Claudia Ragazzoni

Gino Parin

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE

Nuova Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste

CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*

Quinto volume della collana
Prima edizione: dicembre 2003

CURATORE DELLA COLLANA
Franco Firmiani

PROGETTO GRAFICO
Studio Mark, Trieste

FOTOGRAFIE
Paolo Bonassi

TRADUZIONI
Debora Daldon - DDD Traduzioni

SELEZIONI E IMPIANTI STAMPA
Grafiche Biondi, Trieste

STAMPA
Editoriale Lloyd, Trieste

RINGRAZIAMENTI
Civico Museo Revoltella, Trieste
Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste
Civico Museo di Storia Patria, Trieste
Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio
e per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Trieste
Museo Storico del Castello di Miramare, Trieste
Archivio di Stato, Trieste
Archivio Storico dell'Anagrafe di Trieste
Musei Provinciali, Gorizia
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma
Fratelli Alinari, Firenze
Staatlische Graphische Sammlung, München
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
Archivio di Stato, Repubblica e Cantone Ticino
Biblioteca Nazionale Slovena e degli Studi di Trieste, Sezione Storia
Gedenkstätte, Bergen-Belsen
Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung, Hannover

Adriano Princival
Furio Princivalli
Aldo Stock
Ennio Ursini

Le fotografie originali scattate da Gino Parin
nel suo atelier sono di proprietà della Fratelli Alinari di Firenze
che ne ha gentilmente autorizzato la riproduzione.
Tutte le altre immagini fotografiche provengono dall'archivio
di Christine La Bastille, New York

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale
© 2003, Fondazione CRTrieste

In copertina: *Fanny Tedeschi, ritratto in nero,* 1914 ca [cat. 36]

Volumi pubblicati nella stessa Collana

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Guido Sambo*
Trieste, 1999

DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*
Trieste, 2000

GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*
Trieste, 2001

NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*
Trieste, 2002

Claudia Ragazzoni

Gino Parin

Nuova Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste

Curatore
Franco Firmiani

Fondazione
FONDAZIONE CRTRIESTE

Premessa

La Nuova Collana d'Arte, edita dalla Fondazione CRTrieste, giunge con questo volume alla sua quinta pubblicazione, dedicata a un altro grande artista triestino, Gino Parin.

Federico Pollack, questo il suo nome alla nascita, rimase sempre legato alla città natale anche quando gli furono riconosciuti ampi consensi a livello nazionale ed internazionale, a testimonianza di una notorietà che raggiunse il suo apice con la mostra personale organizzata a Roma, a palazzo Doria, nel 1930.

la figura di Parin trova così naturale collocazione in una Collana che si prefigge la valorizzazione dell'importante patrimonio artistico cittadino, approfondendone e diffondendone la conoscenza.

la monografia, sapientemente e accuratamente elaborata da Claudia Ragazzoni, ricostruisce quindi tutta l'attività dell'artista, anno dopo anno, con puntuali riscontri sulla stampa dell'epoca.

Anche questa edizione si è avvalsa della sempre preziosa supervisione di Franco Firmiani, curatore della Collana, nonché dell'abilità e ormai nota professionalità dello Studio Mark di Gianfranco Granbassi e dell'Editoriale Lloyd.

Massimo Paniccia

Presidente
della Fondazione CRTrieste

Presentazione

Nell'eseguire l'autoritratto per la ricorrenza dei suoi cinquant'anni d'età, l'autore è turbato nello scorgervi, rispecchiati con impressionante forza espressiva, gli stati d'animo vari e molteplici che lo inquietano tanto come uomo quanto come artista. E annota: "Parla – il quadro – di ferro, di fiamma, di desideri, di tormenti, di rassegnazione, di ribellione".

È un piccolo diario occasionale (v.p. Ooss.) la fonte preziosa di inaspettate rivelazioni, nella cui frammentarietà si compendia agevolmente la configurazione di una personalità dalle illimitate sfaccettature psicologiche.

È da lì che si può dunque cominciare, premettendo allo studio analitico dell'opera un sommario ragguaglio sul carattere e il pensiero di Gino Parin, come da lui stesso abbozzati, lungi dal sospettare che quelle scarne, sparpagliate annotazioni private potessero un giorno servire da testimonianza meritevole di un apprezzamento critico non secondario.

Lo ritroveremo, il nostro Parin, sulla traccia di quegli appunti, perennemente assillato dal conflitto tra spirito e materia, vittima, a tratti, del senso di inadeguatezza, timoroso dell'insuccesso, oppresso dalla solitudine e preda irriducibile della malinconia, stordito da delusioni d'amore, presago perfino di un avvenire incerto, nel quale sarebbe stato lui stesso fatalmente coinvolto nel modo peggiore.

Da altre riflessioni emerge tuttavia una situazione diversa. Con il rilievo e i contorni del personaggio "positivo", ammireremo allora il Parin che, instancabile nell'attività, riconosce nella propria opera il potere rigeneratore di energie vitali e cerca quindi il riscatto da disavventure o depressioni risalendo lungo il filo immaginario delle "affinità elettive" ai Grandi della cultura: poeti come Verlaine o Michelangelo, evocato con il più celebre verso delle "Rime" ("Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso") o Pascarella ("… a camminà, cammino storto / Eppure sanz'ognuno, sto benone"), accostati ai nomi di musicisti (Chopin, Brahms) e pittori (molte le preferenze), forieri – almeno come egli li sente – di suoni e forme, indistinguibili gli uni dalle altre, tanto da farlo esclamare: "Si può suonare un quadro?".

Se non è, questa, domanda cui si possa dare risposta senza imbarazzo o perplessità, vero è che vittoriosa su ogni angheria s'impone l'arte di Gino

Parin, com'è chiaro a lui stesso. Scrutando il 7 di agosto l'Autoritratto del 1926 (già qui in apertura ricordato), che a quella data non è neppure terminato, egli giunge tuttavia, candidamente, ad ammettere: "È un ritratto completo".

Da tempo, a Trieste, ci si ripromette di far conoscere ampiamente le opere di Parin. A vederle dal vivo provvederebbe al meglio un'esauriente rassegna espositiva, in grado di appagare la comprensibile curiosità di tanti, non solo concittadini; mentre il relativo catalogo lascerebbe adeguata memoria dell'evento.

Negli ultimi anni, sporadiche mostre – ognuna, anche se di buona scelta, numericamente ristretta – son passate velocemente, senza suscitare clamore ma rammarico sì, quello che si prova davanti a uno spettacolo promettente lasciato incompleto. Meritorio, ad ogni modo, l'impegno di volta in volta profuso dai curatori (anche privati); ma non si può dire che l'obiettivo, in tale settore, sia stato finora centrato.

Meno di dieci anni fa, a breve distanza da uno sfortunato tentativo di realizzare la mostra del cinquantenario della morte dell'artista (non si trovarono i finanziamenti), la questione rimbalzò sulla stampa locale, sensibilizzata grazie alla segnalazione di un gruppo di dipinti conservati a Lugano.

Il cronista del "Piccolo" (r.ber. le sue iniziali) sul numero del 5 luglio 1994 non si limitò al dato di fatto da poco emerso, che pure gli servì da pretesto per riaffermare la necessità della mostra. Suggerì una soluzione alternativa, sollecitato dal ricordo della tesi di laurea della compianta Marina Roccia che di Parin aveva trattato – per la parte assegnatale dal relatore professor Decio Gioseffi – in modo esemplare. Incoraggiati da tali premesse – veniva precisato – si sarebbe potuto tornare sull'argomento e procedere alla volta di "uno studio approfondito" in cui fosse ricostruito "con filologica minuzia il suo – [di Parin] – complesso itinerario artistico (in particolare la formazione monacense), rintracciando le sue opere disperse in molti paesi…". Dispersione - va tenuto presente - da cui discende la complessità di un lavoro di censimento che risulterebbe inevitabilmente lacunoso…".

Ebbene – non sarà difficile rendersene conto – i risultati raggiunti ora da Claudia Ragazzoni si collocano perfettamente in linea con tale prospettiva di studio e di ricerca.

Le opere raccolte per questo volume, tutte schedate e riprodotte, ammontano ad un totale di ben 573 esemplari, nelle varie tecniche. E non è tutto (Quando mai? L'"inevitabile lacunosità" è del resto già stata messa in preventivo). Anche di ciò che si è trovato, qualcosa (disegni soprattutto) si è dovuto lasciar fuori. Qualcosa, nell'incertezza, si è scartato. Mancano poi

taluni dipinti sfuggiti al censimento poiché i proprietari hanno preferito non farceli conoscere. Tantissimi, in compenso, i collezionisti che hanno risposto al nostro appello con gentile accondiscendenza, e gliene siamo grati. Non li abbiamo mai visti allarmarsi – se non un paio di volte, per la verità – all'arrivo del fotografo Bonassi che, spostandosi da un salotto a un ufficio, da una sala di esposizione a un negozio di antiquariato, più volte al giorno montava e smontava il suo armamentario portando un po' di scompiglio. Effettuati gli scatti necessari come meglio poteva, alla fine tutto tornava a posto.

Su altri obiettivi, nel contempo, Claudia Ragazzoni orientava le sue ricognizioni preliminari, muovendosi alla ricerca, anche all'estero, di materiale documentario in archivi, biblioteche, gallerie statali. Incontrata a Trieste una pronipote americana di Parin per un'intervista, otteneva che, al suo rientro a New York, le trasmettesse fotografie di famiglia e precisazioni biografiche. Particolarmente laboriosa la ricostruzione del periodo giovanile in Baviera e a Vienna, dove l'affermazione di Parin si consolidò nella partecipazione alle mostre più prestigiose del tempo con il conseguimento di premi o segnalazioni. Di ciò la Ragazzoni è riuscita a recuperare quanto è sopravvissuto (molto è andato perduto nei bombardamenti dell'ultima guerra) nello spoglio paziente di cataloghi, giornali, riviste specializzate.

Mentre i ritrovamenti di opere a Trieste e altrove in Italia si intensificavano, erano le acquisizioni da altri Paesi ad accrescere l'importanza del lavoro intrapreso. A parte i 21 dipinti di Lugano (non tutti ormai inediti, né tutti fotografati) di cui già si sapeva, siamo ora in grado di far conoscere i 17 grandi disegni presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera e un'imponente raccolta (poco meno di 30 pezzi) rintracciata nella più lontana Arizona: scoprirvi opere di estremo interesse, ricordate dalle fonti ma di cui s'era perduta traccia, è stato emozionante.

Tanti sono i contributi originali di questa voluminosa monografia, la prima dedicata a Gino Parin. Enumerarli tutti non è compito da sbrigare in breve; senza contare, inoltre, che non spetta al curatore addentrarsi nella recensione di un lavoro di cui conosce ogni piega. A rilevarne pregi e difetti – serenamente, si spera – è chiamata la critica ufficiale od ogni altro competente in materia.

