bauhaus: le premesse che erano nell'aria mezzo secolo addietro sono state portate a compimento oggi, dopo tanti lustri di assiduo lavoro non senza la mediazione di culture e di esperienze diverse. Carlo Milic ravvisa come motivo di fondo nell'arte di Cernigoj «un ostinato epicureismo, compiacenza nel godere di questo flusso controllato, isolato e posto su di uno sfondo vuoto» che si dispiega nella sua «capacità inventiva». Forse si può andare anche più in là. Forse l'epicureismo di Cernigoj non è che un'altra foglia di carciofo che bisogna rimuovere al fine di raggiungere il cuore della sua arte. E si scoprirà allora la tempra di un antico e spietato moralista, vestita dei molti e rutilanti panni che il gusto della fertile invenzione suggerisce. Perché il filone di fondo di Cernigoj rimane il razionali-

smo. Anche nelle proposte più fortuite e casuali, fermate con nervoso snobismo. La continua trasmutazione del dato di fondo nella diversa articolazione formale è perciò la giustificazione irrefutabile della qualità di Cernigoj grafico.

1964

I. N.,
Cernigoj,
in «Il Piccolo», 21 ottobre 1964, p. 6

Riteniamo di non andare errati se affermiamo che difficilmente è dato di trovare una personalità affine ad Augusto Cernigoj: giunto in prossimità alla settantina egli continua a procedere con il furore d'un assiduo tempestivo aggiornamento, tanto che neppure i più giovani fra gli artisti concittadini riescono a tenere il suo passo. Di più: fa tutto ciò – e in questi tempi di rapide e travolgenti rivoluzioni – mantenendo al tempo stesso l'impeccabile e persino talvolta un pochino fredda compostezza dello stilista, dell'artigiano dal mestiere perfetto che tiene fermi prima di tutto e soprattutto i pregi d'una elegantissima esecuzione.

Tutto ciò è Augusto Cernigoj.

La riprova d'un temperamento unico, più che non eccezionale, viene da una breve personale inaugurata sabato scorso nelle vetrine del bar Alcione, entro la galleria La Fenice di Trieste.

Sono esposte solamente undici opere di Augusto Cernigoj: fra queste v'è una composizione polimaterica su sfondo dorato, preziosissima ed estrema eredità d'una stagione ormai trascorsa. Gli altri quadri sono collage su tela spesso predisposta con accorte colature o con rilievi materici. Le immagini sono ricavate da fotografie riprodotte su giornali e riviste in rotocalco: reperti pregnanti di tensione politica e di drammatiche istanze umane. Codesti fotogrammi, ora scontornati, ora conservati nell'impaginazione originale vengono abilmente montati, secondo un rigoroso ritmo visivo. Talvolta una orditura grafica di segni neri («La Maya desnuda») riprende i moduli cari alla precedente cultura tachista di Cernigoj per incasellarvi le fotografie recentissime. Altrove, quando la tavola è tutta costruita con immagini fotografiche, vien fatto di pensare a Mimmo Rotella, portavoce nella recente Biennale veneziana della prima schiera di pop italiani.

L'evidenza del tema trattato sembra uccida la possibilità di contemplazione estetica: «La bomba H francese», «Camere a gas naziste», «America contemporanea», questi sono alcuni titoli. E nel quadro «Camere a gas» viene inserita la famosa fotografia che mostra i condannati ignudi, mentre attendono sulla soglia della mostruosa macchina di morte. Eppure, ove si sappia intendere il significato della disperata e angosciante denuncia, si vedrà che, come ha annotato giustamente Carlo Milic, nelle recenti opere di Cernigoj non va disperso un senso antico e, vorremmo dire, tradizionale dell'arte: «Il solo accostamento di alcuni inserti tratti dalle più famose tavole di Bosch con la crudeltà fotografica della tecnica del genocidio, ad esempio, raccoglie il principio vitalistico di un incontro interpretativo delle pulsioni, che generano la fantasia metafisica dell'artista e la temibile precisione della follia, che penetra e s'abbarbica nei più esatti strumenti della realtà. Non si tratta quindi di un semplice rientro nell'uso del "collage" già altre volte praticato da Cernigoj, quanto di un sottile e sconvolgente esperimento polemico».

Ovviamente tutto ciò abbiamo indicato schematicamente, quasi una delle possibili vie che conducono alla poetica di Cernigoj. Forse abbiamo sbagliato, chè «La bomba H francese» parla con tale evidenza da non richiedere commenti. Certo la scena dei soldati al fronte che in trincea fanno colazione utilizzando una bara come tavolo da pranzo ha una forza tale di denotazione da assorbire l'attenzione dello spettatore. Quando si riesca però a vincere il senso di disgusto e d'orrore, si intenderà la stupefacente ricchezza della orografia che l'artista ha creato tutt'intorno: montagne e vallate, solchi profondi segnati come ferite dal colore, vibrante continuità di un tessuto vitale nel quale egli ha inserito la denuncia di morte. Quasi a ripetere che non l'arte d'oggi, ma la meccanica riproduzione degli orrori impersonali dei popoli contiene i germi della nostra fine individuale.

1976

Anonimo,
Augusto Cernigoj alla Libreria Triestina,
in «Il Piccolo», 4 luglio 1976, p. 6

In un gruppo di disegni, esposti, taluni dei quali colorati all'acquerello, Cernigoj ragiona sulla magica vitalità degli oggetti, delle cose d'ogni giorno, dei suoi arnesi del mestiere e di altre suppellettili domestiche, che s'assiepano in ordinate schiere, che s'arrampicano a piramide sugli scaffali a parete.

Sono e non sono un pretesto. L'oggetto dura, rimane, resiste, insiste nel ripresentarsi a noi con la propria ambigua emblematicità, serbatoio di memorie. Cernigoj li ritrae da quel maestro del verismo essenziale che egli è, ed intanto li cuce l'uno all'altro con pensierini profondi infilati in sottopunto: la metafisica, il surrealismo, il dadaismo, la tragica lietezza dell'irrazionalità. Una lezione di stile, di dignità, impartita, com'è suo costume, senza sussiego, anzi deridendo se stesso prima che gli altri. Ma la compatta organicità vitalistica del paesaggio in interno non è l'aspetto esteriore della mostra.

Bisogna insistere, chiedere e arrivare al momento segreto. Cernigoj ha vissuto la sua malattia nella corsia comune dell'Ospedale e ne ha sorvegliato il decorso in una serie di ritratti, i ritratti degli ammalati che gli erano vicini.

Fogli d'album che ci lasciano sbigottiti. Generoso fino a dimenticare le proprie sofferenze fisiche e morali, pur nel luogo e nel tempo che queste serrano in una morsa l'animo dei comuni mortali, possessivo fino al punto di violare l'intimità della fine altrui, l'artista è il nostro testimone. Di più non si può dire. Pensarci bisogna.

1977

UMBRO APOLLONIO,
Presentazione,
in *Augusto Černigoj*, catalogo della mostra,
Trieste 1977.

Non esiste alla fine centro cittadino e culturale che abbia mancato di cooperare in qualche misura all'evolversi delle promozioni sollecitate dall'epoca. Sono diverse, è vero, le località fortunate per circostanze obiettive e le quali, per essere accentratrici, vengono contemplate quali fulcri di una situazione generale e dominante. Eppure, ove si indaghi meno frettolosamente di quanto è costume e si sollevino copertine su mappe di data non recente e di solito trascurate, è molto probabile che si scoprano episodi, magari non determinanti in ampio senso storico, la cui intromissione però vale quanto un contributo concreto all'affermarsi di una contestualità esigente e necessaria. Con il che non si pretende di invitare all'inchiesta sulle minuzie; si vuole, più semplicemente, collegare taluni incentivi presenti nell'area storica del tempo in esame, e sopra tutto consigliare una severa selezione fra episodi mondani ed altri, presso che ignorati, il cui intervento si è rivelato di maggiore pertinenza.

Benché sia stata fra le prime città italiane ad accogliere Marinetti ed abbia incoraggiato una vivace pattuglia futurista, non si può dire che Trieste sia stata città dove l'avanguardia venisse coltivata; proprio al contrario, nonostante i talenti che può annoverare, fu di massima conservatrice e piuttosto disattenta ai movimenti novatori che allora andavano serpeggiando in maniera spesso clamorosa. Roberto Bazlen fece osservare come la città non ebbe a portare un elemento nuovo nella cultura europea, ma fu ottima cassa armonica e poté vantare una sismograficità non comune. Tanto più difficile perciò che vi si potessero espandere ingegni progressivi, i quali si trovavano da ultimo destinati a rimanere naturalmente privi di qualsiasi consenso e, quindi, a lasciare impoverito l'ambiente, consacrato invece a nutrire altri apporti meno attuali. Questo non impedì tuttavia che sulla fine degli anni Venti si verificasse un momento molto vivace dell'arte triestina, quando cioè Augusto Cernigoj, Edoardo Stepancich, Giuseppe Vlah e Giorgio Carmelich costituirono un Gruppo Costruttivista, che, come tale, si presentò ufficialmente alla esposizione nel Padiglione Municipale al Giardino Pubblico sulla fine del 1927. Allora si manifestarono diversi fermenti, purtroppo scarsamente considerati e che Giulio Montenero è tra i pochissimi ad evocare in senso positivo, come si conviene, fino a proporre quella presenza alla considerazione ingiustamente in quel tempo negata.

Fu uno di quei momenti cui si fece cenno più avanti e che vale la pena di recuperare perché rivelano insospettati interessi ed un aprirsi di idee altrettanto promozionale. Si tratta cioè di un elemento con cui ricomporre una storia meno svagata, che tenga conto di varie situazioni concrete e le ponga in un ordine di relazioni dove possano emergere le tensioni ed i meriti di una esperienza le cui propaggini si espansero senza smarrire completamente l'impulso inventivo e la volontà di ricerca.

Al di là dell'intento celebrativo conviene rammentare l'influsso che Cernigoj esercitò su Srečko Kosovel, il poeta degli Integrali, da considerarsi quale un anticipatore della poesia visiva. Va ricordato inoltre, allo scopo di ampliare un po' il panorama, lo spirito polemico di Giorgio Carmelich, scomparso appena ventiduenne. E si rivedano anche gli incontri di Spazzapan; Veno Pilon; Marij Kogoj, un allievo di Schönberg; Fran Tratnik, un disegnatore del «Simplicissimus», ed altri architetti e poeti, che si riunivano al Caffè Corso di Gorizia fino al 1923 per dibattere sull'arte contemporanea. Non vi fossero stati im-

barazzi di carattere nazionalistico, così da parte italiana che slovena, i vantaggi di questi incontri anticonformisti ed amichevoli avrebbero comportato tanto maggiori modifiche in quel clima di già così bene disposto e preparato ad accoglierne i riflessi e dove invece finì per prevalere il così detto «Novecento».

I principi cui si ispirava il Gruppo Costruttivista si deducono dal manifesto pubblicato in catalogo a firma appunto di Augusto Cernigoj. In un modo anche curioso di scrittura, appare comunque chiaro che l'orientamento non ha nulla da spartire con lo spirito informatore allora comune e più accreditato; anzi, vi viene sposata una causa che non mancava affatto di audacia e, perché no, di preveggenza. Del resto Cernigoj, invece di recarsi a Monaco di Baviera come era d'uso, preferì frequentare il Bauhaus, e questo negli anni 1923 e 1924: fatto di per sé bastante ad illustrare lo spirito particolare con cui Cernigoj affrontava la creazione artistica e la indirizzava in modo europeo, assieme a qualche altro soltanto. Egli stesso scrisse di sé intorno agli anni Trenta: «Perché andai in Germania? A ciò non potrei dare una risposta esatta. Forse perché desideravo impregnarmi di spirito civilizzatorio. La Germania comunque mi offrì un'immensità di sapere teorico, prima condizione per qualsiasi attività. Ai Tedeschi dunque vada il mio ringraziamento di avermi educato in un modo europeo». Ora, la meta che il gruppo si prefigge è totalmente distaccata dagli altri elementi dell'ambiente locale.

[...]

L'adesione convinta con cui Cernigoj collaborò alla promozione di una ricerca astratta e costruttivista resta anche testimoniata dalla iniziativa che assunse nel 1925 fondando con Giorgio Carmelich ed Emilio Mario Dolfi una scuola i cui fini erano fissati nello studio elementare della materia con oggetti usuali (loro esposizioni nello spazio); nella disposizione e rappresentazione spaziali (lavorazione della materia e disposizione di essa nello spazio); nello studio dell'arte antica statica in rapporto con l'arte moderna dinamica (pittura, scultura, architettura); nello studio spaziale cromatico; nell'applicazione generale all'architettura, pittura, scultura, scenografia, arte decorativa (cartellonistica, decorazione del libro). La tendenza che veniva proposta risulta chiarita a sufficienza. Si avevano inoltre allora alcune riviste culturali, come «Novi Rod» e «Naš Glas», attive nel 1925-1927. A queste riviste, ed anche a «Tank» di Lubiana, Cernigoj non mancò di collaborare regolarmente ed i documenti che ne comprovano la presenza (principalmente con xilografie) recano conferma qualificante di come egli fosse tra i pochissimi giuliani che a quel tempo mostrassero consapevolezza di una situazione insopprimibile ed i cui requisiti recavano in sé una carica di futuro altrettanto innegabile. Di Cernigoj giova andare a riscoprire un po' tutto: un po' le circostanze negative che hanno circondato il suo lavoro, un po' la trascuratezza che segna il suo modo di vivere – vivido per altro, ed umanissimo, ed attento agli spostamenti culturali – non favoriscono di sicuro il reperimento di testi che non si esita a prevedere importanti. Quanto è comunque di già a conoscenza basta per saldare la convinzione che il suo animo vive una coerenza ed una persuasione inattaccabili: un convincimento sorretto dai dati positivi che egli stesso ha fornito via via negli anni, e che diverse verifiche hanno avvalorato. Semplificazione formale, severa e rigorosa: vitalità di una attitudine incline agli ordini razionalistici; rifiuto di qualsiasi sopraffazione individualistica e l'intima vocazione ad un fare arte utile ovvero delegata ad una destinazione – che è fine diverso dalla strumentalizzazione – e quindi fondamentalmente anti dilettevole ed anti accademica. Questi, in sintesi, alcuni dei fattori i quali fanno sì che Cernigoj vada rimeritato di riconoscimenti non occasionali: egli ha congruamente manifestato la validità dell'esperienza contemporanea e l'assentimento che ad essa fu dato in un certo ambiente artistico triestino. Cernigoj fu il protagonista di questo momento. Mentre andavano sempre più sfumando le convenzioni ed i compromessi, l'avanguardia abbatteva i codici ingannevoli o fuorvianti e si prodigava per instaurare nuove forme figurative, oggi largamente legittimate ed accreditate.

1986

MARIO VERDONE,
Augusto Cernigoj "L'arte è uno scherzo serissimo",
in «Terzo occhio», XII, 2, 1986, pp. 35-39

Giugno 1986. Roma. Credo di essere stato uno degli ultimi intervistatori che hanno avvicinato Augusto Cernigoj. Avvenne nel maggio 1985 a Lipica, all'Hotel Majestic, in una località famosa per il plurisecolare centro di allevamento dei cavalli, destinati al maneggio di Vienna, e vi fui condotto da un mio allievo, Jaki Rener, e dai suoi cortesi familiari, goriziani. Cernigoj appartenne alla ricca avanguardia giuliana – con quelle torinese e fiorentina una delle più attive

in Italia – che ha avuto tra i suoi esponenti Giorgio Carmelich, Milko Bambic, Ferruccio Demanins, Emilio Mario Dolfi, Nino Jablowski, Maria Lupieri, Vladimiro Miletti, Silvio Mix, Bruno G. Sanzin, Edoardo Stepanech, Wanda Wulz, i dàlmati Tullio Crali (di Igalo) e Milko Vucetich, e Ivan Cargo di Tolmino, Raoul Cenisi di Sebenico, Marcello Claris di Pola, Escodamè e Johannis di Udine, Veno Pilon di Aidussina, Sofronio Pocarini di Fiumicello del Friuli, Bruno Cossar e Rudolf Saksida di Gorizia, Luigi Spazzapan di Gradisca, Luigi Fattorello di Pordenone.

[...] appare evidente lo spirito contestatore, rivoluzionario, internazionalista, anche – non in senso stretto anti-occidentale, che non dissimula l'impegno ideologico, del giovane Cernigoj, la cui presenza in Trieste resta fortemente orientata verso il mondo sloveno. Non senza però aver subito l'influsso futurista, come si rileva, oltre che da alcuni dipinti citati, e dalle prime scenografie, prampoliniane, dal tono e perfino dalla punteggiatura dei suoi proclami, che – pur avversando l'arte del passato e i musei – hanno esplicito intento pedagogico. Cernigoj infatti, da convinto bauhausiano, ebbe anche ferma vocazione per l'insegnamento. Nel 1922 aveva ottenuto a Bologna l'abilitazione quale docente di Disegno e storia dell'arte nelle scuole superiori.

Nella attività creativa praticò la pittura, la scenografia, ogni attività grafica (linoleum, litografia, ecc.), il collage, la fotografia, il fotomontaggio. Fu presente nel collage futur-costruttivista come Pannaggi, Paladini, Munari, pur manifestando chiaramente gli influssi del Bauhaus.

Come pittore, oltre che negli oli *Futurismo* e *Or*, lo ricorderei nella *Composizione I* (1926), che è collage di carte colorate, mentre *Controrilievo* (1924) è una «architettura dinamica», espressione che avevano usato anche Prampolini e «Der Sturm», e *Klinika* (Clinica di provincia) è un modellino per unità sanitaria. Il ritratto *Srečko Kosovel* è una linoleumgrafia (1926), di quelle pubblicate su «Naš Glas» (La nostra voce) di Trieste, «Der Sturm» di Berlino, «Tank» di Lubiana.

Eccelse nel fotomontaggio e non si possono non ricordare l'autoritratto *Come attraverso la strada* (1925), *Chaplin* (1926) e *Kino-Roman* (1926), attratto dal cinema come il maestro del Bauhaus L. Moholy-Nagy.

Il teatro lo interessò particolarmente e si hanno suoi bozzetti ispirati a L. Pirandello (*L'uomo dal fiore in bocca*), *Papà Eccellenza* di G. Rovetta, *Anfissa* di L. Andreev, *Il milionario* e *Bocca baciata*. Pensò, nel quadro dei suoi interessi architetto-socio-teatrali, a un *Teatro di Massa* (1928). Bozzetti per costumi sono conservati nel Museo del Film di Lubiana. Un esempio di sua creazione grafica si ha nel volume *Srečko Kosovel. Poesie e Integrali* (L'Asterisco, Trieste 1976), dove il *designer* Cernigoj compone in manifesto un frammento del poeta Kosovel. Ed a questo punto vorrei dare ora anche una sintetica impressione dell'artista, quale io l'ho conosciuto, quando ormai era in tardissima età: un uomo ancor pieno di inventiva, con una sveglia memoria, e pieno di humour, il quale asseriva, quasi dadaisticamente: «L'arte è uno scherzo serissimo!».

Passeggiammo conversando nel prato vicino al maneggio e tra le querce carsiche. Avanzava appoggiandosi su un bastone: «Il medico mi ha detto: ti ci vuole un accompagnatore. Non puoi andare da solo. Ed io mi sono preso un bastone». Gli cade: «Se vede che non xe il padron giusto».

Porto la conversazione sul teatro e non tace la sua predilezione per questa esperienza: «Nel 1926 volevo sapere tutto. Conoscevo, del teatro russo e sovietico, l'opera della Exter, di Vachtangov, di Tairov, di Mejerchol'd. La scenografia mi interessava perché è allo stesso tempo pittura, scultura e architettura: un'arte poliespressiva. Nel 1926 feci *Anfissa* di Andreev».

Come diventò scenografo? «Con un apparato scenografico utilizzato... alla rovescia». Andò esattamente così: il suo amico tolminese Ivan Cargo aveva avuto l'incarico di fare a Gorizia una scenografia, ma aveva intascato i soldi dell'anticipo e se ne era andato a Lubiana. Gli organizzatori, disperati, chiesero aiuto a Cernigoj e gli telefonarono a Trieste. Arrivò a Gorizia nel pomeriggio del giorno dello spettacolo. Non c'era più tempo. Gli organizzatori, costernati, supplicavano. «Portatemi nel magazzino». In un solo pomeriggio era impossibile fare le scene. Cernigoj ebbe l'idea di utilizzare le vecchie scene facendole rovesciare. Arte povera, per chi ha la pratica della pittura con carte colorate, del collage, del fotomontaggio. Inondò le strutture a disposizione di luci colorate incrociate. La scena risultò audace, originale, e fu applaudita.

Pilon propose di portare lo spettacolo a Parigi «per stupire quei borghesi». Nessuno aveva capito che si trattava di scene all'incontrario, anche con le assi di sostegno visibili. Apparve come una scena astratto-costruttivista, come uno dei controrilievi che Cernigoj praticava ed amava.

«Sì, fu uno scherzo futurista, o costruttivista. Una cosa buffa. Capovolgere una scena può sembra-

re una boutade. Ma dietro c'è un mondo. In poche ore non era possibile fare altro. Io non feci il bravo dicendo: «Ora vi tolgo io dai pasticci. Ve le faccio io le scene». Bastò un intreccio di colori fatto con la luce».

Continuando nella nostra passeggiata Cernigoj mi mostrò in una sala del complesso alberghiero del Majestic la «sala dei matrimoni», con sue tempere e acquerelli (astratti, o raffiguranti cavallini, piante, segni decorativi). Ma ammise: «Ora non ho più voglia di dipingere. Mi sembra che sia stato detto tutto». Dopo pochi mesi apprendevo che era morto. [...]

1990

PETER KREČIČ,
August Černigoj. Costruttivista sloveno,
in *August Cernigoj 1898-1985*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 3-5

La nascita dell'arte europea moderna è contrassegnata nei primi decenni del secolo dal contrasto e dall'intrecciarsi tra le tendenze dell'avanguardia artistica e del modernismo. Avgust Černigoj, nato nel 1898 a Trieste, con il suo avanguardismo costruttivista ristabilì prima a Lubiana (1924-25) e poi a Trieste (1925-29) quel rapporto – così significativo per l'arte europea – anche nell'arte figurativa slovena. Lubiana allora era più incline ad un modernismo-espressionismo di compromesso, e respingeva con fermezza ogni "eccesso" avanguardistico. Non poteva essere altrimenti: il tentativo costruttivista di Černigoj era da principio politicamente improponibile: in seguito, si tentò di liquidarlo anche da un punto di vista artistico e di espellerlo sistematicamente dalla memoria culturale.

L'attività dell'artista prosegue invece a Trieste. Nell'autunno del 1927 Černigoj vi realizza un'opera costruttivista totale: un'ambientazione nell'ambito della mostra del sindacato degli artisti al Padiglione del Giardino pubblico. In quell'evento compendiava l'attività pluriennale propriamente avanguardista di creazioni di collages, oggetti, "antiquadri" (cose tutte affatto estranee al terreno della creatività tradizionale), cui si affiancavano interventi di propaganda costruttivista, la stesura di manifesti, l'organizzazione di una scuola privata, e la raccolta intorno a sé di altri intellettuali che ambissero come lui a rinnovare insieme l'arte e la società.

Più tardi Černigoj sarebbe tornato ad una ricerca tradizionale; ma la critica avrebbe persistito a vederlo come un "eterno" costruttivista. Sarebbe più equilibrato attribuirgli in partenza un avanguardismo di spettro più ampio, e in un secondo tempo un certo distacco critico nei confronti di tutto ciò che intraprendeva.

Quando parla del suo nuovo realismo (attorno al 1940), egli non dimentica di dar rilievo al carattere ancora polemico dei propri interventi. Quando di nuovo si volge all'arte astratta, con dipinti neo-cubisti (attorno al 1957), dichiara ad un giornalista che sta tentando – assieme ad altri pittori – di creare un nuovo linguaggio. Che cosa è più vicino alle idee dell'avanguardia che il sostenere la necessità di un linguaggio nuovo? In tal modo Černigoj è riuscito, dopo più di 60 anni di lavoro, a conservare un posto di primo rango nella ricerca artistica, pur non facendo ricorso – conchiuso l'episodio costruttivista – alle soluzioni più radicali. È stato un ricercatore originale e coraggioso, e in più momenti (come fra il '45 e il '50) ha avuto un ruolo certamente decisivo nel gruppo degli artisti triestini che "aprivano alla pittura slovena una finestra verso l'occidente", come scrissero i critici dell'epoca. Ma nonostante il ritorno alle espressioni classiche, alla pittura e alla grafica, in lui non c'è stato ripensamento. Ha sempre saputo argomentare la sua primaria appartenenza all'avanguardia, contrastando con tenacia ogni aspetto del modernismo accademico. Tutto ciò è stato stimolante in primo luogo per la cerchia dei triestini più anziani, che erano cresciuti come artisti con lui già prima della guerra. Ed è stato anche più importante per gli artisti più giovani, che ancora oggi formano il nucleo dell'arte slovena a Trieste. Senza la sua sincera e completa dedizione alla critica d'avanguardia, non si troverebbero probabilmente tra i giovani dei ricercatori d'arte figurativa così significativi. Non si sarebbe sviluppata quella singolare famiglia di artisti che, pur se la tendenza del momento è orientata verso il nuovo espressionismo, la nuova immagine, la transavanguardia, il neo manierismo ed altro, continua a rappresentare, nelle più varie circostanze sociali, la componente indispensabile dell'intero sistema della produzione visuale e della cultura ad essa collegata.

Il contributo di Černigoj all'arte slovena e jugoslava nel suo insieme ha lasciato un segno forte, per le incontrastabili qualità del suo operare nel periodo dell'avanguardia, ma anche per la sua idea di una possibile alternativa all'arte e alle ideologie dominanti. Idea che in quei tempi difficili poteva germogliare solo nelle migliori e più ribelli menti democratiche, e la cui attività, oggi è ancora (dolorosamente) confermata.

Scritti di Avgust Černigoj

1

Umetnost in učitelj (L'arte e il maestro)
in «Učiteljski list», 15 gennaio 1926, p. 16

Proprio oggi, nel maggior turbine della lotta, stiamo osservando i nuovi indirizzi nel campo dell'arte. Le antiche nazioni (culture) hanno dimostrato il proprio valore del tempo solamente nel campo artistico, cioè nel senso della collettività. La nostra generazione sta lottando proprio per questo, per raggiungere quell'atmosfera collettiva che ci indicherà il tempo per iniziare quella visione dei valori spirituali.

L'arte non è un lusso, l'arte deve servire all'uomo, l'uomo deve modellarsi da sé. L'arte odierna è invece solamente un lusso, cioè una proprietà di singoli, sazi di tutto il resto. Acquistano i prodotti artistici solamente per una ostentazione, cioè al metro quadrato, ancor peggio, se ammirano l'arte nella propria stanza da letto, laddove può servire solamente per accumulare polvere.