Due, comunque, gli apporti, di argomento biografico, ai quali si ritiene opportuno accennare in questa presentazione. Uno riguarda gli accertamenti sull'identità anagrafica della modella della quale si tramandava solo il nome, che ispirò Parin nel periodo centrale della sua attività: la fascinosa Fanny Tedeschi, elevata, nella sua pittura, a icastico emblema di *femme*

fatale, comparabile con i più illustri prototipi dell'epoca, nonché tema e motivo sempre mutevole nelle pose e negli avvolgimenti della veste rigonfia in una miriade di improvvisazioni grafiche, scaturite da una schietta vena inconfondibilmente *Jugendstil*.

L'altro punto da considerare con riguardo è, in fondo al quarto capitolo, la cronistoria degli ultimi giorni di vita dell'artista che, senza attenuarne la drammaticità, smentisce il luogo comune della morte che l'avrebbe colpito all'interno di un vagone ferroviario.

Nel libro, il ricco corredo illustrativo intercalato ai testi, essi stessi ampliati più del consueto, ha imposto un numero di pagine superiore a ogni altro della Collana. La nota biografica dell'autrice richiederebbe, viceversa, uno spazio minimo, qui all'interno della presentazione, se ci si limitasse a delinearne il profilo di studiosa in termini quantitativi. Claudia Ragazzoni gode infatti di una buona notorietà per un già lungo percorso di studi, di attività professionale e di docenza nel campo del restauro. Specializzata nel restauro dei dipinti murali – con interventi, tra gli altri, nel Palazzo Ducale di Mantova (1993-95), nella Cattedrale di Cremona (1995-97), nella Basilica di Aquileia (1999) e nella nostra Cattedrale di S. Giusto (2000-2002) - , da anni ha stretto un rapporto di collaborazione decennale con docenti e restauratori operanti presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Di conseguenza nell'analisi strutturale dell'opera d'arte è considerata con particolare rilievo la tecnica: elemento discriminante molto utile ai fini del riconoscimento di autenticità, della diversificazione di stili o maniere, dell'ordinamento cronologico di fasi e periodi specie nei procedimenti discontinui, com'è frequente nell'arte moderna. Gli impegni professionali non le hanno tuttavia impedito di laurearsi brillantemente presso la nostra Università, discutendo la tesi con il sottoscritto nel 1998. In quell'occasione aveva svolto un'indagine approfondita sulla cultura artistica e i sistemi della didattica nell'area di irradiamento del movimento secessionista. Quella preparazione poteva servire per comprendere anche le origini di Parin: nella programmazione della monografia se ne tenne conto.

Arrivati a destinazione, altro non resta da augurarsi se non che questo libro su Parin gli possa tributare il dovuto omaggio sul piano storico artistico, e valga da invito a ricordarlo degnamente il prossimo anno, come si era programmato nel 1994, l'anno dell'anniversario mancato.

Franco Firmiani

Gino
Parin

Sommario

Premessa
Massimo Paniccia **5**

Presentazione
Franco Firmiani **7**

GINO PARIN

I. 1892-1909
Gli studi iniziali e l'affermazione a Monaco di Baviera tra Classicismo e Simbolismo

Federico Pollack **15**
Monaco, 1894 **17**
Disegni all'ombra della Secessione **19**
Classicismo e Simbolismo **21**
Grafica d'inizio secolo **32**
La caricatura **36**
Fra Monaco, Vienna e Trieste **40**

II. Gli anni Dieci
Continuità della maniera impressionista

A Trieste e a Monaco, prima della guerra **49**
Signora in nero, Signora in rosso, Signora in bianco **56**
A Trieste allo scoppio della guerra. Fanny Tedeschi **62**
Disegni 1915-1918 **65**
Guerra e primo dopoguerra. Dipinti ad olio **96**

III. Gli anni Venti
Nel solco del realismo verso il consolidamento della forma

Verso le grandi esposizioni internazionali **111**
La Biennale veneziana del 1922 **132**
La Quadriennale di Torino del 1923 **136**
La Biennale veneziana del 1924 **139**
1925 Torino e Roma **153**
1926, 1927 Pittsburgh e Firenze **157**
Le Sindacali triestine **169**

IV. Dagli anni Trenta ai Quaranta
L'assimilazione del tonalismo veneziano nelle opere della tarda maturità
La Mostra personale a Palazzo Doria, Roma 1930 **203**
XVII Biennale veneziana, IV Sindacale triestina **204**
Magda Springer **208**
Venezia e Trieste, 1932 **213**
1933, 1934 Giugno triestino e Sindacali **214**
1935 Avanguardia? **222**
1936, 1937 Gli ultimi due anni di attività pubblica **229**
L'attività dopo il 1938 **230**
Vicende ed eventi dal 1938 al 1944 **236**

Approfondimenti tematici
Ritratti **257**
Interni **305**
Paesaggi e vedute, soggetti religiosi e nature morte **317**

Nota biografica **351**

Scritti di Gino Parin **357**
Sezession, 1904 **358**
Il taccuino di appunti del 1926 **359**

Cataloghi
Dipinti **375**
Acquerelli, tempere e pastelli **397**
Disegni **401**
Opere varie **413**

Esposizioni **415**

Bibliografia **423**

Desidero ringraziare Lorenza Resciniti,
Michela Messina, Antonella Cosenzi,
Susanna Gregorat, Cristina Fenu, Marinella Zacchi,
Rossella Fabiani, Renata Da Nova,
Maria Carla Triadan.
Ringrazio, inoltre, Elena Casotto, Sergio Vatta,
Piero Del Bello, Daniela Pellegrini Burkhalter,
Christine Chavrenne, Stelio Zoratto,
Martina Vesnaver, Marilena Serventi,
Maura Bozzini Lastella, Daniela Antoni,
Fabiana Salvador, Barbara Sturmar
e, in modo particolare, Tullia Catalan,
Roberta Gibertoni, Sandi Volk, Rolf Keller
e Bernd Horstmann.
Prezioso è stato poi il contributo di
Christine La Bastille e di Necki Springer.
Desidero infine volgere un pensiero a Marina Roccia.

Il libro è dedicato a Sandro e a Mario.

c. r.

I. 1892-1909
Gli studi iniziali e l'affermazione a Monaco di Baviera tra Classicismo e Simbolismo

Federico Pollack

Gino Parin morì nel 1944 nel campo di sterminio di Bergen Belsen; tragico epilogo di un'esistenza incominciata sotto tutt'altro segno: nel clima di tolleranza e rispetto dei diritti civili maturato a Trieste nei due secoli precedenti e promosso, se pure con finalità economiche, dalla politica degli Asburgo[1].

Federico Pollack, nato a Trieste il 25 agosto 1876, avrebbe scelto di chiamarsi Gino Parin dopo il 1900; i genitori, Lodovico e Berta Glass[2], ebrei di lingua tedesca, si stabilirono in città nella seconda metà dell'Ottocento e, come altri correligionari provenienti dal nord Europa affluiti in gran numero negli ultimi decenni del secolo, avevano investito le proprie risorse in attività commerciali legate al porto franco[3].

A partire dalla ditta di spedizioni fondata da Giulio, fratello maggiore di Lodovico, intorno alla metà del secolo, la famiglia Pollack aveva visto in pochi decenni incrementarsi gli affari che, progressivamente, si erano diramati nel settore dei trasporti, delle assicurazioni e nel monopolio cittadino d'acqua, luce e gas; impegnati nelle istituzioni sociali e nelle associazioni filantropiche, i membri della famiglia Pollack figuravano fra i notabili della ricca borghesia triestina. La posizione di Giulio Pollack, che ricoprì posti chiave per l'economia e la politica locale, appare significativa: nel 1789 era entrato a far parte del Collegio dei Giudici arbitri per la Borsa di Trieste, organismo direttivo ristretto a personalità influenti quali, per fare un nome, il barone Giuseppe de Morpurgo; console del Perù alla fine del secolo, avrebbe avuto il ben più importante Consolato dell'Argentina, a partire dal 1901, per una decina d'anni[4].

L'impegno e la serietà professionale rispecchiavano valori comunemente accolti dall'eterogenea classe imprenditoriale triestina, che nell'etica del lavoro trovava un linguaggio comune. Che l'obiettivo principale non fosse il raggiungimento di una posizione sociale lo dimostra il fatto che Federico ed il fratello minore Ugo non vennero iscritti allo *Staats-Gymnasium*, destinato all'élite economica del tempo e fucina, con il ginnasio italiano, della futura classe dirigente[5]; essi, invece, frequentarono la *Staats-Oberrealschule*, scuola superiore di indirizzo tecnico-commerciale di lingua tedesca, che li avrebbe preparati a proseguire l'attività di famiglia[6].

Il 1892 segnò una svolta nella formazione del giovanissimo Federico, che, dopo aver terminato il quinto anno di scuola, raccolse l'incoraggiamento a perseguire le proprie ambizioni artistiche comparendo, appena sedicenne, sulle pagine de "L'Adria":

> Nello stesso negozio Schollian è pure esposto un ritratto, tre quarti di figura, di S. M. l'Imperatore, a matita (*crayon*) eseguito dal giovanetto Fritz Pollack con una sicurezza da artista provetto.
> È un lavoro che mette in rilievo le grandi disposizioni dell'autore e fa poi grande onore al di lui maestro, l'egregio professore Navarra[7].

Il maestro del «giovanetto Fritz» era il pittore veronese Gerolamo Navarra, all'epoca molto popolare in città dove nel 1890 aveva aperto uno studio in Corsia Stadion[8]. L'artista, di origine ebraica, dopo essersi trasferito nel 1877 a Venezia era entrato in contatto con il corniciaio triestino Giuseppe Schollian, presso il quale aveva iniziato ad esporre l'anno successivo intensificando le presenze fino al 1895, data del suo ritorno a Venezia.

Apprezzato autore di vedute, specie veneziane, con qualche incursione nel genere aneddotico, veniva stimato da critica e pubblico per i ritratti «tutti notevoli per la perfetta rassomiglianza, la correzione e la spigliatezza del disegno, l'armonia delle tinte e la naturalezza dell'atteggiamento; senza che vadano dimenticati gli accessori, trattati con verità scrupolosa.»[9]

A Trieste, il rapporto con la committenza ebraica sarà decisivo per la produzione successiva di Navarra, che da allora incomincerà a dipingere scene allegoriche tratte dalla Bibbia. Nel dicembre del 1893, in occasione dell'apertura al pubblico dello studio dell'artista,

l'articolista de "Il Piccolo" si soffermava sulla descrizione della grande tela intitolata *Visione profetica*[10], ma non dimenticava di segnalare i lavori del «signor Federico Pollack, che presenta dei bellissimi studi di figura dal vero, a carboncino, degli studi ad olio dal gesso e delle composizioni pregevoli per tecnica e colorito», concludendo: «il sig. Pollack rivela le migliori attitudini per l'arte.»