L'arte e gli artisti vivono per conto proprio (come il contadino con il contadino, il vicino con il proprio vicino), il loro operare è completamente emancipato dalla massa, dal popolo. Quello che aiuta questa drammatica situazione dell'arte sono i libri e le mostre, che però sono di proprietà solamente del benestante. Il mio scopo è chiarire con poche parole lo sviluppo dell'arte moderna, dal plano-impressionismo al cubismo, cioè l'evoluzione dell'arte dopo la Rivoluzione francese.

Il primo enuncio della generazione in lotta è il *plein air* (atmosfera), che significa l'interpretazione di un oggetto nella natura con l'aiuto della luce e dell'aria (da un punto di vista pittorico). Questi due elementi diventano i fattori assoluti di una raffigurazione artistica. Il modo di dipingere nel pleinairismo è avvertibile nel cosiddetto pointilismo, cioè nello stendere i colori uno dopo l'altro; con questa operazione si evidenzia un'atmosfera aerea che passa dallo spettatore all'oggetto, cioè al concepire l'unità spaziale con l'aiuto della luce e dell'aria. Il fondatore del pleinairismo è il francese **Monet**. **Nel prosieguo** lo stile del pleinairismo evolve in tempi sempre più rapidi, il che costringe l'artista a prendere in considerazione anche il **tempo dell'osservazione**; allora distinguiamo il pleinairismo come valore coloristico atmosferico e accanto a ciò il tempo, cioè elementi figurativi non definiti che devono apparire come elementi cangianti nello spazio. Questo tempo del pleinairismo definiremo impressione, cioè il quadro comprende il valore di carattere fisico di un mutamento spaziale dell'oggetto. Il primo impressionista è il francese **Monet**. L'impressionismo si sviluppava quando il tempo era più mite, l'uomo raffigurava la natura nel suo valore più autentico. I francesi rimanevano fedeli a questo postulato, mentre gli altri popoli civilizzati plagiavano i francesi, o più precisamente: la loro era una cattiva imitazione. Come ogni azione così pure l'impressionismo (cioè il momento di osservazione) col tempo degenera, non però nella sua patria in Francia, ma negli altri paesi. Per questa ragione sorge in Italia una nuova azione artistica rivoluzionaria, **il futurismo**.

(traduzione di A. Rojc)

2

Umetnost in učitelj (L'arte e il maestro)
in «Učiteljski list», 1 febbraio 1926, pp. 23-24

Il futurismo è una reazione all'impressionismo! I futuristi esibiscono il loro manifesto nell'anno 1912 a Milano: Marinetti, Boccioni, guidano l'azione e pretendono un determinato movimento simultaneo e costruttivo degli oggetti sulla

tela (vale a dire la simultaneità di osservazione e percezione!) al posto della rappresentazione approssimativa sulla superficie (la pittura d'impressione). Nel manifesto esigono la distruzione dei mezzi di rappresentazione come il marmo, il bronzo, e altri tipi di materiali che ricordano gli antichi greci, i romani. Il **futurismo** si è immediatamente diffuso in tutto il mondo e ogni paese, giovane o vecchio, si è già costituito il movimento chiamato avanguardia: un avamposto in campo artistico. Poi vediamo che con i materiali del pittore o dello scultore non si può operare, in quanto il manifesto futurista esige l'uso di ogni sorta di materiale, sostenendo che l'autenticità del risultato è al contempo il suo valore. Viene usato il cartone, il legno, l'acciaio, il ferro, la corda: sono tutti materiali dei futuristi. Il futurismo è la prima corrente nella quale si riconosce che i nuovi elementi dell'artista sono meccanici. Pertanto è necessario che l'artista viva nel tempo e non in modo storico-letterario. Il futurismo è una sintesi di Impressionismo-*en plein air* e una concezione o conoscenza dell'oggetto in chiave spazio-temporale = dinamico-simultanea.

I francesi hanno fatto un passo evoluzionario dall'impressionismo verso una certa deformazione dell'immagine. Cézanne, insegnante del post-impressionismo esige geometria nella rappresentazione e cioè cerca di rappresentare l'oggetto anche con una consapevolezza tridimensionale anziché solo con prospettiva fisica, la conseguenza di ciò è la deformità = cézannismo, che si afferma subito sia nella pittura che nella scultura. Siccome la deformità è una conseguenza, questo è solo un mezzo; l'espressionismo va in contraddizione poiché allo stesso tempo rappresenta e costruisce. Pertanto il periodo degli espressionisti è fallito nelle cornici dorate delle gallerie di arte moderna. Il percorso degli espressionisti stavolta continua in un altro gruppo, nel quale i membri si chiamano «cubisti».

Il cubismo è la continuazione dell'espressionismo ed esige la comprensione di un concetto spaziale sulla superficie bidimensionale della tela; la visione non è il solo obiettivo finale: c'è anche la comprensione dello spazio. Il cubista dipinge ciò che vede e ciò che sa, al contrario dell'espressionismo. Perciò la prospettiva deve decadere. La comprensione del soggetto è anche logica e non solo sensoriale come nell'espressionismo.

Il modo di rappresentazione: il cubista dipinge per es. un volto: di fronte, di lato, da dietro, da sotto ecc. Il cubismo è di carattere completamente analitico e percepisce la materia = forma. La legge dei cubisti è la relatività dello spazio, cioè la combinazione del pensiero con l'aiuto di immagini di uno stesso oggetto sconnesse tra di loro. L'impressione generale è fisica. Per comprendere i dipinti cubisti sono necessarie forti associazioni immaginative ma anche valori di sintesi del contenuto.

I principali rappresentanti del cubismo sono: Picasso e Braque. Tra cubismo e futurismo c'è una piccola differenza. I cubisti rimangono sulla tela, mentre i futuristi vogliono vivere nell'era della meccanicizzazione e negano ogni tradizione.

Con ciò ho delineato con tratti elementari la direzione di sviluppo, in modo che ognuno sia in grado di comprendere il nuovo corso dell'arte moderna. In allegato un dipinto cubista di Picasso, diventato ormai un clichè e rappresenta una natura morta.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 201-203)

3

Vzhod in zahod v umetnosti
(L'Oriente e l'Occidente nell'arte)
in «Učiteljski list», 1 marzo 1926, p. 38

Nell'ultimo articolo ho discusso una serie di fenomeni diversi dello sviluppo dell'arte moderna fino al cubismo. Così ho delineato in qualche modo le ultime evoluzioni in occidente e quindi l'impressionismo, espressionismo, futurismo e cubismo, che sono prodotti di una società degenerata e rappresentano una rapida catastrofe della classica linea orizzontale simmetrica. Come si vede oggi a Parigi, Berlino e Londra, dal cubismo si stanno evolvendo dei contenuti neoclassici, il che non significa altro che la totale incapacità di creare una comunicazione più alta. – Che cosa ha fatto il cubismo? Cosa fa il futurismo? –

Hanno concluso la lotta mortale della cultura europea occidentale.

Cos'altro vediamo? Dobbiamo renderci conto che le nuove nazioni barbare si sono gettate seriamente nella lotta per l'esaltazione di ogni azione attiva. Questo stato dello sviluppo dell'arte moderna si era già espresso nella Russia rivoluzionaria. Qui si nota una certa unità organica, qui si è risvegliata la forza dei barbari che non hanno plagiato i romani o le tribù ger-

maniche. Hanno seguito con attenzione lo sviluppo occidentale e più tardi hanno costruito il proprio "ego" nello sviluppo sociale organico: l'unità etica del tempo attraverso la rivoluzione. Questo fenomeno è il "coltello", che divide la tradizione dall'attività.

A che pro gli slavi hanno cercato un nuovo ritmo? Perché l'impulso di agire è stato più forte della tradizione.

I francesi, i tedeschi, gli italiani vivono ancora i problemi dell'evoluzione, che è più forte dell'azione in sé. L'Est è fisicamente e psicologicamente più forte della società degenerata, la cui cultura si batte contro l'assalto dei barbari e si prepara a difendersi con l'aiuto delle risorse tecnologiche. L'Est si muove a un ritmo completamente nuovo (biodinamismo) e crea una nuova integrità etica.

L'arte moderna deriva da una nuova sovversione. Al suo interno chiaramente agiscono con convinzione tutti i giovani artisti di Russia, che insieme formano un nuovo fronte. Creano una nuova società e, per loro, il tempo e lo spazio sono una dimensione sola. Inizia così una nuova era, caratterizzata da un'uguaglianza nella pluralità. Dobbiamo chiamarli costruttivisti.

Lo scopo dei costruttivisti non è soltanto quello di rappresentare (presentare) un'azione sulla nuda tela bidimensionale (come i cubisti o i futuristi) ma di costruire nella sfera dello spazio e del tempo utilizzando materiali diversi e, al tempo stesso, sperimentare simultaneamente il valore di qualsivoglia azione, per es. colori, forme, materiali, luce, spazio (movimento=forma). Per i costruttivisti qualsiasi punto, linea, superficie, qualsiasi corpo, luce, colore, ecc. sono generati dal movimento. I costruttivisti richiedono quindi che l'atto sia simultaneamente biodinamico = psicofisico. Il teatro di Majerhold a Mosca per es. non ha alcun momento passivo, il tutto ha un significato attivo con in base alla "conclusione". I costruttivisti vogliono che l'arte sia l'espressione collettiva della società moderna, e perciò con l'aiuto della tecnologia in sviluppo vogliono dare il concetto di monumentalità che non deve essere legato alle dimensioni, grandi o piccole. In Russia, le accademie si sono trasformate in laboratori, dove l'artista deve allo stesso tempo creare gli oggetti necessari. In definitiva possiamo dire che accentuano la sovranità della tecnica come trionfo creativo dell'uomo moderno.

Nell'arte russa vediamo l'espressione della volontà, la creazione della collettività e della monumentalità, l'occidente invece è una stravaganza elegante, che è sempre alla ricerca del genio individuale, che è l'espressione del decadente commercio liberale della razza umana. Con ciò si è conclusa per sempre l'arte da salotto di Parigi, di Berlino, di Londra e la sostituirà una nuova cultura degli slavi che si sta evolvendo.

I costruttivisti sono rigorosamente teorici e pratici allo stesso tempo. Nei loro lavori attivi ci sono la creazione del mondo astrale-visivo della verità e la staticità della relatività=dinamismo, lontana dagli occidentali europei che con tele puramente imbellettate ornano disgustose pareti di palazzi. I costruttivisti stanno vincendo grazie alla loro fine comprensione ovvero con un istinto psicologico.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 203-206)

4

Umetniška razstava v Trstu
(Mostra d'arte a Trieste)
in «Učiteljski list», 1 giugno 1926, p. 87

Al giardino pubblico si è aperta in questi giorni una mostra di artisti triestini. Battezzata con il nome Biennale, si propone di mostrare le direzioni di sviluppo degli artisti locali. Lo spazio espositivo è perfetto in quanto caratterizza l'orientamento degli artisti contemporanei della città. Questo piacevole centro di verde e fiori multicolori primaverili offre all'avventore della mostra una preparazione per la stessa.

La città di Trieste, il centro della vita commerciale dell'Europa centrale, non aveva dimostrato prima della guerra un particolare interesse per gli eventi artistici, ma piuttosto per l'artigianato e le arti applicate, che ancora oggi è rappresentato dalla nostra scuola di artigianato. Questo è piuttosto comprensibile, perché l'essenza di una città commerciale è proprio nella partecipazione utilitaristica. Oggi, tuttavia, con il deperimento e il crollo del commercio della città, quest'ultima sta diventando sempre più un centro del lusso e del divertimento. L'arte percorre la stessa strada, quella della concezione materialistica.

Le opere esposte sono deboli, senza alcun buon orientamento. I pittori triestini più anziani sono vuoti, forze espressive senza alcun significato, i più giovani invece sembrano alquanto disorientati. Alla mostra partecipa anche lo slove-

no Pilon con il ritratto del compositore Kogoj. Con questo Pilon vuole affermare che la mostra d'arte di Trieste è simpatica e divertente, ma nient'affatto seria. La sua grafica era efficace fino a quando si è rinnovata; oggi, come abbiamo visto a Berlino, Praga e Parigi, è già fuori moda. (Ci scusino coloro che sono moderni). Il futurista Carmelich espone i suoi disegni fotografici, che dovrebbero rappresentare un cubismo dal carattere degenerato. De Finetti è un clown aristocratico, che fa il circo delle attrazioni con un tendenzioso espressionismo. È fortunato a non dover lavorare per vivere. Così potrà divertirsi in questo modo per tutta vita.

Riguardo agli altri giovani non ho niente da segnalare, poiché loro stessi non dicono nulla. Lo stesso vale per tutti gli artisti dall'orientamento estremo. Dall'insieme della mostra è evidente che i giovani non sono disposti o non sono in grado di essere giovani, i vecchi sono i soliti bottegai che ridipingono oggetti, volendo venderli come nuovi. Chi non conosce la materia, invece di fare affari viene truffato. In breve: la passività degli artisti di Trieste non si può eludere. E ne sono influenzati anche gli artisti sloveni, dal momento che sono coinvolti in tali eventi. In questa occasione, vorrei richiamare l'attenzione sulla possibilità di realizzare mostre personali dei nostri artisti, dove potrebbero dimostrare la loro abilità. A Trieste e Gorizia abbiamo alcune forze giovani, che probabilmente potrebbero mostrare qualcosa d'altro, e allo stesso tempo potrebbero cominciare a costruire qualcosa da soli.

Ma se Trieste è una città commerciale, nella quale le varie individualità si distinguono per nazionalità, è necessario trovare una forza qualitativa e che con essa puntare sullo sviluppo dell'arte. La mostra d'arte triestina non è nient'altro che un evento finanziario, come tutte le altre mostre moderne di Padova, Monza, Venezia, ecc., vale a dire un prodotto delle idee piccoloborghesi od opportunismo reciproco e competitivo.

È necessario un lavoro impulsivo e distruttivo, è necessario costruire il nuovo: se vogliamo mostrare ciò che siamo dobbiamo lavorare per il nuovo e non godere del vecchio. Dobbiamo dimostrare al mondo che esiste anche il contadino slavo, dal quale ci aspettiamo una nuova cultura, e cioè una nuova arte. Tutti gli altri "ismi" (espressionismo, cubismo, ecc.) non hanno nulla a che fare con ciò che sta nascendo. Trieste oggi dorme il sonno dei giusti. Dormirà fino a quando non la sveglierà la chiamata a una nuova arte che fornirà alla gioventù un nuovo sistema e darà a quello vecchio il colpo fatale.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 207-210)

5

Srečko Kosovel
in «Naš Glas», II, 3-4, giugno 1926, p. 58

Io, egli, noi – tutti viviamo, se rispettiamo il lavoro che egli ha divulgato tra noi: quel giovane poeta e lottatore, sempre rivoluzionario nel vero senso della parola. Ancora in età molto giovane si avviò agli studi a Lubiana e, allo stesso tempo si dedicò alla poesia, forse non come conseguenza, ma piuttosto a causa di un bisogno idealista e proletario nazionale.

Lo incontravamo per le vie di Lubiana, che procedeva con passo veloce e con il viso stanco per la fatica mentale. Per strada il suo viso era avvolto in quell'unità cromatica di sofferenza. Il cappello indossato come se non l'avesse calzato lui stesso sulla testa, e qui si vedeva passeggiare in compagnia di simili e non simili. I suoi gesti di solito raccontavano più della sua bocca. Negli ultimi tempi si esibiva come un rivoluzionario, vuoto a causa della pressione della società democratica perché aveva capito dove poteva portare la sua nobile libertà. Ha iniziato a lavorare sodo e ha pubblicato il primo numero della rivista «Mladina». Il contenuto di quest'ultimo è stato scritto in uno spirito di compromesso, ma l'abbiamo accolto con entusiasmo poiché sappiamo essa è stata per noi l'inizio del processo rivoluzionario.

I suoi studi quotidiani lo ostacolavano e così non poté pienamente emanciparsi e dedicarsi con tutta l'anima alla causa proletaria. Sentiva attorno a sé una forza suggestiva, che si faceva sempre più vicina e che l'avrebbe condotto alla lotta per la verità. Nel dibattere con me ha sempre sostenuto che la miglior prova è il lavoro e ha sempre ribadito "fate! fate!".

Durante la mia breve permanenza a Lubiana S. Kosovel divenne il mio peggior nemico – certo, voglio aggiungere – nemico perché aveva paura della mia influenza. Mi evitava ovunque, ma qualche volta sono riuscito a braccarlo. Si è difeso da questo tipo di caccia finché ha potuto, e quando abbiamo finito il dibattito, mi ha teso la mano dicendo: "La lotta è l'unica vittoria, arrivederci!".

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 206-207)

6

Moje delovanje v julijski krajini (Il mio lavoro sul litorale giuliano)
in «Naš Glas», II, 5-7, settembre 1926, p. 120

Sono nato a Trieste – l'anno non è importante, figlio di un burbero contadino che più tardi è diventato bracciante. Mia madre è una persona bella e sensibile – un'analfabeta della periferia di Trieste. La sintesi del mio carattere è la forza di mio padre e la dolcezza di mia madre.

I miei studi elementari li ho fatti dalla parte italiana: ho studiato molto poco, la mia intelligenza è primitiva, i sentimenti invece virtuosamente tecnici. La mia formazione è improntata alla combattività. Fin da giovane ho visto davanti a me un ampio orizzonte, ho letto da qualche parte, come un uomo s'innalza sotto i raggi del sole, così ho intrapreso questo cammino e ho visto "una luce dall'intenso bagliore".

Ho studiato? No – la mia cultura accademica proviene dalla vita quotidiana. Dopo la guerra sono diventato un pellegrino, poiché la guerra mi aveva distolto dal sentiero intrapreso. Sono stato attivo in diversi modi – ho svolto anche la professione di insegnante di disegno – ma in ciò non ero affatto bravo a causa della carenza di conoscenze pedagogiche. Più tardi mi diplomai a Bologna come insegnante di disegno alle scuole medie, per la gioia della mia famiglia e dei conoscenti.

Perché me ne andai in Germania? A questa domanda non saprei dare una risposta esatta. Forse perché volevo impregnarmi di spirito civilizzatore. La Germania mi ha offerto molte conoscenze teoriche, che sono il primo passo di qualsiasi attività; ai tedeschi sono grato di avermi istruito europeisticamente.

L'esperienza più importante finora però fu il mio lavoro negli ambienti triestini sloveni.

La mia carriera di illustratore è basata su un principio molto semplice. Le figure non presentano altro che il contenuto delle emozioni in senso sintetico, sia in termini di tempo che di spazio. La mia geometria nel campo dell'illustrazione è puramente estetica, cioè teoreticamente psicofisica. Le figure generano piani, linee e colori nello spazio e nel tempo.

I miei dipinti vogliono dimostrare all'uomo contemporaneo qual è la base della realtà contemporanea. Guardando ciò che ci circonda vediamo, ascoltiamo, sentiamo. Tutte queste esperienze sono le premesse principali per l'interpretazione dell'armonia tra il soggetto e l'uomo moderno.

Perché l'arte deve servire la collettività; la mia opera grafica è utilitaristica, cioè utile all'educazione delle giovani generazioni. La mia attività è di indole rivoluzionaria quindi è necessario che la mia opera sia espansiva-dinamica. La nostra espansione dovrebbe realizzarsi in breve tempo e con mezzi elementari. Per questa ragione ho scelto l'ambiente teatrale, perché sta più vicino alla gente.

I giovani sono il mezzo per raggiungere un fine.

Amo i giovani.

Non chiedo a chi non è in grado di farlo di comprendere queste immagini – al contrario, sostengo che tali immagini non debbano essere lette solo in senso letterario-decadente, bisogna sentirle emozionalmente. I contrasti tra esse poggiano sulla base asimmetrica, cioè cinetica; l'essenza di questi è la costruzione astratta e affettiva, o meglio materialmente sintetica. Coloro che rifiutano questo tipo di valori estetici, possono essere considerati dei preti veterani tubercolosifilitici.

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 210-212)

7

Saluto!
in «Tank», 1½, 1927, p. 8

il nuovo movimento d'avanguardia dell'arte slava tank diretto da delak ferdinando a ljubljana — slovenija — s. h. s. — si promette di obiettizzare il vero carattere attivo d'avanguardia artistica delle ragioni slave nonché internazionali, formando così un ponte di nuova civiltà — artistica tra l'europa e i balcani, continente questo di giovane — robusta razza.

il movimento d'avanguardia slavo à per origine l'arte costruttivista il quale farà conoscere, oltre la sua attività in mondo illustrativo – sensitivo e tattile, la nuova sintesi == corpo, oggetto dell'essenza nel tempo e nello spazzio [sic]

nega assolutamente ogni convinzione borghese dell'arte ed è perciò antiletterario, antioccidentale, antilocale, antiriformista ed anti individualista.

il nuovo essere io == collettiva armonia di individui + idea = forma quale contributo ed essenza, perciò ogni elemento = funzione, ogni funzione = movimento, nuova forma di vita e creazione.

con questo nuovo motto sintetico, la giovane generazione slava promette di dare al mondo internazionale dell'arte il suo contributo e la sua feconda produzione delle giovani forze aderenti ad esso.

la rivista tank intende ad illustrare vivamente le individualità dell'arte internazionale e riprodurre articoli in tutte le lingue per dare almeno la sensazione che il movimento può essistere in tutte le varie nazioni.

il motto dei promotori = collaborazione-internazionale dovrà procurare al nuovo movimento la forza dinamica dello spirito esenziale eostruttivista.

invitando tutti gli avanguardisti italiani di informare e collaborare a questa costruzione attiva dello spirito nuovo, dimenticando completamente piccola speculazione personale od oltro [sic], affinchè non si possa occasionalmente rinfacciare a nessuno la passività informativa in merito all'attivismo costruttivista dell'arte del gruppo d'avanguardia slavo.

salutando, gridando, urlando, invocando evviva, evviva il nuovo organo d'avanguardia artistica slava =

= evviva il tank.

Prof. augusto černigoj, costruttivista.

8

1½ štev. tanka (1½ num. di tank)
in «Tank», 1½-3, 1928, pp. 82-83

1½ num. di tank

il primo numero della nostra rivista rappresenta il tempo della nostra attività e le aspirazioni della nostra sensibile gioventù, noi artisti ci siamo riuniti per creare un nuovo mondo di **libertà — bontà — giustizia**. Ma la nostra aspirazione non è solamente teoretica o sentimental-individuale, la nostra nuova aspirazione è un **moltiplicatore** di tutto l'esistente: nel momento vitale visibile e sensibile, per non essere frenati forse da qualche intimità o da qualche impedimento locale, siamo pronti in qualsiasi momento, a **ogni lotta**.

architettura

pittura-scultura

musica-poesia sono i più importanti fattori della nuova generazione

l'europa deve crollare a causa di un esacerbato egoismo

= = = = di un inconscio individualismo

= = = = di un incontrollato terrorismo

la nostra aspirazione comincia laddove finisce per sempre la decadenza europea.

il nostro combattente è una forza assoluta

= = = un primario-collettivo "ego".

noi non temiamo la metafisica locale e le stupide e limitate frasi di un ego intimo, la nostra aspirazione è e **deve essere rivoluzionaria** e **non evoluzionistica**.

in europa si è svegliato un certo novecentismo (presso i popoli latini), **espressionismo** (presso gli anglo-sassoni) = una reazione di ogni spirito nuovo? Ancora una sorta di **classicismo**.

attenzione!

dobbiamo impedire ogni movimento di questo tipo e distruggerlo aprioristicamente, la ammuffita cultura europea non riesce a convivere con le antiche poesie, perciò sta articolando e produce una nuova era poetica dal vecchio monumento bottegaio della loro tradizione, che è rappresentato dall'**espressionismo = novecentismo** odierno. (a lubiana assistiamo già da diverso tempo a una specie di forzatura architettonica nella scuola di plečnik o di vurnik, che viene definita come architettura nazionale, può però trovare la propria origine nella secessione. la stessa tendenza troveremo nella pittura e nella scultura: i due fratelli kralj, dolinar e numerosi altri, che devono schiattare in quella piccola, filistea lubiana.)

dobbiamo combattere **coscientemente** questi localismi.

i più forti devono vincere.

tutti gli antichi capolavori devono morire nelle gallerie e nei palazzi, dove non hanno altra funzione che non raccogliere polvere e nel tempo scomparire.

viva la nuova arte – senza la **galleria-museo e la chiesa**

= = che deve **vivere, essere utile e servire**.

dobbiamo essere orgogliosi della nostra nuova svolta e propagandiamola, per dimostrare la nostra esistenza assolutamente di qualità.

salve amico delak

prof. avgust černigoj - trieste.

(traduzione di A. Rojc)

9

Grupa konstruktivistov v Trstu
(Un gruppo di costruttivisti a Trieste)
in «Tank», 1½-3, 1928, p. 90

Nel mese di ottobre è stata inaugurata una mostra d'arte organizzata dal «Sindacato delle Belle Arti» e dal «Circolo Artistico». La mostra ha lo scopo di fornire una panoramica globale sulle belle arti a Trieste. In questa occasione il sindacato ha invitato il prof. A. Černigoj, capo degli artisti avanguardisti di Trieste a partecipare come membro, dopo di che ha proposto la partecipazione collettiva del gruppo formato dal prof. A. Černigoj, E. Stepančič, G. Vlah e G. Carmelich.

Il gruppo ha avuto un proprio spazio in mostra e lo ha allestito autonomamente. Gli oggetti esposti attirano l'attenzione sull'elasticità dello spazio e sulla durata del tempo. Le didascalie evidenziano il programma annunciato dal gruppo costruttivista. L'ambiente triestino, che fino a ora non ha avuto la possibilità di entrare in contatto con attivisti rivoluzionari, ne è stato notevolmente sconvolto, ma allo stesso tempo incuriosito. La critica è unanimemente contraria a tali manifestazioni artistiche e, più o meno, le scarta a priori. È da osservare che il visitatore in queste circostanze è ancora un egoista affamato dal decifrare ogni sorta di movimento e di materia. Artisti, pittori, scultori e architetti invece guardano cinicamente tali geroglifici che a loro non dicono nulla, poiché vivono nell'atmosfera di una piccola città, in uno spazio dove c'è solo la degenerata, sterile e ripetitiva vita quotidiana.

Quale scopo potrebbe avere questa manifestazione dei costruttivisti a Trieste? Perché questo colpo di stato? L'artista non comprende tale tormento e lotta per la vera arte ambita dai costruttivisti: questo è decisamente semplice. I costruttivisti ricercano nell'arte l'avvenimento autentico e nel tempo il momento opportuno. Tutte le altre manifestazioni sono una truffa o l'effetto di una vera e propria menzogna. La nuova arte non conosce lo spazio senza tempo, quindi questo tipo di manifestazione è astratta – ma il vero piacere di vivere ha un effetto duraturo. Ciò che un comune osservatore vede normalmente non è l'obiettivo finale dell'artista, poiché il fine è dimenticare lo scopo e la ragione d'essere dell'evento.