Nella stessa circostanza il cronista de "L'Adria", dopo aver dato della *Visione profetica* un precisa lettura politica come testimonianza contro l'antisemitismo, si soffermava sugli altri lavori del pittore veronese «tra i quali spiccano numerose vedute della sua Venezia, soggetti che egli predilige e che tratta con singolare maestria» e non mancava di elogiare in chiusura Fritz Pollack, «le cui singolari attitudini furono altamente apprezzate dall'illustre scultore Ferrari.»[11]

Mentre quindi il giovane Federico si formava come artista -le opere di questa primissima produzione sono andate tutte disperse-, Navarra realizzava il capolavoro della maturità. La *Visione profetica* fu esposta a Budapest nello stesso anno; la sua riproduzione in eliotipia ebbe una diffusione amplissima in Italia del nord ed in gran parte d'Europa, e rese popolare l'artista veronese per aver intrapreso questo filone allegorico dedicato a temi religiosi ebraici; a causa di ciò non è rimasta traccia di queste opere dopo la seconda guerra mondiale.

Nonostante l'impossibilità di effettuare riscontri diretti fra i due pittori, vale la pena di anticipare che Parin, in seguito, si sarebbe accostato a temi biblici, traendo almeno in due occasioni spunto dal Vecchio Testamento con un *Profeta* e con *Geremia*. Il dipinto *Trabaccoli*, invece, segnalato dalla stampa sempre nel dicembre del 1893, pur trattando un soggetto di facile acquisizione per un artista triestino, riconduceva, almeno nel tema, alle vedute veneziane di Navarra.

Ieri sera, il tempo orribile non impedì che la sala dell'Esposizione di belle arti per dilettanti fosse affollata. [...]
Con una gentile lettera poi del loro maestro prof. Girolamo Navarra, i signori Fritz Pollack, Vittorio Benussi, Umberto Macerata regalarono, per l'estrazione, tre splendidi lavori che erano destinati per l'Esposizione, ma che in causa del ritardo nella fornitura delle rispettive cornici non poterono essere mandati a tempo.[12]

L'Esposizione era organizzata dalla Lega Nazionale che si autofinanziava estraendo a sorte o mettendo all'asta opere offerte dagli artisti. Gli allievi di Navarra partecipavano, appunto, con «tre graziosi motivi veneziani: le *Fondamenta nove* del Signor Vittorio Benussi, *Santa Maria Formosa* del sig. Umberto Macerata e *Trabaccoli* del signor Federico Pollack».[13]

Più o meno negli stessi anni, certamente entro il 1894, quando risulterebbe già residente a Monaco[14], Federico prendeva lezioni da Eugenio Scomparini, il cui nome, accanto a quello di Navarra, viene ricordato in una nota scritta dallo stesso Parin nel 1932[15]. Di quest'esperienza che certo dovette essere significativa se citata dall'artista a distanza di quarant'anni, non rimangono a testimonianza opere coeve e si potrà tenerne conto solo alla luce dei futuri sviluppi della sua pittura. L'ascendente esercitato da Scomparini sui giovani artisti locali era legato alle vicende del Circolo Artistico, di cui era stato uno dei fondatori, e all'insegnamento alla Scuola per Capi d'Arte[16].

Anche se l'artista non sembra aver lasciato eredi diretti, il riconoscimento del suo ruolo di maestro e caposcuola è unanime; e se l'adesione al Tiepolo di opere come il *Commercio* e l'*Industria*, fatti i conti con il realismo fotografico, promuove soluzioni analoghe a quelle adottate nella cartellonistica[17], d'altra parte, in dipinti come *Margherita Gauthier* e nei ritratti, l'indagine analitica s'accompagna ad una velocità d'esecuzione secondo una cifra che sarebbe stata spesso adottata dai pittori triestini quale prestito stilistico dell'Impressionismo.

Se queste ultime sono le premesse sulla lunga distanza, è probabile che la formazione del giovane Pollack passasse anche attraverso esercitazioni in Disegno fi-

1. Studio di mano,1895 [cat. 1 dis]

gurale e, forse, Pittura decorativa, materie insegnate da Scomparini alla Scuola per Capi d'Arte e che Federico potè apprendere nel suo studio ai Volti di Chiozza[18].

La prima opera datata dell'artista in nostro possesso è proprio uno studio anatomico a carboncino [1], il disegno accademico di una mano, illuminata ad arte per indagarne gli effetti di chiaroscuro; sul retro è riportata l'iscrizione in tedesco: «Die erste Hände studie / Venedig 1895» che segna una tappa intermedia tra Trieste e Monaco, città nella quale Federico si era trasferito l'anno precedente.

Monaco, 1894

Quando nel 1894 Federico Pollack si stabilì a Monaco, in città, da un paio d'anni, 96 artisti dissidenti avevano inaugurato la breve ma interessante stagione della Secessione monacense. Per il giovane Federico, tuttavia, il soggiorno nella città bavarese non significò solo l'incontro con il composito panorama artistico locale: nel 1897 avrebbe conosciuto Ella Auler, la donna che da lì ad un anno sarebbe diventata sua moglie e con la quale avrebbe avuto due figli.

Statunitense, giunta sembra nello stesso 1897 da St. Louis, non si sa molto di più di Ella, se non che aveva la stessa età di Federico e che il suo matrimonio con l'artista triestino durò circa otto anni. Entrambi ventenni, si sarebbero sposati a Monaco l'8 luglio del 1898 e nel settembre dello stesso anno sarebbe nato il loro primogenito Edgar Alan, seguito, nel 1901, da Marietta Aspasia.

La coppia si separò nel 1906 ed Ella, che ritornerà a vivere negli Stati Uniti nel 1922, rimase probabilmente fino a quella data con i figli a Monaco, dove erano nati, non interrompendo i contatti con l'artista che in diverse occasioni ritrasse Edgar e Marietta[19].

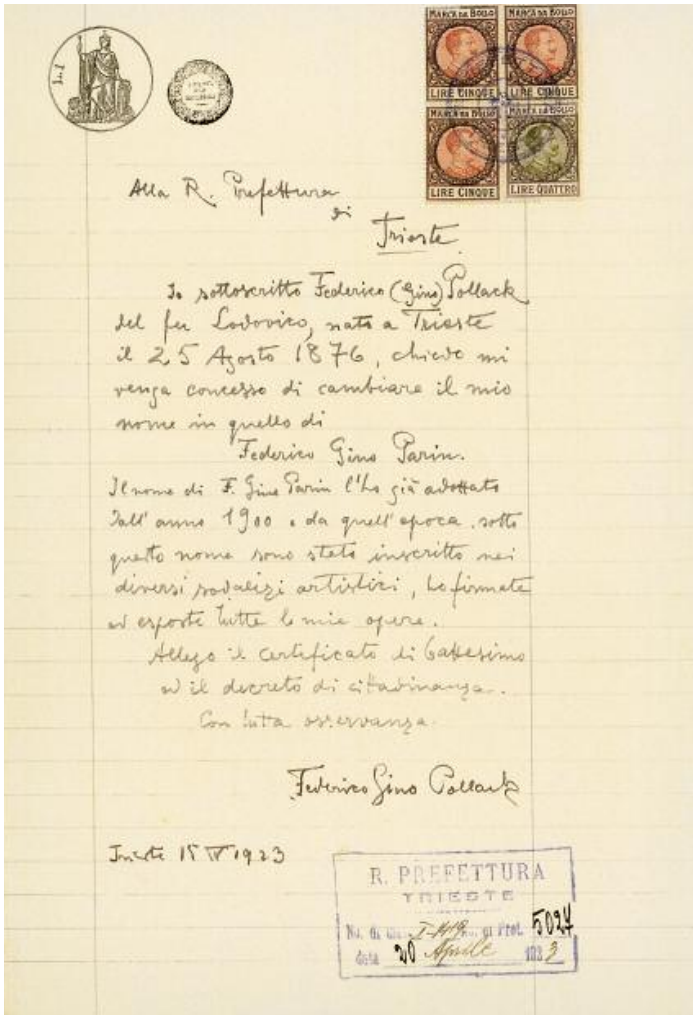
Non si sa per quali motivi, forse per questioni economiche legate alle attività commerciali della famiglia Pollack, Federico quando si sposò aveva da poco preso la cittadinanza svizzera: esattamente il 13 maggio 1898, a Campo di Blenio, nel Canton Ticino[20].

Nel 1898, un mese prima del matrimonio avvenne un altro fatto certamente rilevante nella vita dell'artista: la conversione alla religione cattolica ed il battesimo ricevuto l'11 giugno dello stesso anno, nel convento dei Cappuccini di Sant'Antonio a Monaco[21].

L'unico nodo che si può in parte sciogliere sulle vicende accadute in quegli anni è quello relativo all'adozione del cognome Parin, assunto, per motivi sconosciuti, anche dal cugino Otto[22].

È lo stesso Parin a darci qualche ragguaglio. Il riconoscimento del cambiamento di cognome da parte dello

2. Richiesta di Federico Pollack alla Prefettura di Trieste
per il cambiamento del proprio nome in Gino Parin (15 aprile 1923)


Alla R. Prefettura
di
Trieste

Io sottoscritto Federico (Gino) Pollack
del fu Lodovico, nato a Trieste
il 25 Agosto 1876, chiede mi
venga concesso di cambiare il mio
nome in quello di
Federico Gino Parin.
Il nome di F. Gino Parin l'ho già adottato
dall'anno 1900 e da quell'epoca sotto
questo nome sono stato inscritto nei
diversi sodalizi artistici, le firmate
ed esposte tutte le mie opere.
Allego il certificato di battesimo
ed il decreto di cittadinanza.
Con tutta osservanza.

Federico Gino Pollack

Trieste 15 IV 1923

R. PREFETTURA
TRIESTE
5024

Stato italiano, infatti, avvenne appena nel 1923, ma apprendiamo dall'artista, nella richiesta rivolta alla Prefettura di Trieste [2], che il nome Gino Parin lo aveva assunto nel 1900.

Io sottoscritto Federico (Gino) Pollack del fu Lodovico, nato a Trieste il 25 agosto 1876, chiedo mi venga concesso di cambiare il mio nome in quello di Federico Gino Parin.
Il nome di F. Gino Parin l'ho già adottato dall'anno 1900 e da quell'epoca, sotto questo nome sono stato inscritto nei diversi sodalizi artistici, ho firmate ed esposte tutte le mie opere.[23]

Anni densi di avvenimenti, dunque, per il giovane Federico che, nel 1895, dimostrava già di possedere una solida preparazione nel disegno, tanto da guadagnarsi l'accesso diretto alla classe di pittura di Karl Raupp e all'Accademia d'arti figurative, frequentata a partire dal semestre autunnale[24].
A Monaco, come in tutta l'area germanica e più che in altre città europee quali Parigi, la centralità della posizione assunta dall'Accademia nella vita artistica locale determinava l'inserimento degli allievi nel circuito espositivo. L'appoggio e la stima dei docenti giocava quindi un ruolo fondamentale al quale non si sottrae il rapporto di Parin con Raupp, a quel tempo membro attivo della *Münchener Künstler Genossenschaft,* l'associazione dei pittori monacensi, fondata nel 1869, che monopolizzava l'attività espositiva cittadina e le mostre nella prestigiosa sede del *Glaspalast*[25].
Formatosi alla scuola della pittura di storia di Karl von Piloty presso l'Accademia di Monaco, Karl Raupp aveva in seguito rivolto il proprio interesse al paesaggio: a quel genere di paesaggio intimo, tardo romantico che traeva ispirazione da Constable, da Corot e dalla scuola di Barbizon e che aveva in patria in Carl Spitzweg uno dei principali esponenti.
Terminati gli studi accademici, Raupp si era trasferito sul lago Chiemsee fondando una colonia d'artisti sull'isola di Frauenwörth e acquistando fama per le innumerevoli riprese del lago e dei suoi abitanti. Pittore *en plein air*, prendeva comunque le distanze dall'Impressionismo francese nello studio esatto delle qualità atmosferiche e nell'inserimento aneddotico di personaggi nei suoi quadri[26].