La costruzione non deve essere vista solo come oggetto, ma come emozione momentanea, che deve essere associata allo spazio, al tempo e alla luce che dà vita a una creatura, come un'unità emotiva che l'artista chiama costruzione (composizione in un momento spazio-tempo). A un comune osservatore tutto questo è comprensibile, poiché gli oggetti esposti non hanno nessuna storia (che contiene un'immagine fissa).

Nell'osservatore devono agire l'udito, il tatto, la vista e la mente allo stesso tempo registrando l'osservazione e, infine, sintetizzando la durata dell'esperienza: ciò che comunemente chiamiamo "modo di sentire". Questo non vuol dire che dobbiamo far sempre attenzione al naturale, cioè guardando solo dall'esterno: per es. una casa, un albero, una persona; il modo di sentire deve rispettare il cambiamento interno nell'insieme dei concetti esterni. Quindi: l'arte genuina si trova là dove non c'è il dato naturale e dove il mondo interiore della bellezza passa all'obiettività esteriore = alla forma.

Prof. augusto černigoj **- Trieste.**

(traduzione di G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2014-2015, pp. 273-239)

Esposizioni

1927

Trieste

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, padiglione del giardino pubblico, ottobre-dicembre.

1939

Trieste

XIII Esposizione d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista delle Belle Arti, padiglione del giardino pubblico.

1948

Praga

Výstava terstských antifašistických umělců (Mostra di artisti antifascisti triestini), febbraio.

Trieste

Personale, Galleria dello Scorpione, 6 marzo.

1952

Venezia

XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, giardini di Castello, 14 giugno-19 ottobre.

1954

Firenze

Cinque pittori triestini.

1970

Gradisca d'Isonzo

L'avventura fantastica di Luigi Spazzapan, azienda autonoma di soggiorno e turismo Gradisca-Redipuglia, 26 luglio-30 settembre.

1978

Idria

Avgust Černigoj, Mestna Galerija.

1981

Trieste

Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, stazione marittima, dicembre-febbraio 1982.

1982

Pordenone

Componenti slovene della pittura giuliana negli anni 20-30. Pilon, Černigoj, Čarngo, Galleria Sagittaria, dicembre-febbraio 1983.

1983

Belgrado

Zenit i avangarda 20ih godina, Narodni Muzej, 1 febbraio-15 marzo.

1985

Gorizia

Frontiere d'Avanguardia, palazzo Attems, febbraio-aprile.

1987

Trieste

Luigi Spazzapan nella collezione della Cassa di Risparmio di Gorizia, palazzo Pitteri, luglio.

1988

Gradisca d'Isonzo

Augusto Cernigoj bauhausiano, Galleria Rubens, dicembre.

1989

Gradisca d'Isonzo

Spazzapan, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan, 15 luglio-15 ottobre.

1990

Milano

Avgust Cernigoj.

Roma

Luigi Spazzapan 1889-1958, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

1991

Gradisca d'Isonzo

L'arte a Gorizia tra le due Guerre. Opere dalla raccolta dei Musei Provincia, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan.

1994

Gradisca d'Isonzo

Augusto Cernigoj, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan, settembre-dicembre.

1995

Pordenone

Opere su carta della collezione permanente, Galleria Sagittaria, 11 febbraio-12 marzo.

1996

Trieste

Nino Perizi. Opere 1935-1993, Civico Museo Revoltella, 29 giugno-22 settembre.

1997

Gradisca d'Isonzo

Luigi Spazzapan. La collezione della Cassa di Risparmio di Gorizia, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan.

Trieste

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944), Civico Museo Revoltella, 8 marzo-18 maggio.

Trento

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - palazzo delle Albere, 3 giugno-20 luglio.

1998

Trieste

Augusto Cernigoj. La poetica del mutamento, Civico Museo Revoltella, 19 dicembre-28 febbraio 1999.

2000

Gorizia

Il Novecento a Gorizia. Ricerca di un'identità. Le arti figurative, Musei Provinciali, 28 luglio-28 ottobre.

Trieste

Ugo Carà. Antologica 1996-2000, centro culturale "G. Millo".

2002

Lubiana

Veno Pilon, retrospektivna razstava, Moderna Galerija, 18 gennaio-15 aprile.

2003

Trieste

Ugo Carà. Arte architettura design 1926-1963, Civico Museo Revoltella, 26 novembre-29 febbraio 2004.

2005

Pordenone

Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento, spazio espositivo di corso Garibaldi, 10 dicembre-26 febbraio 2006.

2008

Trieste

Era il 1964, Civico Museo Revoltella, 12 marzo-13 aprile.

Udine

Era il 1964, Galleria d'Arte Moderna, 18 aprile-25 maggio.

2015

Škofja Loka

Černigoj/Teater August Černigoj - v mreži evropskega konstruktivizma, Loski Muzej, 24 aprile.

2017

Gorizia

Gorizia magica. Libri e giocattoli per ragazzi 1900-1945, sala espositiva della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 19 aprile-29 ottobre.

Bibliografia

1923

K., *Ilustrator August Černigoj*, in «Jutro», 4 agosto 1923.

1925

Anonimo (a), *Razstava A. Černigoj (La mostra di A. Černigoj)*, in «Slovenec», 4 luglio 1925.

Anonimo (b), *Razstava Černigojevih slik, risb in grafik v Jakopičevem paviljonu (Alla mostra di Cernigoj dipinti, disegni e stampe al Padiglione Jakopič)*, in «Jutro», 4 luglio 1925.

Anonimo (c), *Razstava slikarja Avgusta Černigoja v Gorici (La mostra di Avgust Černigoj a Gorizia)*, in «Jutro», 29 dicembre 1925.

G. Carmelich, *Al Circolo artistico goriziano. Augusto Cernigoj*, in «La voce di Gorizia», 22 dicembre 1925.

I. Čargo, *"25" Razstava-Avgust Černigoj-Gorica ("25" Esposizione-Avgust Černigoj-Gorizia)*, in «Edinost», 29 dicembre 1925.

K. Dobida, *Impresijonizem, ekspresijonizem, kubizem (Impressionismo, espressionismo, cubismo)*, in «Kritika», 6, 1925, pp. 89-90.

S. Škerl, *Černigojeva razstava v Jakopičevem pavilijonu (La mostra di Černigoj al Padiglione Jakopič)*, in «Slovenec», 12 luglio 1925.

1926

A. Černigoj (a), *Moje delovanje v julijski krajini (Il mio lavoro sul litorale giuliano)*, in «Naš Glas», 2, 1926, p. 120.

A. Černigoj (b), *Srečko Kosovel*, in «Naš Glas», 3-4, 1926, p. 58.

A. Černigoj (c), *Umetniška razstava v Trstu (Mostra d'arte a Trieste)*, in «Učiteljski list», 1 giugno 1926.

A. Černigoj (d), *Umetnost in učitelj (L'arte e l'insegnante)*, in «Učiteljski list», 15 gennaio-1 febbraio 1926.

A. Černigoj (e), *Vzhod in zahod v umetnosti (L'Oriente e l'Occidente nell'arte)*, in «Učiteljski list», 1 marzo 1926.

J. Fischer (a), *K inscenaciji Ugrabljenih Sabink (Riflessioni sulla scenografia del "Ratto delle sabine" di Schönthan)*, in «Edinost», 4 marzo 1926.

J. Fischer (b), *St. Przybyszewski: Za srečo (St. Przybyszewski: "Per la felicità")*, in «Edinost», 29 aprile 1926.

F. Stelè, *Umetnostne Razstave L. 1925 (Mostre d'arte dell'anno 1925)*, in «Dom in Svet», 1, 1926.

1926-1927

F. Delak, *Zapiski. August Černigoj (Note. August Černigoj)*, in «Mladina», 1, 1926-1927, pp. 20-23.

1927

Anonimo (a), *Italijanski tisk o naših avantgardistih. Giovanni Ciargo, Ferdinando Delak, Augusto Černigoj (La stampa italiana riguardo ai nostri avanguardisti. Giovanni Ciargo, Ferdinando Delak, Augusto Černigoj)*, in «Tank», 1½, 1927, p. 54.

Anonimo (b), *La potenza e la bellezza della motonave "Saturnia"*, in «Il Piccolo», 18 settembre 1927.

b. (a), *L'Esposizione d'arte al Giardino pubblico*, in «Il Piccolo della Sera», 20 ottobre 1927.

b. (b), *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, in «Il Piccolo della Sera», 9 novembre 1927.

A. Černigoj, *Saluto!*, in «Tank», 1½, 1927, p. 7.

D. de Tuoni (a), *Alla Prima Esposizione del Giardino pubblico. Di alcuni pittori e degli scultori*, in «Il Popolo di Trieste», 8 dicembre 1927.

D. de Tuoni (b), *La Iª Esposizione delle Belle Arti. Sguardo introduttivo*, in «Il Popolo di Trieste», 15 ottobre 1927.

K. Kocjančič, *Razstava v ljudskem vrtu (La mostra al giardino pubblico)*, in «Edinost», 25 ottobre 1927.

Strazzacavei, *Mostra=rassegna dinamica*, in «Marameo!», 21 ottobre 1927.

1928

b., *La Mostra regionale d'arte al Giardino. Pittori d'avanguardia ed altri*, in «Il Piccolo», 18 ottobre 1928.

A. Černigoj (a), *1½ štev. tanka (1½ num. di tank)* in «Tank», 1½-3, 1928, pp. 82-83.

A. Černigoj (b), *Grupa konstruktivistov v Trstu*, in «Tank», 1½-3, 1928, p. 90.

A. Širok, *Pri naših upodabljajočih umetnikih (Riguardo ai nostri artisti figurativi)*, in «Luč», 1928.

.ski, *Umetniška razstava v Trstu (Mostra d'arte a Trieste)*, in «Slovenec», 22 dicembre 1928.

Strazzacavei (a), *La II. Esposizione regionale delle belle arti al Giardino Pubblico*, in «Marameo!», 5 ottobre 1928.

Strazzacavei (b), *Le sale d'arte prese in giro al Giardino pubblico*, in «Marameo!», 12 ottobre 1928.

Strazzacavei (c), *Le sale d'arte prese in giro al Giardino pubblico*, in «Marameo!», 19 ottobre 1928.

E. Zorzi, *L'arte italiana alla XVI Biennale di Venezia*, in «Le vie d'Italia», XXXIV, 8, 1928, pp. 618-628.

1929

Anonimo (a), *Che cosa preparano i nostri artisti? Augusto Cernigoi, l'assolutamente estremista*, in «Il Piccolo della Sera», 17 luglio 1929.

Anonimo (b), *Svegliarino artistico*, in «Il Popolo di Trieste», 24 novembre 1929.

M. Malabotta (a), *Gli artisti giuliani alla Triveneta*, in «Il Popolo di Trieste», 25 giugno 1929.

M. Malabotta (b), *Tele marmi e bronzi alla mostra sindacale*, in «Il Popolo di Trieste», 8 ottobre 1929.

Strazzacavei (a), *Alla III^a Esposizione regionale fascista*, in «Marameo!», 11 ottobre 1929.

Strazzacavei (b), *Alla... Mostriciattola. ANCORA DELLA PITTURA*, in «Marameo!», 21 giugno 1929.

Strazzacavei (c), *Battaglie per l'Arte*, in «Marameo!», 29 novembre 1929.

Strazzacavei (d), *La Mostriciattola di Piazza Unità*, in «Marameo!», 14 giugno 1929.

1930

R. Pacini, *La IVa Triennale d'Arti Decorative a Monza. II. Le sezioni italiane*, in «Emporium», LXXII, 431, 1930, pp. 258-276.

Strazzacavei, *La si decida!*, in «Marameo!», 3 gennaio 1930.

1931

Anonimo (a), *Artisti Giuliani, Milanesi e Veneti*, in «Il Popolo di Trieste», 12 luglio 1931.

Anonimo (b), *La «Victoria» al Molo dei Bersaglieri in attesa del viaggio inaugurale. Un capolavoro della tecnica navale e dell'arte decorativa del Novecento*, in «Il Piccolo», 25 giugno 1931.

Strazzacavei, *avanguardia+arte =mostra*, in «Marameo!», 17 luglio 1931.

1932

Anonimo, *La splendida festa di iersera al Circolo Artistico*, in «Il Popolo di Trieste», 14 gennaio 1932.

b., *La scultura al Giardino Pubblico*, in «Il Piccolo», 15 ottobre 1932.

G. Dorfles, *La VI sindacale*, in «L'Italia letteraria», 9 ottobre 1932.

1933

5. Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, catalogo della mostra, Milano 1933.

b. (a), *Alla Interprovinciale d'arte al Giardino Pubblico. Astrattisti e umoristi*, in «Il Piccolo», 3 ottobre 1933.

b. (b), *Le mostre complementari al Giardino Pubblico. Arti decorative - Bianco e nero - Architettura*, in «Il Piccolo», 7 novembre 1933.

b. (c), *Un quadro decorativo moderno al Caffè Specchi*, in «Il Piccolo», 8 dicembre 1933.

1934

Anonimo, *Artisti triestini alla Mostra di plastica murale di Genova*, in «Il Piccolo della Sera», 21 novembre 1934.

b., *Alla Mostra del Mare: un'ora, un attimo, una sala*, in «Il Piccolo», 7 giugno 1934.

A. Mazzoni, *Tre interessanti architetti triestini: Nordio, Meng e Lah*, in «Sant'Elia», II, 5, 1 marzo 1934.

G. Sambo, *I progetti per il Palazzo Littorio. L'opera degli architetti Nordio e Cervi*, in «Il Popolo di Trieste», 26 settembre 1934.

1935

Anonimo, *Artisti triestini alla Mostra Artigiana di Gemona*, in «Il Piccolo», 5 settembre 1935.

L'apertura al Museo della Redenzione delle sale "Sofronio Pocarini", in «Il Giornale di Gorizia», 9 ottobre 1935.

R. Marini (a), *Gorizia alla memoria di Sofronio Pocarini. Tre sale di arte giuliana contemporanea*, in «La Panarie», XII, 1935, pp. 299-302.

R. Marini (b), *Marcello Mascherini*, in «La Panarie», XII, 1935, pp. 66-76.

G. Pulitzer Finali, *Navi e case. Architetture interne 1930-1935*, Milano 1935.

1936

b. (a), *Alla Mostra del fanciullo nell'arte. Una sala di contemporanei*, in «Il Piccolo», 20 giugno 1936.

b. (b), *Alla X Interprovinciale d'Arte. Le mostre personali nelle Sale della Borsa*, in «Il Piccolo», 8 ottobre 1936.

1937

Anonimo (a), *Černigojeva razstava otvorjena (Inaugurata la mostra di Černigoj)*, in «Slovenski Narod», 5 ottobre 1937.

Anonimo (b), *Novi Černigoj v Ljubljani. Predstavil se bo kot neorealist, ki je premagal ekspresionizem in konstruktivizem (Il nuovo Černigoj a Lubiana. Si presenterà come un neorealista che ha sconfitto l'espressionismo e il costruttivismo)*, in

«Slovenski Narod», 2 ottobre 1937.

ANONIMO (c), *Razstava A. Černigoja otvorjena (Inaugurata la mostra di A. Černigoj)*, in «Jutro», 5 ottobre 1937.

ANONIMO (d), *Razstava A. Černigoja (La mostra di A. Černigoj),* in «Slovenec», 7 ottobre 1937.

ANONIMO (e), *Razstava slikarja Černigoja (La mostra del pittore Černigoj)*, in «Jutro», 3 ottobre 1937.

B. (a), *La Sindacale d'Arte giuliana al Castello. La prima sala: pittori e scultori*, in «Il Piccolo», 24 settembre 1937.

B. (b), *La Sindacale d'Arte giuliana al Castello,* in «Il Piccolo», 6 ottobre 1937.

B. (c), *Nuove sale sulla motonave "San Giusto",* in «Il Piccolo», 9 giugno 1937.

R.L., *Razstava A. Černigoja (La mostra di A. Černigoj),* in «Slovenec», 9 ottobre 1937.

1938

B., *La XII Sindacale d'Arte al Giardino Pubblico. Sei pittori di Trieste e tre di Fiume*, in «Il Piccolo», 19 ottobre 1938.

1939

ANONIMO (a), *Danes otvoritev razstave Černigoj-Carà* (*Oggi l'apertura della mostra Černigoj-Carà),* in «Slovenec», 18 febbraio 1939.

ANONIMO (b), *La mostra di Carà e di Cernigoi a Lubiana*, in «Il Popolo di Trieste», 24 febbraio 1939.

ANONIMO (c), *Zadnji dan razstave Černigoj-Carà* (*Ultimo giorno della mostra Černigoj-Carà)*, in «Jutro», 5 marzo 1939.

1940

B., *Due mostre personali alla Permanente del Sindacato*, in «Il Piccolo», 16 novembre 1940.

1942

V. MALINGAMBI, *Sette triestini alla «Permanente» milanese*, in «Il Popolo di Trieste - Il Piccolo della Sera», 24 febbraio 1942.

A. PICA, *Sette artisti triestini*, Milano 1942.

1944

ANONIMO, *Il pittore Augusto Cernigoi nella Galleria al Corso*, in «Il Piccolo», 16 aprile 1944.

1945

CAMPIT., *La mostra di Augusto Cernigoi alla Galleria Trieste*, in «Giornale alleato», 11 novembre 1945.

1946

ANONIMO, *Nelle Gallerie San Giusto e della Strega. Mostre di Augusto Cernigoi e di Maria Lupieri*, in «Giornale alleato», 17 maggio 1946.

CAMPIT. (a), *Augusto Cernigoj alla Galleria San Giusto*, in «Giornale Alleato», 31 maggio 1946.

CAMPIT. (b), *La nuova mostra d'arte alla Galleria Trieste*, in «Giornale alleato», 2 febbraio 1946.

1948

R.M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948.

1954

F. TENZE, *Cinque pittori triestini*, Firenze 1954.

1963

ANONIMO (a), *Allievi di Cernigoi all'Istituto magistrale*, in «Il Piccolo», 2 luglio 1963.

ANONIMO (b), *La composta bellezza di luoghi accoglienti*, in «Il Piccolo», 22 marzo 1963.

I. N. (a), *Architetti e pittori sulla Galileo Galilei*, in «Il Piccolo», 20 marzo 1963.

I. N. (b), *Collettiva all'ENDAS*, in «Il Piccolo», 26 febbraio 1963.

1964

I. N. (a), *Augusto Cernigoj*, in «Il Piccolo», 16 aprile 1964.

I. N. (b), *Cernigoj*, in «Il Piccolo», 21 ottobre 1964.

1969

C.L. RAGGHIANTI, *Bologna cruciale*, in «Critica d'Arte», 106, 1969, pp. 3-144.

1976

ANONIMO (a), *Appoggio al PCI di artisti e scrittori*, in «Il Piccolo», 11 giugno 1976.

ANONIMO (b), *Augusto Cernigoj alla Libreria Triestina*, in «Il Piccolo», 4 luglio 1976.

1977

U. APOLLONIO, *Presentazione*, in *Augusto Černigoj*, catalogo della mostra, Trieste 1977.

1978

P. KREČIČ, *Il primo costruttivismo di Černigoj. La mostra di Idria*, in *August Černigoj*, catalogo della mostra, a cura di A. BASSIN e P. KREČIČ, Idrija 1978, s.p.

1980

A. DRAGONE, *Spazzapan. Catalogo generale*, Firenze 1980.

Gli affreschi di Carlo Sbisà e la Trieste degli anni Trenta, catalogo della mostra, a cura di C. MILIC, Trieste 1980, p. 59.

P. KREČIČ, *August Černigoj*, Trieste 1980.

1982

G. SGUBBI, *Augusto Černigoj,* in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra, a cura di D. GIOSEFFI, S. MOLESI, M. POZZETTO, Pordenone 1982.

1983

Pinacoteca d'arte contemporanea di Treppo Carnico. Donazione De Cillia, Tolmezzo 1983.

T. REGGENTE, *Augusto Černigoj,* in *Componenti slovene della pittura giuliana negli anni 20-30*, catalogo della mostra, a cura di T. REGGENTE e P. KREČIČ, Pordenone 1983, p. 39.

I. Subotić, *A. Černigoj*, in *Zenit i avangarda 20ih godina*, catalogo della mostra, Beograd 1983, pp. 97-99.

1985

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, U. Carpi, Gorizia 1985.

P. Krečič, *L'avanguardia storica jugoslava*, in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, U. Carpi, Gorizia 1985, pp. 84-89.

B. Passamani, *Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202*, in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, U. Carpi, Gorizia 1985, pp. 18-61.

D. Riccesi, *Gustavo Pulitzer Finali, Il disegno della nave. Allestimenti interni 1925-1967*, Venezia 1985.

I. Subotić, *Zenit*, in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, a cura di B. Passamani, U. Carpi, Gorizia 1985, pp. 90-93.

Trouver Trieste. Manifestations sur la ville de Trieste, catalogo della mostra, a cura di C. Pirovano, Milano, Trieste 1985.

1986

Il Lloyd Triestino 1836-1986, Trieste 1986.

M. Verdone, *Augusto Cernigoj "L'arte è uno scherzo serissimo"*, in «Terzo occhio», XII, 2, 1986, pp. 35-39.

1987

V.C. Fišera, *Communisme et intégration supranationale: la revue «La fédération balkanique» (1924-1932)*, in «Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine», 1987, 34-3, pp. 497-508.

1988

Augusto Cernigoj bauhausiano, catalogo della mostra, Gradisca d'Isonzo 1988.

Late Picasso. Paintings, sculpture, drawings, prints 1953-1972, catalogo della mostra, a cura di M.-L. Bernadac, I. Monod-Fontaine, D. Sylvester, London 1988.

K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Paris 1988.

1989

P. Krečič, *Slovenski konstruktivizem in niegovi evropski okviri*, Maribor 1989.

M. Masau Dan, *Spazzapan a Gorizia*, in *Spazzapan*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, Milano 1989, pp. 15-22.

1990

P. Krečič, *August Cernigoj. Costruttivista sloveno*, in *August Cernigoj 1898-1985*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 3-5.

1991

F. De Vecchi, *La sala costruttivista. Una ricostruzione*, in *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra, a cura di R. Masiero, Trieste 1991, pp. 100-106.

L'arte a Gorizia tra le due Guerre. Opere dalla raccolta dei Musei Provinciali, catalogo della mostra, Mariano del Friuli 1991.

A. Tiddia (a), *s.v. Umberto Veruda*, in *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra, a cura di R. Masiero, Trieste 1991, p. 39.

A. Tiddia (b), *s.v. Carlo Wostry*, in *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra, a cura di R. Masiero, Trieste 1991, p. 50.

1995

Caroli 1995
A. Caroli, *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule. Arte e tecnica a Trieste. 1850-1916*, Monfalcone 1995.

A. Caroli (a), *Una "Gewerbeschule" Italiana. La Kaiserlich-Königliche Staats Gewerbeschule in Triest (R. Istituto Industriale)*, in *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule. Arte e tecnica a Trieste. 1850-1916*, Monfalcone 1995, pp. 19-24.

A. Caroli (b), *s.v. Torelli Giuseppe*, in *Kaiserlich-Königliche Staatsgewerbeschule. Arte e tecnica a Trieste. 1850-1916*, Monfalcone 1995, p. 168.

M.L. Iona, *Una scuola peculiare per Trieste: dalla "Gewerbeschule" all'"Istituto Volta"*, in *La lavagna nera. Le fonti per la storia dell'istruzione nel Friuli-Venezia Giulia*, atti del convegno, Trieste-Udine, 24-25 novembre 1995, pp. 113-121.

Sagittaria. Opere su carta della collezione permanente, catalogo della mostra, Pordenone 1995.

I. Subotić, *Likovni krog revije «Zenit» (1921-1926)*, Ljubljana 1995.

1996

F. De Vecchi, *Amicizie e incontri tra Trieste e Praga*, in *Karel Teige. Architettura, Poesia*, catalogo della mostra, a cura di M. Castagnara Codeluppi, Trieste 1996, pp. 54-55.

Nino Perizi. Opere 1935-1993, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone 1996.

S. Sorrentino, *Una favola pittorica viva e palpitante: le scenografie di Nino Perizi*, in *Nino Perizi. Opere 1935-1993*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, G. Sgubbi, S. Sorrentino, Monfalcone 1996, pp. 28-42.

1996-1997

Serena Bellini, *Nino Perizi: l'esperienza pittorica (1943-1958)*, tesi di laurea, relatrice prof.ssa B. Mazza, Università degli Studi di Trieste, 1996-1997.

1997

P. Fasolato, *Venezia Giulia: attorno*

le esposizioni interprovinciali, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, D. De Angelis, Trieste 1997, pp. 53-66.

F. Marri, *Spazzapan raffinato e diabolico,* in *Luigi Spazzapan. La collezione della Cassa di Risparmio di Gorizia,* Mariano del Friuli 1997, pp. 17-29.

M. Masau Dan, *Il Museo Revoltella e il Sindacato fascista di belle arti della Venezia Giulia*, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, M. Masau Dan, D. De Angelis, Trieste 1997, pp. 67-74.

Pinacoteca di Treppo Carnico. Donazione del pittore Enrico De Cillia, Treppo Carnico 1997.

1998

M. Campitelli (a), *L'eterno libertario. Le mille ultime stagioni di Černigoj (1950-1985)*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 59-70.

M. Campitelli (b), *Schede*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998.

E. Cappuccio (a), *La realtà, l'analisi, il linguaggio. La pittura di Černigoj tra la fine degli anni Venti e i primi anni Cinquanta*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 50-58.

E. Cappuccio (b), *Schede*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998.

F. De Vecchi (a), *Biografia*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 291-296.

F. De Vecchi (b), *Černigoj e il costruttivismo europeo. Gli anni "rivoluzionari"*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 31-49.

F. De Vecchi (c), *Schede*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998.

M. Komelj, *Umetnost medo bema vojnama*, in *Umetnostna Slovenskem. Od prazgodovine do danes*, Ljubljana 1998, pp. 262-291.

E. Marassi, *À nous la liberté!*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 115-119.

F. Marri (a), *Schede*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998.

F. Marri (b), *Tra espressione e costruzione. Gli anni degli esordi*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 23-30.

S. Vatta (a), *Dalle fiabe alle navi. Černigoj illustratore e grafico pubblicitario*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 71-78.

S. Vatta (b), *Le gallerie galleggianti. Černigoj decoratore*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 79-95.

S. Vatta (c), *Opere di Černigoj in chiese della provincia di Trieste e della Slovenia,* in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 289-290.

S. Vatta (d), *Schede*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998.

F. Vecchiet, *Nazdar. Testimonianza*, in *Augusto Cernigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, F. De Vecchi, Trieste 1998, pp. 123-125.

1998-1999

J. Merkù, *Slovenski učbeniki v italiji za šoloobvezne otroke od povojnih let dalje*, tesi di laurea, relatore prof. Z. Papič, Università di Lubiana, 1998-1999.

1999

P. Krečič, *August Černigoj*, Ljubljana 1999.

2000

V. Gransinigh, *Scheda*, in *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra, a cura di A. Delneri, Venezia 2000.