Le figure sono sempre caratterizzate in modo così dettagliato e legate ad una situazione o ad un'attività così significativa che richiedono la partecipazione attenta dell'osservatore.
In un secondo momento si sviluppano la profondità e l'energia caratteristiche della sua pittura così come la fluidità delle pennellate e la ricchezza della sua gamma di colori.[27]

Se è difficile poter parlare di un vero e proprio Impressionismo tedesco per pittori che non riuscirono mai del tutto a svincolarsi dall'attribuzione di un significato

3. Testa femminile, 1897 [cat. 2 dis]

4. Pan, databile 1898 [cat. 3 dis]

5. Helios, databile 1898 [cat. 4 dis]

simbolico o sociale alle loro opere e soffermarsi su valori di luce e colore momentanei, è certo però che molti artisti tedeschi guardavano alla Francia e alla pittura straniera, trovando in patria l'opposizione delle associazioni di pittori più legate alla tradizione accademica. Era stato proprio il protezionismo messo in atto dalla *Münchener Künstler Genossenschaft* nei confronti della produzione artistica nazionale a determinare, nel 1892, la Secessione di 96 artisti. L'esodo, tra gli altri, di Franz von Stuck, Wilhelm Trübner, Lovis Corinth, Max Slevogt e Fritz von Uhde dal movimento ufficiale seguiva di qualche decennio l'isolamento della cerchia di Leibl negli anni Settanta e il trasferimento a Dachau nel 1888 di Hölzel che, raggiunto nel '94 da Dill, costituiva il gruppo di paesaggisti a nord di Monaco. Successo di pubblico e mercato diede ragione agli artisti dissidenti, aprendo loro le porte del *Glaspalast*; sicché, alla fine del secolo, la Secessione, pur non presentando un'uniformità di stile, divisa tra Impressionismo e *Jugendstil*, potè rivitalizzare la scena artistica monacense prima di cedere il passo ai fermenti espressionisti di Berlino[28].

Disegni all'ombra della Secessione

Con la *Testa femminile* [3] del 1897 si apre un gruppo di disegni di piccolo formato, realizzati come studi di composizione o bozzetti e raccolti presso il Civico Museo Revoltella di Trieste. Una moderna Medusa, con le ciocche dei capelli terminanti come lingue biforcute, annuncia attraverso il segno grafico *Jugendstil* le atmosfere dense di riferimenti simbolici dei lavori successivi.[29]

La serie a china, per lo più risalente alla fine degli anni Novanta, di disegni di soggetto classico e mitologico, tipicamente *Sezession*, sembra aver avuto origine come prova d'incisione. Rimandano, infatti, alla xilografia, questi piccoli bozzetti dove lo studio di campiture bianche e nere si accompagna al trattamento dei mezzi toni creati con la giustapposizione di segni.

La sintesi bidimensionale tiene conto delle implicazioni tecniche dell'incisione su legno introducendo, per esempio in *Pan* [4] o in *Helios* [5], una riflessione sulla profondità di campo ottenuta con il contrasto di pieni e vuoti[30]. A Klimt vanno i riferimenti più diretti per questi disegni molto vicini alle illustrazioni a china - esemplate su prove xilografiche- che l'artista austriaco aveva pubblicato nel 1898 su "Ver Sacrum", rivista manifesto della Secessione viennese.

D'altra parte in Germania, sul finire del secolo, l'illustrazione in bianco e nero godeva di grande popolarità e trovava a Monaco un caposcuola in Thomas Theodor Heine nella scia delle opere dell'inglese Aubrey Beardsley. Sulle pagine delle pubblicazioni dell'editore monacense Langen o su "Jugend", rivista fon-

6. Corteo funebre, databile 1899 [cat. 14 dis]

7. Lethe, databile 1899 [cat.12 dis]

8. Scena mitologica, databile 1899 [cat. 15 dis]

9. Savonarola, databile 1898 [cat. 9 dis]

data a Monaco nel 1896, Heine rappresentava l'esponente più attivo di una corrente d'illustratori fortemente influenzata dalla linea calligrafica dell'incisore inglese e dalla tensione sensuale espressa dai suoi soggetti. Proprio a Beardsley -e alla sua traduzione a Monaco di Heine, Marcus Behmer e Ephraim Mose Lilien[31]-, sembrano rifarsi disegni come *Corteo funebre* [6], *Lethe* [7] o la *Scena mitologica* [8] con carro trainato da tre cavalli forse ispirata al mito di Fetonte, dove i personaggi precisamente descritti da un segno sottile si stagliano sul fondo nero. Profondità e resa del movimento -si vedano il gruppo di cavalli o la figura che scende dalla barca in *Lethe*- guardano direttamente alla pittura vascolare classica, come del resto continuavano a fare Franz von Stuck e Julius Diez e, sul versante viennese, Gustav Klimt, sulle orme dello scultore ed incisore inglese John Flaxman che aveva avuto un notevole seguito in Germania[32].

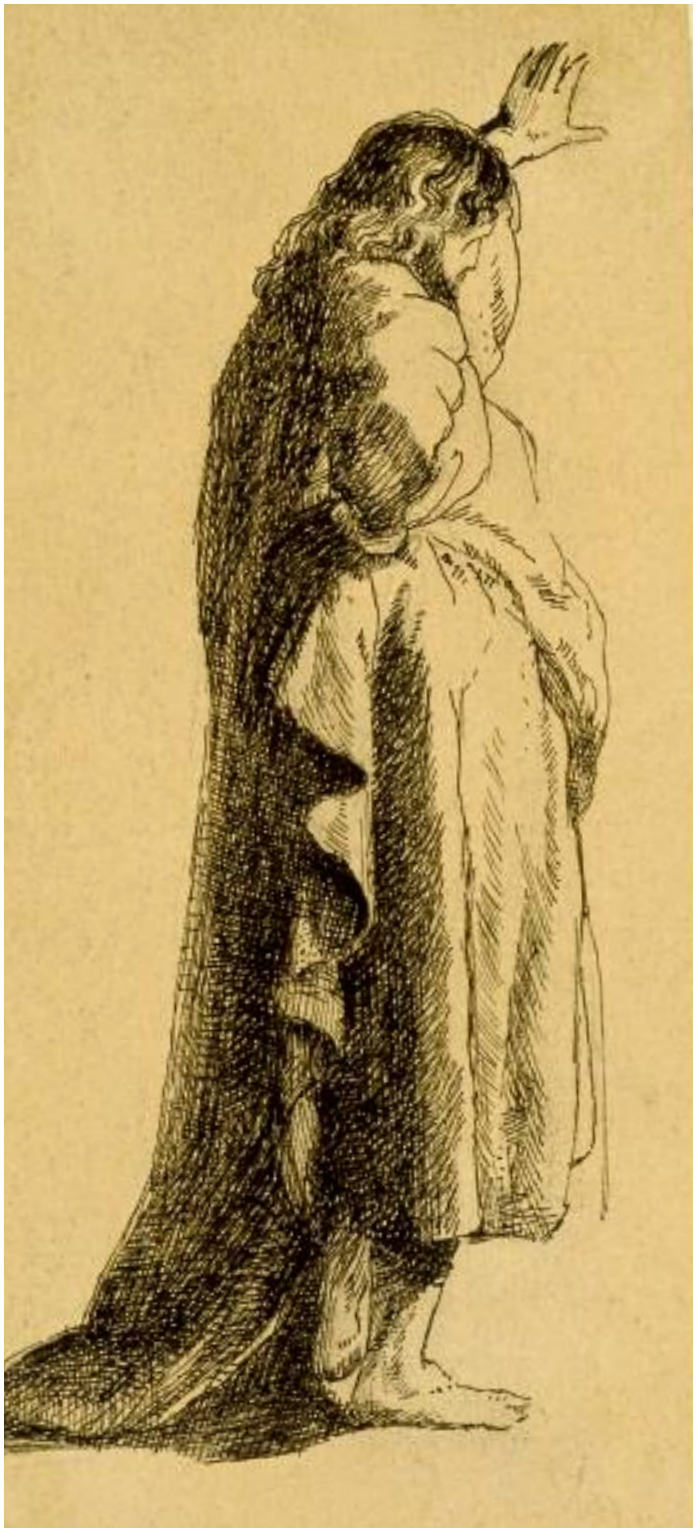
All'esposizione del *Glaspalast* del 1898 il Classicismo era stato rilanciato, quasi in contrapposizione allo *Jugendstil* fitomorfo di Hermann Obrist e August Endell, con una serie di progetti architettonici che attingevano al repertorio classico, fornendo una versione razionale della ridondante ripresa di motivi ellenistici che decoravano la neoedificata Villa Stuck[33].

Questo continuo fondersi e contrapporsi di linea *Art Nouveau* e forma classica rappresenta un elemento caratteristico della Secessione monacense, nella quale il riferimento ad una cultura storicistica, come ben sapeva un precursore dello *Jugendstil* qual era Klinger, assumeva spesso valenze simboliche. Le citazioni, poi, non provenivano solo dal mondo classico ma anche dal Medioevo e dal Rinascimento.

Con una piccola *Testa virile* a china del '99 [18], il cosiddetto *Savonarola* [9], e l'*Omaggio a Rembrandt* [10] Parin stesso rientra in questo particolare filone che trovava numerosi spunti nelle incisioni di Dürer e Rembrandt[34].

Di Beardsley, nello *Jugendstil*, non fu importato sol-

10. Omaggio a Rembrandt, databile 1902 [cat. 19 dis]



tanto lo stile e la composizione ricca di riferimenti simbolici, ma anche la vena ironica presente in lavori popolari come le illustrazioni per *La morte di Artù* di Thomas Malory o la *Salomé* di Oscar Wilde. Questa componente fu riconosciuta e sviluppata dallo stesso Heine e da altri come lo svizzero Vallotton con risultati graffianti che anticipano la satira espressionista. Lo spazio adatto a questo tipo di produzione grafica fu fornito, sempre nel '96, da Heine che fondò con Langen la rivista satirica "Simplicissimus".
Nei disegni di Parin si segue l'evoluzione del segno, sempre incisivo, verso esiti caricaturali e la descrizione si fa più analitica con intenti a volte ritrattistici.
Momento di passaggio fra le due maniere, la *Testa di donna e paesaggio* [20] del 1902: pur riconducibile al primo gruppo nella ricerca di semplificazione delle forme, rivela anche nella tipologia del volto la parentela con l'ideale femminile di Fernand Khnopff, qui espresso da un'inedita versione grafica.
L'influenza esercitata dal pittore belga sull'opera di Parin è particolarmente evidente nel primo decennio d'attività dell'artista triestino e confortata da riscontri stilistici diretti nei ritratti femminili a matita, puntualmente rilevati dalla stampa dell'epoca[35].