F. Marri, *Schede*, in *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra, a cura di A. Delneri, Venezia 2000.

M. Vuk, *I frutti della fioritura degli anni 20*, in *L'arte slovena del XX secolo nel Goriziano*, Gorizia 2000, pp. 45-86.

2001

Arte e natura a colloquio. Umetnost in narava v dvogovoru, catalogo della mostra, a cura di N. Bassanese, F. Amodeo, G. Montenero, E. Ciol, S. Ciol, s.l. 2001.

M. Marra, *Scheda*, in *Pinacoteca "E. De Cillia" di Treppo Carnico. Guida alla lettura di un patrimonio di arte visiva*, Treppo Carnico 2001.

2002

Veno Pilon, retrospektivna razstava, catalogo della mostra, a cura di B. Ilich Klančnik, Ljubljana 2002.

N. Zar, *Giorgio Carmelich*, Trieste 2002.

2003

A. Erjavec, *The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern*, in *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, a cura di D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge, (Mass.), London 2003, pp. 36-62.

A. Lombardi, *s.v. Cernigoj, Augusto*, in *Legno, industria, design dagli archivi Fantoni*, catalogo della mostra, a cura di A. Lombardi, Cinisello Balsamo 2003, pp. 132-133.

D. Šimičić, *From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921-1987*, in *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, a cura di D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge, (Mass.), London 2003, pp. 294-331.

2004

N. Bressan, *Scheda*, in *Il Museo Revoltella di Trieste*, a cura di M. Masau Dan, Vicenza 2004.

S. Cusin, *Trieste-Monaco di Baviera 1880-1915: artisti triestini alla Akademie Der Bildenden Künste*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 23, pp. 57-106.

2005

B. Coslovich, *Scheda*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Del Puppo, Milano 2005.

G. Gemo, *Scheda*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Del Puppo, Milano 2005.

2007

A. Delneri, *Schede*, in *La Pinacoteca dei Musei Provinciali di Gorizia*, a cura di A. Delneri, R. Sgubin, Vicenza 2007.

2008

G. Botteri, R. Collini, *L'acquisizione di quadri e sculture*, in *Era il 1964. La collezione d'arte della RAI del Friuli Venezia Giulia per il nuovo palazzo*, catalogo della mostra, a cura di G. Botteri, M. Masau Dan, I. Reale, Trieste 2008, pp. 13-34.

M. Masau Dan, I. Reale, *Arte e territorio: la collezione della Rai del Friuli Venezia*, in *Era il 1964. La collezione d'arte della RAI del Friuli Venezia Giulia per il nuovo palazzo*, catalogo della mostra, a cura di G. Botteri, M. Masau Dan, I. Reale, Trieste 2008, pp. 35-88.

2009

M. Nottoli, *Bologna (poco futurista). Tutte le mostre*, in *5 febbraio 1909. Bologna avanguardia futurista*, catalogo della mostra, a cura di B.F. Buscaroli, Bologna 2009, pp. 34-49.

D. Živadinov, *Tržaški konstruktivistični ambient: Vlah, Carmelich, Stepančič, Černigoj*, Ljubljana 2009.

2011

L. Damiani, *Caroselli di ritratti e di figure nella pittura del "secolo breve"*, in *I Maestri del Novecento. La rappresentazione della figura umana in Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra, a cura di A. Fontanini, Pasian di Prato (Udine), pp. 33-47.

M. Košuta, *Come un razzo rosso... Srečko Kosovel dalle «liriche di velluto» ai «kons»*, in S. Kosovel, *Ostri ritmi. Aspri ritmi*, Trieste 2011, pp. 7-53.

A. Quinzi, *s.v. Pilon, Veno*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. 3. L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, G. Bergamini, Udine.

2012

La Collezione d'Arte della Fondazione CRTrieste, a cura di M. Gardonio, Trieste 2012.

G. Rubino, *La Nuova Tendenza: opere d'arte visuali, cinetiche e programmate attraverso le esposizioni e la critica d'arte tra Italia e Croazia dal 1963 al 1967*, tesi di dottorato, tutor A. Del Puppo e Z. Maković, Università degli Studi di Udine e Università di Zagabria, 2012.

J. Vetrih, *Arte del Novecento tra Italia e Slovenia*, in *Orizzonti dischiusi. Arte del '900 tra Italia e Slovenia*, catalogo della mostra, a cura di J. Vetrih, J. Miličevič, M. Grgič, Gorizia 2012, pp. 28-46.

B. Županek, *Čebelice: življenjska zgodba nekega mozaika,* in *Scripta in Honorem Bojan Djurić*, a cura di B. Migotti, P. Mason, B. Nadbath, T. Mulh, Ljubljana 2012, pp. 123-132.

2013

V. Strukelj, *Nel nome del Costruttivismo. Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti*, in «ricerche di s/confine», dossier 2, 2013, pp. 1-28.

2013-2014

C. Grassi, *Marameo! Giornale politico satirico pupazzettato. Critica e scritti d'arte 1919-1942*, tesi di laurea, relatore prof. M. De Grassi, Università degli Studi di Trieste, 2013-2014.

2014

El Lissitzky. L'esperienza della totalità, catalogo della mostra, a cura di O.M. Rubio, Milano 2014.

T. Toporišič, *The New Slovene Theatre and Italian Futurism: Delak, Černigoj and the Historical Avant-garde in Venezia Giulia*, in «International Yearbook of Futurist Studies», 2014, pp. 230-262.

2014-2015

G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, tutor prof. A. Del Puppo, Universita degli Studi di Udine, 2014-2015.

2015

B. Kravos. *Un teatro per la città. Breve storia del teatro sloveno di Trieste dal 1850 al 2000*, Trieste, Ljubljana 2015.

B. Sterle Vurnik, *August Černigoj na Bauhausu v Weimarju - nekaj novih dognanj*, in *Černigoj/ Teater August Černigoj - v mreži evropskega konstruktivizma*, catalogo della mostra, Škofja Loka 2015, pp. 13-19.

N. Zoran, *Izbor razstav*, in *Černigoj/ Teater August Černigoj - v mreži evropskega konstruktivizma*, catalogo della mostra, Škofja Loka 2015, pp. 132-136.

2016

E. Lucchese, *Malabotta e l'arte triestina, dalla critica al collezionismo*, in *Manlio Malabotta e le arti. De Pisis, Martini, Morandi e i grandi maestri triestini*, catalogo della mostra, a cura di P. Fasolato, Cinisello Balsamo 2013, pp. 38-45.

Vodnik po stalni zbirko Vena Pilona, Ajdovščina 2016.

P. Županič, *Interpretacija rekonstrukcije Tržaškega konstruktivističnega ambienta v Moderni galeriji Ljubljana*, tesi di laurea, relatore prof. M. Kemperl, Università di Lubiana, 2016.

2017

Marcello Mascherini. Le opere per i transatlantici. 1930-1965, catalogo della mostra, a cura di P. Piccione, Mariano del Friuli 2017.

P. Piccione, *Marcello Mascherini e la decorazione degli interni navali in Italia (1930-1965)*, in *Marcello Mascherini. Le opere per i transatlantici. 1930-1965*, catalogo della mostra, a cura di P. Piccione, Mariano del Friuli 2017, pp. 19-84.

S. Vatta, *August Černigoj dalla Sezession al costruttivismo*, in *Gorizia magica. Libri e giocattoli per ragazzi 1900-1945*, catalogo della mostra, a cura di S. Volpato, M. Menato, Gorizia 2017, pp. 53-61.

2018

F. Canali, *Avanguardie artistiche nella Trieste tra le due guerre: futuristi, razionalisti e costruttivisti (II parte)*, in «QCRSR-Quaderni del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», XXIX, 2018, pp. 251-335.

B. Coslovich, *Ruggero Rovan e la scultura a Trieste nel primo Novecento*, Trieste 2018.

2019

F. Canali, *Avanguardie artistiche nella Trieste tra le due guerre: futuristi, razionalisti e costruttivisti (III parte)*, in «QCRSR-Quaderni del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», XXX, 2019, pp. 153-209.

M. De Sabbata, *Tullio Crali. Il futurismo giuliano e l'aeropittura*, Trieste 2019.

A. Obid, *Vpliv Bauhausa na Černigojeve scenske in kostumske osnutke*, in *Bauhaus - Baumensch. Človek. Umetnost. Tehnologija*, a cura di M. Gaber, Ljubljana 2019 , pp. 131-144.

Indice dei nomi

.ski 233, 266

A

Ago *vedi* Agostini Antonio
Agostini Antonio *detto* Ago 132
Allende Salvador 196
Amodeo Fabio 269
Andlovitz Guido 93
Andreev Leonid 38, 152, 253
Andreotti Libero 68
Apollonio Umbro 85, 115, 172, 210, 251, 267
Archipenko Alexander 231
Arp Jean 117
Aterol *vedi* Loreti Pietro
Ažbe Anton 23, 31, 134

B

b. 93, 206, 231, 232, 239, 240, 241, 244, 246, 266, 267
Bambič Milko 37, 51, 66, 81, 136, 168, 234
Barison Giuseppe 52
Bassanese Nadia 269
Bassin Alexander 267
Bastianutto Riccardo 247
Battigelli (ingegnere) 239
Bavdaž Jurij 115
Bazlen Roberto 251
Becker-Gundahl Carl Johann 23, 83
Behrens Peter 57
Bellini Serena 212, 268
Bellmer Hans 10
Benco Silvio 67, 77, 79, 124, 202, 233
Bergamini Giuseppe 270
Bernadac Marie-Laure 268
Birolli Renato 188, 212, 214, 234
Bistolfi Leonardo 204
Boccioni Umberto 235, 255
Bolaffio Vittorio 126
Bonalumi Agostino 192
Bonnard Pierre 10
Bosch Hieronymus 250
Botteri Guido 190, 270
Braque Georges 132, 140, 256
Bratina (artista) 234
Brecht Bertolt 53
Bressan Nicoletta 172, 270
Broz Josip *detto* Tito 179
Brunner Oskar 199, 204
Bucik Avgust 66, 84
Buscaroli Beatrice 270

C

Calvesi Maurizio 268
Camaur Antonio 128
Campit. 247, 248, 267
Campitelli Maria 119, 184, 188, 192, 194, 196, 269
Canali Ferruccio 58, 93, 271
Candussi Guido 190
Cankar Ivan 38, 39, 98, 226, 230, 232
Cankar Izidor 31
Cappiello Leonetto 223
Cappuccio Enrica 93, 118, 172, 174, 178, 179, 180, 182, 184, 269
Carà Ugo 61, 78, 80, 82, 83, 88, 199, 206, 239, 245, 246, 247, 264, 267
Carmelich Giorgio 25, 35, 36, 37, 48, 52, 58, 199, 202, 222, 230, 231, 251, 252, 253, 258, 261, 265, 270
Caroli Antonella 29, 268
Carrà Carlo 84, 85, 170, 172, 239
Carpi Umberto 268
Casati Carlo 233
Casorati Felice 93
Cassirer Paul 144
Castagnara Codeluppi Manuela 268
Castellani Enrico 192
Caviglioni Angelo 132
Celestini Celestino 200
Cenisi Raoul 253
Cervi Aldo 78, 80, 190, 208, 239, 240, 266
Cézanne Paul 116, 174, 180, 182, 220, 256
Chagall Marc 25, 138, 144
Chierini Amelia 74, 77
Ciargo Giovanni *vedi* Čargo Ivan
Ciol Elio 269
Ciol Stefano 269
Citroën Paul 148
Claris Marcello 80, 239, 240, 253
Collini Roberto 190, 270
Conti Primo 140
Coslovich Barbara 29, 204, 270, 271
Cossar Bruno Ernesto 253
Cossar Ranieri Mario 206, 267
Cosulich famiglia 62, 74, 123, 156, 208
Cotič Viktor 234
Crali Tullio 80, 253, 271
Crispolti Enrico 269
Cusin Stefania 29, 270

Č

Čargo Ivan *detto* Ciargo Giovanni 58, 66, 223, 232, 243, 253, 265
Čechov Anton 152
Černigoj Ana 17, 29, 138, 160
Černigoj Karlo 136, 138
Černigoj Maksimiljan 17, 138
Černigoj Marija 138
Černigoj Teodoro 178
Česnik Raoul *vedi* Cenisi Raoul

D

Damiani Licio 119, 270
Damini Luigi 18, 29
De Angelis Daniela 269
De Chirico Giorgio 93, 172
De Cillia Enrico 188, 267, 269
De Finetti Gino 258
De Grada Raffaele 75
De Pisis Filippo 182, 247, 271
De Sabbata Massimo 132, 140, 271
De Staël Nicholas 10, 188
De Tuoni Dario 51, 230, 232, 265
De Tuoni Frida 95
De Vecchi Fiorenza 29, 53, 57, 58, 59, 93, 119, 132, 134, 136, 140, 142, 146, 148, 150, 152, 154, 158, 268, 269
Del Pezzo Lucio 111, 192
Del Puppo Alessandro 270
Defoe Daniel 87, 166
Delak Ferdo 39, 44, 45, 47, 49, 53, 54, 58, 134, 154, 227, 232, 265, 270
Delneri Annalia 132, 184, 269, 270
Demanins Ferruccio 253
Depero Fortunato 93, 202, 235
Derain André 136
Dix Otto 26, 144, 154
Djurić Dubravka 270
Dobida Karel 58, 221, 265
Dolfi Emilio Mario 35, 36, 202, 252, 253
Dorfles Gillo 206, 266
Dragone Angelo 204, 267
Duchamp Marcel 34
Dudovich Marcello 223
Dufy Raoul 97, 116, 170, 178