Classicismo e Simbolismo

Fernand Khnopff è da considerarsi l'esponente di punta del Simbolismo belga. Pittore, incisore, scultore e critico d'arte, egli faceva parte, con James Ensor e Théodore van Rijssel-Berghe, della *Société des Vingt*, associazione costituitasi nel 1883 a Bruxelles, che svolgeva un'efficace azione di promozione dei propri artisti, per i quali costituiva un punto di contatto fondamentale con la pittura europea contemporanea[36].
Khnopff, in particolare, presente alle mostre organizzate dai Secessionisti tedeschi e austriaci -nel 1896 esponeva al *Glaspalast* e due anni dopo, su invito di Klimt, era a Vienna-, aveva dato in area tedesca una personale traduzione del Simbolismo belga venata di

11. Vulcano, databile 1898 [cat. 5 dis]

12. Ares, databile 1898 [cat. 6 dis]

13. Ditirambos, databile 1898 [cat. 7 dis]

14. Bersaglieri, databile 1898 [cat. 8 dis]

15. Scena classica, databile 1899 [cat. 13 dis]

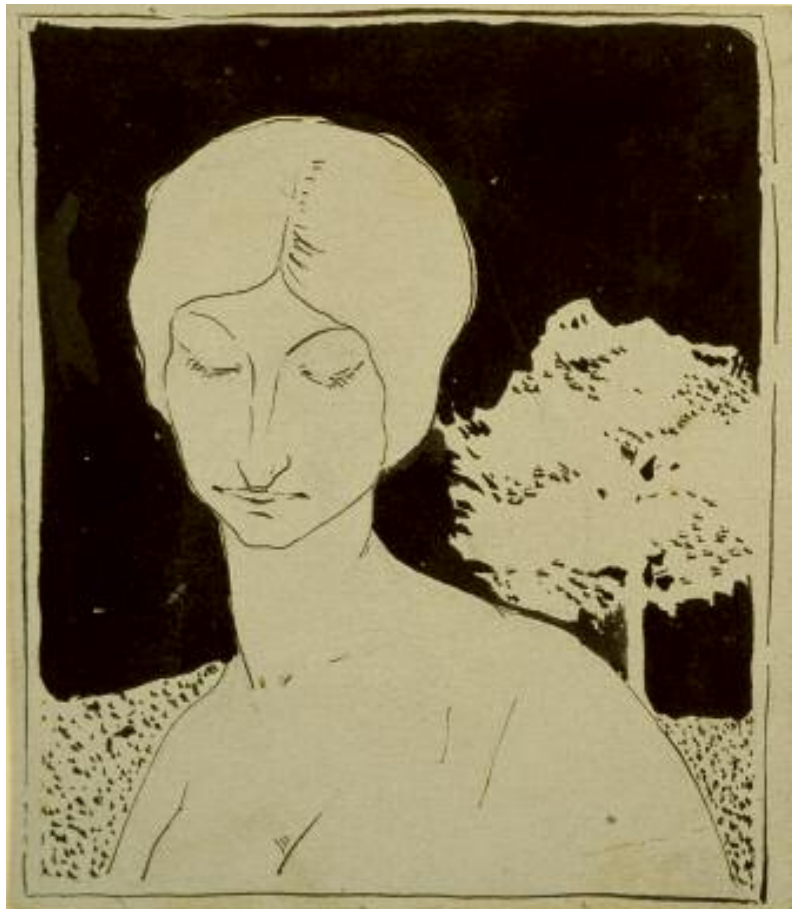
16. Hebe, 1899 ca [cat. 1 atp]

17. Scena, 1899 ca [cat. 16 dis]

18. Testa virile, 1899 [cat. 11 dis]

19. Ex libris, databile 1898 [cat. 10 dis]

20. Testa di donna e paesaggio, databile 1902 [cat. 20 dis]



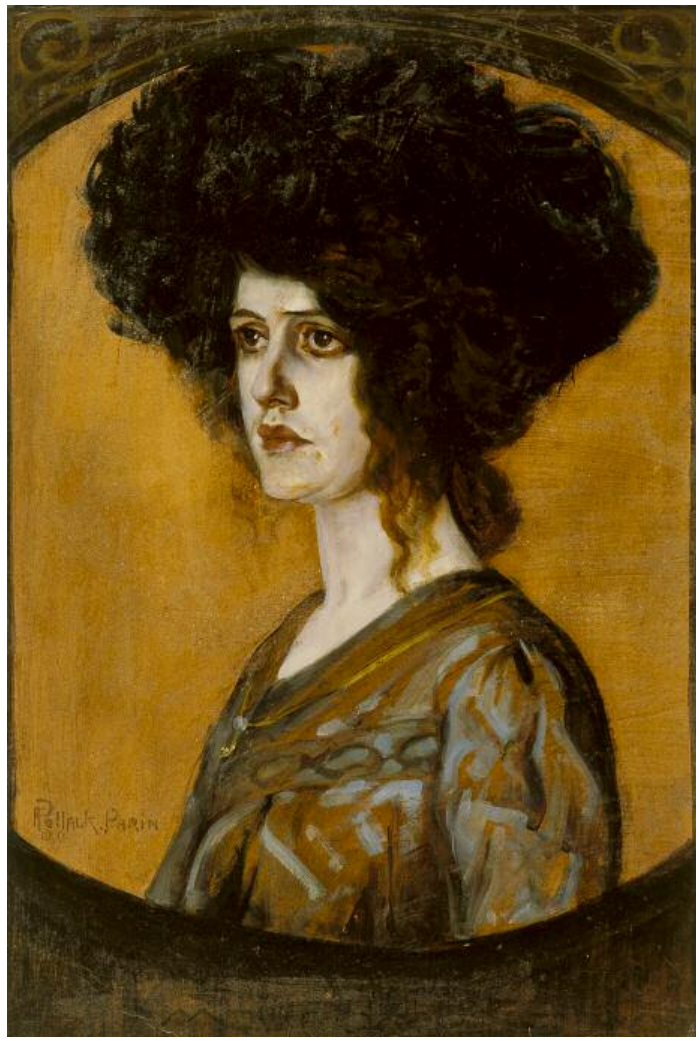
21. Ritratto di giovane orientale, 1898 [cat. 1]

22. Melpomene, 1900 ca [cat. 3]

misticismo esoterico. Ma, al di là delle suggestioni delle atmosfere evocate, Khnopff rappresentò il ritorno a qualità formali ed un punto nodale nell'aspirazione al classico dei Paesi europei, lontani, geograficamente, da quella cultura. Egli colmava lo spazio che corre tra l'«iperrealismo» dei Preraffaelliti, soprattutto Burne-Jones, ed il classicismo di Böcklin e Marées -nonché, in seconda battuta, di Klinger e Stuck-, attingendo alla pittura di Delacroix e Moreau, che a Parigi, dove aveva studiato, non a caso avevano esercitato su di lui le impressioni maggiori.

Il gusto classicista per le forme plastiche, il rispetto delle proporzioni e la compiutezza armonica dell'opera, individuabile anche negli studi di composizione, emergono con chiarezza nei dipinti ad olio di Parin. La pittura dell'artista triestino del primo periodo monacense manifesta l'intonazione sensuale ed intimista dei soggetti femminili di Stuck: la luce utilizzata nel *Ritratto di giovane orientale* [21], del 1898, così laterale da far apparire il volto prossimo al controluce, fa pensare alla sensuale Eva di *Die Sunde*. La modella gira il capo verso la fonte luminosa ed il viso, fortemente chiaroscurato, emerge da un intarsio di campiture bianche e nere.

Si affaccia in quest'opera un aspetto che eserciterà sempre una forte attrattiva sull'artista: l'importanza centrale attribuita agli effetti di luce, problema avvertito con particolare intensità in area simbolista e che av-



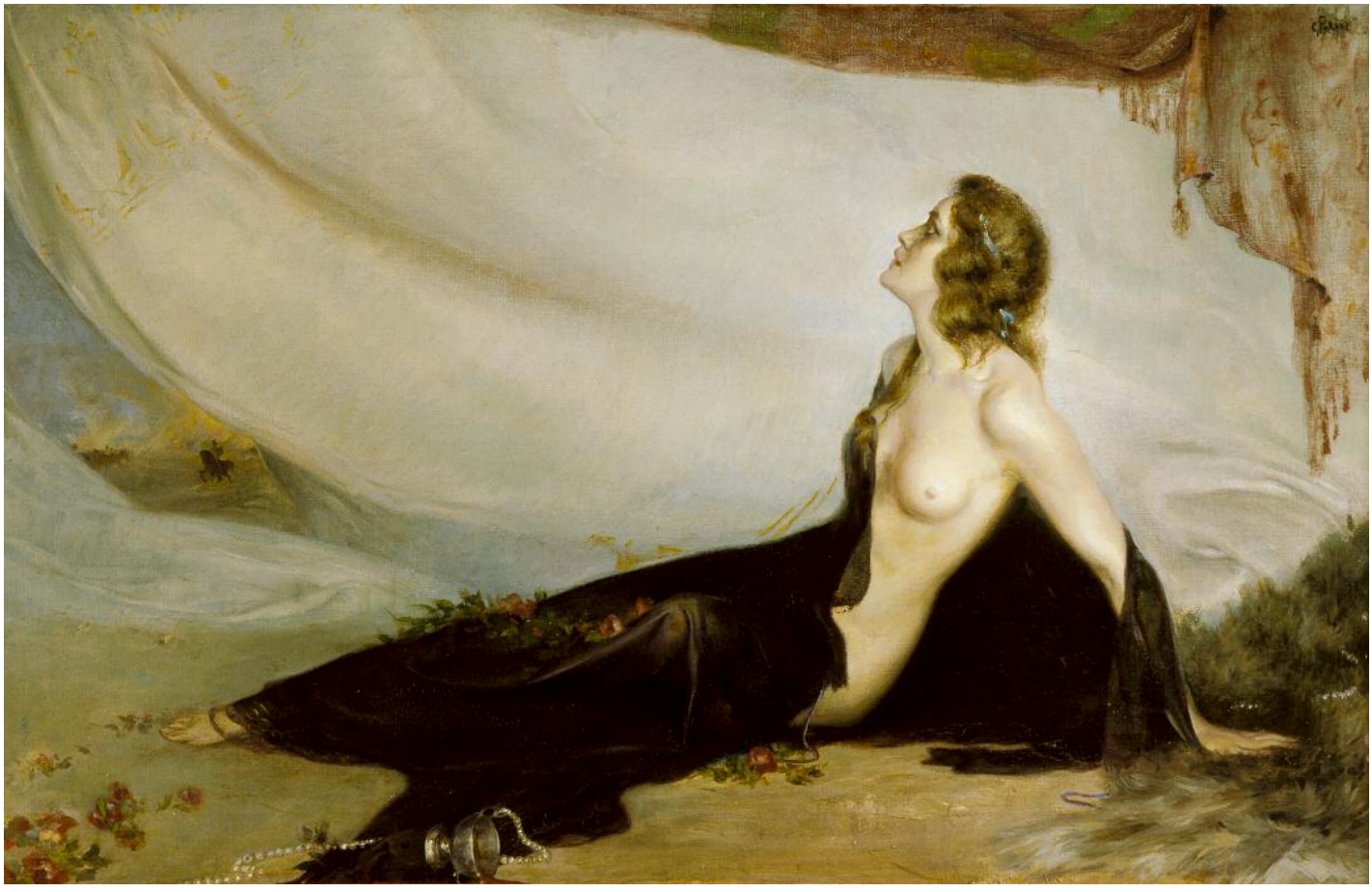
23. Tra bianco e nero, 1900 ca [cat. 4]

vicina Parin alle ricerche di Jean Delville. Belga, ma estraneo, anzi in opposizione alla triade della *Société des Vingt*, Delville aveva elaborato un tipo di poetica onirica, dove le protagoniste vivevano in un mondo stregato, esaltato dall'uso violento del chiaroscuro e con effetti che da lì a poco sarebbero apparsi nelle opere di Stuck[37].

Nel ritratto fatto alla stessa modella circa due anni dopo, *Melpomene* [22], la modulazione del chiaroscuro si fa tenue e la luce, frontale, illumina tutto il viso, lasciando spazio ad un disegno calligrafico alla maniera di Khnopff.

Nella ricerca di un contrasto tra la massa scura dei capelli ed i lineamenti del volto sull'incarnato chiaro si sentono ancora echi della razionalizzazione grafica di Beardsley e la ripresa di un motivo caro a Stuck; ma appare qui, d'altronde, la ricerca di una plasticità classica che risale la linea dell'Idealismo formale da Marées a Klinger fino a Puvis de Chavannes.

Il confronto con il realismo fotografico di Lenbach, quasi inevitabile per qualsiasi ritratto eseguito a Monaco in quegli anni, non conduce, in questo caso, troppo lontano: l'indifferenza della modella nei confronti del pittore, il rimando ad un mondo interiore segreto fanno prendere le distanze dai personaggi in posa della galleria di Lenbach e trovano una maggiore corrispondenza nei ritratti di Hans von Marées e di Adolf Menzel -ancor prima dei loro contatti, rispettivamente, con il Classicismo in Italia e con l'Impressionismo a Parigi- soprattutto in quella particolare capacità dei



24. Allegoria della notte, 1899 [cat. 2]

25. Bacchantin (opera dispersa)

due artisti di cogliere con la posa il carattere del personaggio, di analizzare il tipo di dialogo avviato con il soggetto e renderlo scoperto.

Il motivo della figura femminile che emerge dal contrasto di larghe aree bianche e nere è ripreso ancora una volta nel quadro ad olio *Tra bianco e nero* [23] per poi passare ad una serie di dipinti, datati a cavallo dei due secoli, in cui le atmosfere si fanno sempre più cupe e le ricerche luministiche si avvicinano a quelle di Marées e alle loro riprese in Stuck.

> La Germania è posta nel mezzo dell'Europa [...], il fatto di avere una potente barriera tra sé e il mondo mediterraneo e orientale fa sì che i suoi uomini di genio, allorquando vogliono guardare profondamente entro questo mondo, devono sporgersi come prigionieri alle sbarre della finestra alta, affannarsi, affaticarsi e mettere grandemente in moto tutti i complicati ingranaggi del pensiero e della fantasia. Il risultato di cotanta distanza e di cotanto lavorio, è una maggiore e più profonda comprensione di ciò che essi vogliono vedere e capire.[38]

Queste, le parole di de Chirico sul ruolo svolto dal Classicismo idealista di Klinger nella pittura tedesca. Questo, il clima nel quale è nato un dipinto come l'*Allegoria della notte* di Parin [24]. Il nudo femminile in primo piano, rappresentato in una natura selvaggia, rimanda alle divinità marine e terrestri che abitano i dipinti di Böcklin - immerse nella medesima atmosfera cupa- ed alle loro riprese in Klinger e Stuck. La scelta del tema diventa pretesto per lo studio della luce con l'utilizzo di una fonte luminosa ravvicinata che lascia in ombra le gambe ed il volto.

La particolare assonanza con le aspirazioni idealistiche di Klinger trova un'espressione completa nella resa del chiaroscuro, indagato attentamente con il disegno, e nell'attenzione posta ai riflessi degli oggetti circostanti sul corpo della donna, che sembra evocare il ricordo dei nudi immersi nel paesaggio di Tiziano.

Con l'inizio del nuovo secolo, la partecipazione alle esposizioni da parte di Gino Parin incominciò a snodarsi fra Trieste, Monaco e Vienna.

A Trieste, nel novembre del 1900, alla sala della Minerva, troviamo una delle opere più famose di questo periodo, *Bacchantin* [25] -dove evidenti sono i rimandi stilistici a Khnopff e Stuck ed al simbolismo più cupo- esposta accanto a quadri dal titolo altrettanto programmatico come *Lethe, Somnus e Vampiro*[39].

La stampa riporta l'interesse

suscitato dalle tinte «calde e brillanti del magnifico quadro *Baccante*» -unica opera giunta a noi attraverso una riproduzione fotografica [25]- e mette in evidenza l'importanza che assumono effetti di luce e colore nella poetica dell'artista.

Il Pollak non si rivela immediatamente per slancio di genialità segnalata; afferma però un ingegno così pronto e bene assestato, un temperamento artistico così sano e gagliardo da impressionare qualunque critico non solo, ma da assicurarci che la solenne promessa da lui fattaci oggi sarà mantenuta in avvenire con maggiori e migliori successi. Egli sa qualche volta ancora di scuola, sente l'autorità dei suoi maestri, ritrae studiosamente la tecnica dei suoi prediletti autori e corre qua e là smanioso di fermarsi, ove sarà per comprendere la sua individualità; ma in tutto codesto contrasto di dommi e di tendenze artistiche egli sente già fin d'ora le più sincere e brillanti vibrazioni di colore e di luce, possiede sicurezza di linea ed instituisce l'indirizzo moderno che si manifesta nell'unione intima di un vero intellettivo e di un vero materiale.[40]

Di *Bacchantin* si parlerà nuovamente nel 1904, in occasione della mostra collettiva tenutasi presso la Galleria Krause[41]. Ma intanto, dal 1902, Parin aveva iniziato ad esporre alle mostre internazionali del *Glaspalast*, tra le file della *Münchener Künstler Genossenschaft*. A dieci anni dalla Secessione, esauriti gli impulsi avanguardistici, lo stile eterogeneo del movimento non si distingueva quasi dalle opere tradizionali e lo stesso Parin non mancava di partecipare alle esposizioni organizzate dai secessionisti: presente alla *Frühjahr-Ausstellung*, l'esposizione primaverile della Secessione, nello stesso 1902, infatti, vi sarebbe ritornato tre anni dopo e nel 1907. Nel frattempo, nel 1904, avrebbe partecipato ad una mostra collettiva a Vienna con il gruppo *Hagenbund*[42].
In un articolo del 1905 su "Die Gegenwart" si parla di questo «italiano di Monaco» sedotto dalle atmosfere «aride» del nord che come molti giovani artisti della sua generazione, dotati di organi più sensibili degli impressionisti, attinge alla letteratura, in opposizione al naturalismo, per esprimere «con i colori le cose che non si possono dire». La descrizione di *Hortus Conclusus*, acquerello esposto al *Glaspalast* nel 1902, ci viene in aiuto.

Un cielo meridionale passa con il suo blu intenso attraverso le fronde, una donna alta, con mani sottili e labbra doloranti dai baci, attraversa ad occhi chiusi il giardino silenzioso. Qui Parin ha bisogno di una luce vitale, una piccola testa da morto ghignante fa da ornamento alla sua eroina e il tutto è meno pittura ma più teatro.[43]

L'ambientazione *noir* è assicurata ed i riferimenti letterari vanno al genere *horror* alla Edgar Allan Poe, tanto da non far sembrare casuale la scelta di aver chiamato il primogenito Edgar Alan. Il dipinto è andato disperso ma s'individuano delle analogie in disegni come *Trapasso* [27] o *Solitudine* [31] e soprattutto in *Phosphore* , olio del 1903, di cui si dispone della sola copia fotografica [26].

In *Phosphore* Khnopff impresta il volto della modella ritratta nell'*Offerta* del 1891[44] ed il prototipo femminile, la donna fatale, attraverso Khnopff, si ricollega ai Preraffaelliti, alle eroine di Rossetti e Burne-Jones. Come nella precedente *Bacchantin*, il taglio compositivo coglie la scena nel momento dell'azione e distribuisce gli elementi utili all'interpretazione del soggetto - nuovamente compare il teschio- lungo i margini del quadro. La *Giuditta* di Klimt e la *Salomè* di Stuck non sembrano estranee a questo tipo di narrazione[45] ed il richiamo al teatro comparso sulle pagine di "Die Gegenvart" rileva la stretta vicinanza poetica tra letteratura e pittura simbolista. A questo proposito, sul "Kleines Journal" si osservava che «l'elemento letterario non è quasi mai disconosciuto in nessuno dei pezzi» e che «Parin vuole sempre dire qualcosa, schizzare un'atmosfera in modo piccante, riprodurre l'immagine di un avvenimento psichico che sta a metà tra pensiero e sensazione»[46].