E

Einstein Albert 243
Ėkster Aleksandra 154, 158, 253
El Lissitzky *vedi* Lisickij Lazar' Markovič
Ercole 240
Erjavec Aleš 57, 270
Escodamè *vedi* Leskovic Michele
Estève Maurice 174

F

Fabiani Max 58
Fantoni Giovanni 80, 240, 270
Fasolato Patrizia 12, 59, 268, 271
Fattorello Luigi 253
Figini Luigi 93
Fischer Josip 38, 58, 152, 225, 226, 265
Fišera Vladimir Claude 58, 268
Flumiani Ugo 52
Fontanini Alessandro 270
Francastel Pierre 184
Francis Sam 10
Funi Achille 75, 76, 93, 169

G

Gaber Mateja 271
Gabo Naum *vedi* Pevzner Naum
Gan 154
Gardonio Matteo 170, 186, 210, 212, 214, 270
Gaspari Luciano 212
Gemo Giorgia 206, 270
Giannini Aldo 190
Giletti Eugenio 204
Giorda 64
Giorgi Giulia 8, 12, 58, 59, 93, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 234, 256, 257, 258, 259, 261, 270
Gioseffi Decio 267
Giotto di Bondone 223
Goldoni Carlo 38
Goldstein Philip *detto* Guston Philip 10
Goltz Hans 26, 144, 148
Gorše France 51, 52
Graber Alfons 23
Gransinigh Vania 206, 269
Grassi Costanza 93, 270
Grbec Ivan 22, 130
Gregorčič Simon 98
Grgič Ana 17, 138, 160, 270
Grgič Matejka 270
Griggio Claudio 270
Grohar Ivan 233
Gropius Walter 27, 33, 142, 158, 227
Grosz George 26, 76, 132, 144, 154
Gustinčič Pavel 234
Guston Philip *vedi* Goldstein Philip
Guttuso Renato 97, 187

H

Hausmann Raoul 148
Hillerbrandt Josef 24
Horn Peter 176
Höch Hannah 148

I

I. N. 110, 119, 248, 249, 250, 267
Ilich Klančnik Breda 269
Iona Maria Laura 29, 268

J

Jablowski Nino 253
Jakac Božidar 134
Jakopič Rihard 34, 57, 81, 140, 219, 220, 221, 233, 241, 242, 243, 244, 245, 265
Jama Matija 233
Jelačin Ivan 82
Johannis *vedi* Rapuzzi Luigi
Jung Moriz 131

K

K. 219, 265
Kandinskij Vasilij 26, 27, 58, 138, 144
Keler Peter 150
Kemperl Metoda 271
Klee Paul 25, 26, 144, 188, 214
Klemenčič Milan 234
Klopčič France 32, 57
Kobro Katarzyna 59
Kocjančič Karlo 53, 59, 231, 265
Kogoj Marij 46, 56, 243, 251, 258
Komelj Ivan 200, 269
Kornblit Aleksandr *detto* Tairov Aleksandr Jakovlevič 158, 253
Kosmač Ciril 116
Kosovel Karmela 23, 26, 57, 146, 148
Kosovel Srečko 26, 29, 31, 32, 44, 46, 57, 98, 136, 146, 148, 172, 251, 253, 258 265, 270
Košuta Miran 29, 270
Kralj France 21, 50, 126, 129, 134, 236, 243
Kralj Tone 21, 50, 83, 126, 128, 134, 236, 243
Krašna S. 232
Kravos Marjan 58, 114, 130, 271
Krečič Peter 29, 54, 57, 58, 59, 72, 93, 116, 118, 119, 126, 128, 132, 134, 136, 140, 142, 146, 148, 150, 152, 154, 158, 160, 168, 180, 184, 192, 196, 254, 267, 268, 269
Kreft Bratko 58
Kregar Rado 43, 56, 228, 244

L

Lah Zorko 36, 54, 57, 72, 93, 266
Lannes Mario 78, 199, 210
Lavinsky Anton 154
Lavrenčič Mario 56
Leskovic Michele *detto* Escodamè 253
Levier Adolfo 23, 51, 88, 247
Lisickij Lazar' Markovič *detto* El Lissitzky 33, 34, 63, 74, 93, 142, 148, 150, 154, 270
Lokar Danilo 204
Lombardi Anna 93, 270
Lorber Maurizio 12, 93
Loreti Pietro *detto* Aterol 132
Ložar Rajko 65
Lucchese Enrico 93, 271
Lukežič Avrelij 184
Lupieri Maria 247, 248, 253, 267

M

Majakovskij Vladimir 148
Maković Zvonko 270
Malabotta Manlio 65, 93, 236, 266, 271
Maleš Miha 85, 144
Malevič Kazimir 32, 195
Malingambi Vittorio 247, 267
Manessier Alfred 10
Manet Édouard 210, 220
Marassi Emanuela 111, 112, 119, 248, 269
Marc Franz 25, 138, 144
Marenzi (baronessa) 17
Marinetti Filippo Tommaso 38, 49, 240, 251, 255
Marini Remigio 206, 208, 266
Marra Marco 188, 269
Marri Franca 29, 59, 124, 126, 128, 138, 144, 202, 204, 269
Marussig Piero 93, 128
Masau Dan Maria 59, 190, 204, 268, 269, 270
Mascherini Marcello 68, 77, 80, 199, 208, 239, 240, 266, 271
Masiero Roberto 268
Mason Phil 270
Matisse Henri 116
Mazza Barbara 268
Mazzoni Angiolo 81, 82, 93, 168, 266
Mejerchol'd Vsevolod 154, 158, 253
Menato Marco 271
Meng Ramiro 93, 246, 266
Merkù Jasna 12, 29, 176, 269
Mesar Jože 81
Micić Branislav *detto* Ve Poljanski Branko 45, 49, 58, 142
Micić Ljubomir 45, 58, 142
Migotti Branka 270
Miletti Vladimiro 253
Milic Carlo 249, 250, 267
Miličevič Jana 270
Mix Silvio 253
Moholy-Nagy László 27, 33, 142, 148, 150, 253
Mole Rudolf 243
Molesi Sergio 267
Mondrian Piet 150
Monet Claude 220, 255
Monod-Fontaine Isabel 268
Montenero Giulio 190, 251, 269
Morandi Giorgio 85, 170, 172, 174, 271
Morterra Umberto 78
Mottola Alfonso 19
Mulh Tadeja 270
Munari Bruno 253
Murn Josip 146
Mussolini Benito 79, 240
Mušič Zoran 82, 83

N

Nadbath Barbara 270
Nathan Arturo 51
Nolde Emil 164
Noni Umberto 62, 64, 230
Nordio Umberto 78, 80, 93, 170, 240, 266
Nottoli Mirko 29, 270

O

Obid Ana 152, 271
Oud Jacobus Johannes Pieter 34

P

Pacini Renato 76, 93, 266
Paladini Vinicio 253
Palčič Klavdij 114
Pannaggi Ivo 26, 253
Parin Gino 23
Passamani Bruno 58, 132, 268
Passuth Krisztina 7, 158, 268
Pechstein Max 164
Perizi Nino 199, 212, 264, 268
Pevzner Naum *detto* Gabo Naum 59
Pica Agnoldomenico 88, 246, 267
Picasso Pablo 10, 76, 77, 117, 118, 119, 140, 220, 225, 256, 268
Piccione Paolo 12, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 93, 111, 271
Pignon Ernest 184
Pilon Veno 20, 21, 22, 46, 51, 54, 58, 65, 66, 84, 126, 128, 129, 138, 144, 199, 200, 204, 231, 233, 234, 236, 237, 251, 253, 258, 263, 264, 269, 270
Pinochet Augusto 196
Pirandello Luigi 253
Pirnat Nikolaj 243
Pirovano Carlo 268
Piscator Erwin 38, 158
Pittoni Anita 88, 247
Pizzinato Armando 10, 97, 187, 214
Plečnik Jože 50, 58
Pocarini Sofronio 35, 37, 49, 132, 204, 253, 266
Podbevšek Anton 54, 243
Podrecca Boris 114
Poljak Ivan 52, 54, 81
Pollini Gino 93
Pollock Jackson 192
Ponti Gio 68, 93, 169
Poppa Joseph 24
Pozzetto Marco 267
Prampolini Enrico 49, 202, 253
Prešeren France 98
Przybyszewski Stanisław 226, 265
Pulitzer Finali Gustavo 62, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 80, 81, 160, 162, 208, 266, 268

Q

Quinzi Alessandro 59, 270

R

R.L. 244, 274, 267
Racine Jean 153
Ragghianti Carlo Ludovico 29, 267
Rapuzzi Luigi *detto* Johannis 253
Reale Isabella 190, 270
Reggente Tullio 267
Rener Jaki 252
Renoir Pierre-Auguste 210
Repič (artista) 234
Ribičič Josip 21, 25, 130, 146, 219
Riccesi Donato 208, 268

Righi Federico 245
Rodčenko Aleksandr 32, 148, 154
Rojc Aleksander 226, 227, 230, 242, 243, 244, 245, 246, 255, 260
Rojec Vida 232
Rosai Ottone 84
Rossini Romano 126
Rosso Giulio 75
Rotella Mimmo 196, 250
Rotter Dorothea (Thea) 56, 57, 178
Rovetta Gerolamo 152, 227, 253
Rubino Antonio 131
Rubino Giovanni 195, 270
Rubio Oliva María 270
Rudež (maestro) 17

S

Saksida Rudolf 253
Sambo Edgardo 51, 236
Sambo Guido 240, 266
Samsa Mara 232
Sansoni Guglielmo 29, 132
Santomaso Giuseppe 97, 212
Sanzin Bruno 253
Sanzio Raffaello 223
Sbocchelli (Sbocheli) Giulio 237, 241
Scalon Cesare 270
Scheggi Paolo 192
Schlemmer Oskar 33, 150, 154
Schönberg Arnold 251
Schwitters Kurt 24, 49, 148, 160
Segre Guido 238
Selva Attilio 210
Sešek Ernest 51
Severini Gino 83
Sgubbi Gianfranco 267, 268
Sgubin Raffaella 270
Shakespeare William 225, 232
Sirk Albert 51, 66, 184, 234
Sironi Mario 93, 160, 169
Soffici Ardengo 132, 140
Sorrentino Sabina 212, 268
Spacal Lojze (Luigi) 88, 184, 199, 214, 247
Spazzapan Luigi 20, 21, 51, 66, 199, 204, 231, 243, 251, 253, 263, 264, 267, 268, 269
Spencer Herbert 243
Spinčič Ivo 57, 81, 160, 228, 243, 244
Stelè France 224, 265
Stenberg (fratelli) Vladimir e Georgij 59
Stepančič Edvard (Edoardo) 48, 54
Sterle Vurnik Barbara 29, 271
Stiplovšek Franjo 233
Strazzacavei 64, 93, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 265, 266
Strenar Maks 82
Strukelj Vanja 270
Strzeminskij Wladyslaw 59
Sturli Orazio 239
Subotić Irina 58, 140, 142, 148, 268
Sylvester David 268

Š

Šimičić Darko 59, 270
Širok Albert 144, 233
Širok Karel 22
Škerl Silvester 220, 265
Šuvaković Miško 270

T

Tairov Aleksandr Jakovlevič *vedi* Kornblit Aleksandr
Tatlin Vladimir 32
Tato *vedi* Sansoni Guglielmo
Tavčar Ivan 98
Tenca Montini Federico 9
Tenze Francesco 212, 267
Terragni Giuseppe 93
Thea 56, 178
Tiddia Alessandra 29, 124, 268
Tilson Joe 192
Tito *vedi* Broz Josip
Toporišič Tomaž 58, 59, 270
Torelli Giuseppe 17, 29, 268
Tosi Arturo 93, 170, 172, 182
Tratnik Fran 21, 251
Trdina Janez 98
Trinko Ivan 98
Tzara Tristan 49

V

Vachtangov Bogrationovič Evgenij 158, 253
Van Doesburg Theo 33, 178
Van Dongen Kees 178
Vasarely Victor 195
Vatta Sergio 29, 93, 130, 131, 156, 160, 162, 166, 168, 169, 269, 271
Vavpotič Ivan 243, 245
Ve Poljanski Branko *vedi* Micić Branislav
Vecchiet Franco 114, 119, 192, 269
Veltcheck Vaclav 49
Verdone Mario 58, 158, 252, 268
Verga Giovanni 87, 119, 166
Veruda Umberto 23, 124, 128, 268
Vesnin Alexander 153, 158
Vesnin Leonid 158
Vetrih Joško 29, 59, 118, 119, 270
Vlah Ivan (Giuseppe) 52, 57, 230, 231, 251, 261, 270
Volk Franko 114
Volpato Simone 271
Von Schontan Franz 38, 152
Von Schontan Paul 38, 152
Vucetich Mario 37, 253
Vuk Marko 200, 269
Vurnik Ivan 29, 50, 271

W

Walden Herwarth 53, 237
Wildgans Anton 232
Wisiakowa Lydia 49
Wostry Carlo 17, 18, 23, 29, 124, 268
Wulz Wanda 253

Z

Zajec Edvard 114
Zammattio Giacomo 78, 170
Zandomeneghi Federico 210
Zangone Mafalda 176
Zanutto Mino 124
Zar Nicoletta 58, 202, 270
Zigaina Giuseppe 187
Živadinov Dragan 59, 270
Zoran Nada 82, 118, 271
Zorman Janez 243
Zorzi Elio 93, 266

Ž

Žgur Fran 26
Županič Petra 58, 59, 271
Župančič Oton 232
Županek Bernarda 93, 270

Stampato nel mese di dicembre 2020 da Riccigraf, Trieste