27. Trapasso, 1903 [cat. 21 dis]

28. Donna di schiena, 1903 [cat. 6 atp]

29. Testa di donna, primi ‘900 [cat. 9 atp]

30. Figura di donna, databile 1901 [cat. 3 atp]

31. Solitudine, 1909 [cat. 40 dis]

32. Inferno, primi ‘900 [cat. 7 atp]

33. Maga Circe, 1903 [cat. 5 atp]

34. Donna di profilo, primi ‘900 [cat. 10 atp]

35. Guerriero, primi ‘900 [cat. 8 atp]

36. Due donne, primi ’900 [cat. 11 atp]

37. Autunno, databile 1904 [cat. 13 atp]

38. Figura femminile, 1906/08 ca [cat. 22 atp]

39. Sylvester nacht fantasie, databile 1905 [cat. 15 atp]

40. Profilo di donna, databile 1906 [cat. 21 atp]

41. Donna e gatto, 1909 [cat. 14 atp]

42. Figura femminile, primi ’900 [cat. 12 atp]

43. Donna seduta, databile 1906 [cat. 19 atp]

44. Figura di donna, databile 1906 [cat. 20 atp]

45. Favola del re [cat. 18 atp]

46. Libertà [cat. 32 dis]

47. Adamo ed Eva, 1900 [cat.2 atp]

48. Maschera di Beethoven, 1903/04 ca [cat. 22 dis]

L'intenzione di ogni lirica è sempre la stessa: si deve esprimere e comunicare, si deve suggerire un sentimento, una disposizione di spirito, uno stato d'animo: che cosa può fare l'artista? La prima cosa è annunciarlo, raccontare il proprio destino interno, descrivere che cosa egli prova e come lo prova, con parole vicinissime e contagiose. Questa è la tecnica retorica. Oppure l'artista può cercare le cause, la circostanza esterna della sua disposizione di spirito, del suo sentimento della sua condizione, per comunicare, comunicandone le cause, anche le loro conseguenze, la propria condizione. Questa è la tecnica realistica. E infine, quello che prima nessuno ha ancora tentato: l'artista può escogitare una causa del tutto diversa, un avvenimento esteriore che, pur essendo completamente estranei al suo stato d'animo, potrebbero suscitare in lui lo stesso sentimento, la stessa disposizione di spirito, le stesse conseguenze nell'animo. Questa è la tecnica dei simbolisti.[47]

La riflessione critica di Hermann Bahr, sulla poetica dei simbolisti, poneva sull'altro piatto della bilancia il rapporto con il naturalismo ed il suo superamento. Ma se l'adesione di Parin al Decadentismo di fine secolo implicava la resa della realtà attraverso un filtro soggettivo, è anche vero che la sua opera in quegli anni non si esauriva in tale contesto. Mentre diavoli e streghe evocano le atmosfere da incubo di Richard Riemerschmid, le sperimentazioni vanno verso più direzioni, a testimonianza di una gran versatilità, passando dalla satira grottesca di Bruno Paul -ricorda i suoi personaggi il re di pietra della *Favola del re* [45]- alle visioni terrificanti delle incisioni di Félicien Rops e di James Ensor nel disegno *Libertà* [46].

49. Tiro a segno, 1905 [cat. 5]

50. Fanciulla seduta in costume ornato, 1905/08 ca [cat. 6]

51. Kathleen, 1909 [cat. 1 ov]

Frequenti sono le riprese integrali di Stuck, come nello studio di composizione con *Adamo ed Eva* [47] del 1900, che sembra ispirarsi all'*Omaggio alla pittura* dell'anno precedente, o nel disegno della *Maschera di Beethoven* [48], che Parin a differenza di Stuck, rappresenta ad occhi chiusi[48]. Legato stlisticamente all'*Art Nouveau* con la *silhouette* femminile nera armata d'arco e freccia, il *Tiro a segno* [49] del 1905 in onore del padre Lodovico si lega al gruppo precedente per il carattere occasionale dell'opera. Lodovico Pollack, maestro di tiro al bersaglio, aveva già ricevuto l'omaggio del figlio nel disegno a china del '98 [14] con due arcieri romani nella consueta rappresentazione bidimensionale destinata alla riproduzione xilografica[49].

52. Finis, 1904 [cat. 28 dis]

53. Calzoni a scacchi, 1904 [cat. 29 dis]

Grafica d'inizio secolo

Attorno ai primi del secolo la produzione grafica di Parin si orienta sempre di più verso la caricatura e si registra, parallelamente, qualche episodico rapporto con l'editoria.

Destinati al frontespizio di un libro o alla copertina di una rivista, *Braciere* [54] e *Fauni a congresso* [56] lasciano riservato uno spazio verticale al titolo. Se nel primo, firmato ancora Pollak [*sic*] e databile alla fine dell'Ottocento, la figurina femminile collocata in un paesaggio marino con cipressi fa ancora riferimento alla prima maniera dell'artista, nel secondo emerge la tendenza, tipica della fase successiva, ad esasperare fisioniomicamente i personaggi con punte che talvolta sembrano sfiorare la satira della borghesia messa in atto da Theodor Heine e Bruno Paul sulle pagine di "Jugend" o di "Simplicissimus".

Finis [52], *Calzoni a scacchi* [53] o il satirico *Der Schwiegersohn!* (il genero) [67], probabile corredo di un testo, trovano un mezzo espressivo adatto nella vignetta, largamente impiegata in Germania, come ornamento di libri e riviste. Il segno grafico, pur mostrando una maggiore attenzione alla registrazione dei particolari, tende a squadrare le forme con una linea segmentata, in ciò adeguandosi a quel generale processo di semplificazione avviato dagli illustratori monacensi -ancora una volta rappresentati da Heine- che all'inizio del secolo aveva iniziato ad opporre alle sinuosità *Art Nouveau* di Olbrich, Endell e van de Velde un maggior rigore formale.

Appare evidente, inoltre, l'influenza esercitata dalle soluzioni grafiche *Sezessionstil* viennesi su alcuni disegni. In *Finis*, come è stato rilevato da Marina Roccia[50], il formato quadrato, la simmetria della composizione, il carattere delle lettere e persino il modo di firmare rimandano al tipo di grafica elaborata da Hoffmann e Moser nell'ambito della Secessione. Il *Sezessionstil* viennese, dopo una fase di assimilazione e rielaborazione dell'*Art Nouveau* internazionale, si era orientato,

54. Braciere, 1900 ca [cat. 17 dis]

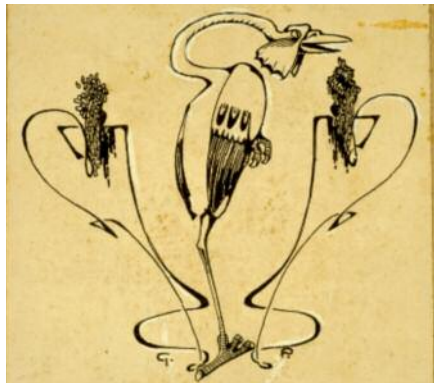
55. La cattiveria, databile 1901 [cat. 18 dis]

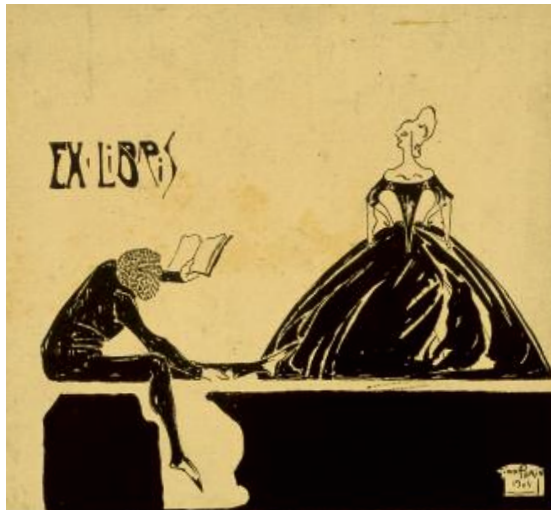
56. Fauni a congresso, 1902 [cat. 4 atp]

57. Ritratto di donna, 1904 [cat. 24 dis]

58. Fregio decorativo, 1904 [cat. 25 dis]

59. Ex libris, 1904 [cat. 23 dis]





60. Due figure, 1904 [cat. 26 dis]

61. Buon Natale!, 1905 ca [cat. 16 atp]

32. Buon Natale!, 1905 ca [cat. 17 atp]

63. Fröhliche Ostern, 1906/08 ca [cat. 36 dis]

34. Testa del Mosè di Michelangelo, 1906 [cat. 33 dis]

65. Bambina, 1908 [cat. 37 dis]

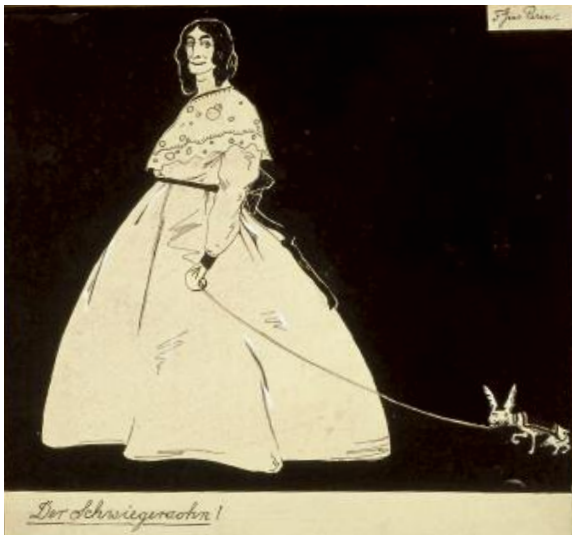
66. Nudo si schiena, 1906/08 ca [cat. 34 dis]

67. Der Schwiegersohn!, 1904 ca [cat. 30 dis]

68. Fiaba, 1904 ca [cat. 31 dis]

69. Donna e città, 1904 [cat. 27 dis]

70. Ex libris Edith Beschi, 1906/08 ca [cat. 35 dis]



all'inizio del nuovo secolo, verso uno stile geometrico squadrato, influenzato dalle opere prodotte nel Regno Unito dai *Glasgow Four* di Charles Rennie Mackintosh e introdotte a Vienna da Josef Hoffmann che, in occasione della VII Esposizione della Secessione, aveva invitato gli artisti scozzesi. La semplificazione e la geometrizzazione operata sulle linee curve dello *Jugendstil* floreale, l'impostazione dell'immagine sul modulo quadrato che caratterizzavano le decorazioni degli oggetti d'arte applicata delle *Wiener Werkstätte* e la grafica di "Ver Sacrum" furono adottate da Parin per le illustrazioni della rivista "Funken".

Il numero sette (del 15 novembre 1904) di "Funken", rivista letteraria "di libera direzione" pubblicata a Monaco, porta in copertina un ritratto di Gino Parin dell'attrice Hedwig Lange; all'interno i testi sono accompagnati da vignette in bianco e nero dello stesso artista che, nella loro varietà, rappresentano un campionario assortito di stilemi *Art Nouveau*: linee sinuose e scattanti lasciano lo spazio a composizioni rigidamente simmetriche passando attraverso semplificazioni geometriche di forme ripetute modularmente. La carrellata termina con un ritratto di Oscar Wilde eseguito, sull'esempio di Kolo Moser, affidando la descrizione del volto alle sole parti in ombra e realizzato per publicizzare *Intentions* di Wilde, nella traduzione tedesca di Ida e Arthur Roeßler.

L'adesione di Parin al *Sezessionstil* non fu mai integrale; egli sembra piuttosto orientato verso una linea più morbida rappresentata dal gruppo *Hagenbund*, al quale si rifaceva anche nelle tematiche per il gusto della narrazione popolare e fiabesca.

L'*Hagenbund*, così chiamato dal nome del caffè che ospitava le riunioni dei membri, si era staccato dalla *Künstlerhaus*, l'associazione degli artisti viennesi, nel 1900 ed accoglieva anche alcuni dei secessionisti che nel 1897 avevano abbandonato per primi la stessa associazione. All'interno del gruppo, rappresentato da Heinrich Lefler, pittore, e Josef Urban, architetto e de-

signer, erano quindi individuabili diverse tendenze artistiche anche se raramente ci si accostava alle estremizzazioni secessioniste. La produzione grafica dello *Hagenbund* si contraddistinse per l'utilizzo di uno stile ancora floreale e per il particolare indirizzo folk che abbracciò anche l'arte applicata[51].
Parin che aveva partecipato già nel 1904 ad una mostra dell'*Hagenbund*, prima di diventarne membro effettivo quattro anni dopo, mostra in altre due piccole illustrazioni orizzontali, *Fiaba* [68] e *Donna e città* [69], concepite per la riproduzione xilografica, la propria parentela con lo stile grafico dell'*Hagenbund* nel quale rientra pure l'*Ex libris* [70] dedicato a Edith Beschi sul cui sfondo si riconosce la chiesa viennese di *San Carlo*.

La caricatura

L'attività di caricaturista rappresenta forse un aspetto meno noto dell'opera di Parin, ma costituisce un nucleo interessante nell'ambito della sua produzione, tanto da avere avuto una certa risonanza sia a Monaco che a Trieste.

> Parin è innanzi tutto un caricaturista, un incrocio franco tedesco dei migliori aspetti della caricatura di entrambi i popoli. Il disegno è eseguito con semplicità ed eccezionale sicurezza, la linea e la superficie sono esagerate in modo grottesco negli aspetti essenziali. A ciò si aggiunge il colore che viene applicato in alcune parti o steso in ampie tonalità contrastanti. L'astrazione aforistica o paradossale oltrepassa la situazione fino alla caratterizzazione personale di valori estetici.[52]

Così nel 1906 scriveva il redattore di "Kunstchronik"; il riferimento alla caricatura francese chiama in causa Toulouse-Lautrec e Vallotton, conosciuti ed apprezzati in Germania. Del contributo di Vallotton nella semplificazione della forma, quale personale interpretazione della xilografia giapponese, si è già detto; l'opera di Toulouse-Lautrec, che ebbe un forte influsso su Heine, era stata determinante per i caricaturisti tedeschi, oltre che nella scelta delle tematiche, proprio nella trasmissione di una stilizzazione formale che indagasse psicologicamente il soggetto.

Proseguendo su questa linea, nell'articolo, si evidenziava l'abilità di Parin nel «disegnare un ritratto dove raffinatezza tecnica e bellezza sono al servizio della rappresentazione essenziale della personalità» e più avanti s'individuava un nuovo genere, definito «caricatura ad olio», in cui lo si vedeva eccellere e che situa l'artista a metà strada tra le trasfigurazioni di Klimt e Hodler e la pittura realistica dei contemporanei.
Viene messa a punto in questo clima, nella ritrattistica di Parin, la sottolineatura selettiva di alcuni tratti fisioniomici, utilizzata come simbolo suggestivo di un sentimento o di un'atmosfera.
Qualche anno dopo, a Trieste, il talento di Parin come caricaturista verrà premiato nell'ambito dell'esposizione di caricature organizzata dal Circolo Artistico.

> In alcuni artisti, specie in quelli venuti dalla Germania, l'intenzione caricaturale è appena una sfumatura, un gocciolo di perversità nella finitezza del disegno: citiamo per tutti lo squisito Gino Parin, che è un artista nostro educato lassù; egli allo studio della donna non ricusa mai una grazia sottile o vaporosa.[53]

L'effetto grottesco è ottenuto da Parin proprio introducendo una leggera sfasatura in un disegno che, ad una prima occhiata, potrebbe apparire un ritratto. La *Nobildonna con mastino* [71] o il personaggio della *Caricatura maschile* [72] sembrano attendere fiduciosi che l'artista termini l'opera. La posa fatta assumere ai soggetti contribuisce a connotare psicologicamente la loro descrizione e riveste quindi un aspetto non secondario: le correzioni effettuate sulle gambe del personaggio maschile sono, in questo senso, indicative perché la loro posizione deve suggerire un'idea di instabilità, di insicurezza, e la figura oscilla in avanti.
L'esasperazione fisioniomica è utilizzata, in uno spiritoso disegno, per rappresentare la scena con la donna che, nuda, fugge venendo presa a bersaglio da quattro uomini [73]. Lo sgomento, espresso dal volto della donna, ha perso con il passare del tempo l'eventuale riferimento allegorico -ma non si deve dimenticare che il padre era maestro di tiro al bersaglio- e rimane

71. Nobildonna con mastino, 1910 ca [cat. 53 dis]

72. Caricatura maschile, 1910 ca [cat. 57 dis]

73. Vignetta, 1910 ca [cat. 56 dis]

74. Caricature, 1910 ca [cat. 55 dis]

75. Schizzo di donna, 1909 [cat. 41 dis]

76. Schizzo (volto maschile), 1910 ca [cat. 54 dis]

77. Profilo femminile, 1910 [cat. 42 dis]

78. Ragazzo seduto, 1910 ca [cat. 58 dis]

79. Schizzo (recto e verso) [cat. 43 dis]

80. Schizzo [cat. 44 dis]

81. Schizzo [cat. 45 dis]

82. Schizzo (recto e verso) [cat. 46 dis]

83. Schizzo (recto e verso) [cat. 47 dis]

84. Schizzo (recto e verso) [cat. 48 dis]

85. Schizzo (recto e verso), 1910 ca [cat. 49 dis]

86. Schizzo, 1910 ca [cat. 51 dis]

87. Signore seduto che beve il caffè, 1910 ca [cat. 52 dis]

88. Schizzo (recto e verso), 1910 ca [cat. 50 dis]

l'occasione colta da Parin per rendere con tratto sicuro le figure in movimento, caso singolare nell'artista.
Il segno fluido, veloce è il risultato di un attento lavoro di preparazione: dei volti e delle figure che si affollano sul fondo a biacca di *Caricature* [74] è possibile individuare gli schizzi istantanei presi in preparazione al disegno. In *Caricature* si ritrova così la dama con il mastino, mentre il volto dell'uomo avvolto nel cappotto nero, s'ispira ad un ritratto schizzato in precedenza [76].

Fra Monaco, Vienna e Trieste

Nella primavera del 1905 Parin aveva partecipato nuovamente all'esposizione primaverile della Secessione. Nonostante avesse perso la carica innovativa del decennio precedente, la Secessione monacense, come un entusiasta Fritz von Ostini rilevava sulle pagine di "Die Kunst für Alle", mostrava di possedere ancora una certa vitalità[54]. I trecento dipinti esposti rappresentavano, secondo Ostini, uno specchio fedele della scena artistica monacense, calcata da molti giovani talenti mossi dall'impulso di creare direttamente di fronte alla realtà. «Sono in particolare le collezioni di Max Feldbauer e Leo Putz -continua Ostini- a dimostrare con quale intensità si lavora»; ma anche Parin, riceve il suo riconoscimento ed è citato per un dipinto, disperso, intitolato *Vision*, «incarnazione di decadente sensualità»[55]. Feldbauer e Putz esponevano fra le file di *Die Scholle* (La zolla), gruppo costituitosi nel 1889 dall'incontro di dodici allievi dell'Accademia di Monaco e che, pur non perseguendo l'isolamento dei paesaggisti di Dachau o del Chiemsee, praticava soprattutto la pittura *en plein air*. Appare significativo che proprio due membri della *Scholle* venissero segnalati come capifila della nuova generazione artistica monacense. Malgrado il marcato individualismo dei suoi esponenti -fra i quali non va dimenticato Fritz Erler- l'approccio con la natura e la figura umana, maggiormente libero dalle convenzioni, si traduceva per tutti in un genuino rinnovamento restituito da una pennellata che elaborava l'immediatezza impressionista attraverso la ripresa della tecnica dei paesaggisti di Dachau[56].
Lo stile a pennellate piatte elaborato dagli artisti di *Die Scholle*, non esente, talvolta, da un certo manierismo, influenzerà la pittura monacense d'inizio secolo -il gruppo poi si scioglierà nel 1914-, contribuendo a dare un'impronta riconoscibile anche nei lavori di Parin[57]. L'artista, che aveva abbandonato la pittura liscia delle prime opere, stava definendo in questi anni le linee sulle quali sarebbe stata plasmata la produzione successiva, nella quale larga parte avrebbe avuto il ritratto femminile connotato psicologicamente.
Di *Judith*, esposto per la prima volta nel 1907 a Monaco, dove la figura femminile ingigantita e il simbolismo del colore riconducono al soggetto klimtiano, non si sa molto se non che fu considerato dalla critica «punto di svolta»[58]. Qualcosa di più si apprende nei riguardi della *Signora alla spinetta*, dipinto che incontreremo ripetutamente negli anni successivi, e che veniva esposto nel 1907 a Wiesbaden alla Galleria Banger[59]. Nella *Dame am spinett* la descrizione del salotto è giocata su variazioni tonali di tinte calde e scure: una «sinfonia di marrone» che induce il critico della mostra alla Banger a trovare dei parallelismi con Gerard Terborch. Pittore olandese vissuto nel Seicento, Terborch dipingeva interni borghesi immersi nella penombra e ritraeva con gran finezza psicologica i propri personaggi traendo ispirazione da Rembrandt e Velázquez. L'interesse per i valori tonali, che costituisce un elemento costante nella pittura di Parin non è fine a sé stesso e «la veste dorata di una signora che appoggia le mani indolenti alla spinetta -scriverà due anni dopo il giornalista de "Il Piccolo" di Trieste- è uno studio di stoffa di pieghe soffici e di pieghe spezzate, condotto con raffinata sapienza e con sicura sobrietà di tocchi»[60]. Alla Galleria Banger Parin presentava una serie di ritratti a matita realizzati a linee sottili e parallele, ispirati a Khnopff non solo per la ripresa stilistica ma anche per l'intonazione sentimentale. L'apprezzamento della

89. Ritratto di donna, 1908 ca [cat. 39 dis]

90. Ritratto di bambina, 1908/10 ca [cat. 23 atp]

91. Volto femminile, databile 1908 [cat. 38 dis]

critica fu tale da suggerire il confronto con i quadri ad olio: «Oltre ai dipinti sono molto coinvolgenti anche i disegni, che quasi si vorrebbe preferirli, e che ricordano Khnopff. La stessa leggerezza meravigliosa queste linee che scorrono in pianissimo!»[61]

Il *Ritratto di donna* [89] ed il *Volto femminile* [91], datato 1908, rispondono a questa descrizione e con delicatezza emergono plasticamente grazie all'ispessimento dei segni a matita ed alla tessitura più o meno fitta. La tecnica contribuisce a rendere le figure evanescenti, effetto accresciuto dallo sguardo pensoso rivolto altrove che ne fa altrettante donne-sfinge alla maniera di Khnopff. La litografia con *Giovanna d'Arco* [92] si direbbe appartenere al medesimo gruppo, la tecnica litografica, che ben si adatta a registrare le variazioni di pressione del segno, mantiene le qualità stilistiche dei disegni a matita.

Giovanna d'Arco di profilo riprende, ruotandola di 90°, la mistica immagine de *L'incenso* [di Khnopff]. Ma la santa in armatura, simbolica e "fiabesca" incarnazione del mito dell'androgino, riflette in Parin la conoscenza, mediata da Khnoppf -ed è ipotizzabile un viaggio di Parin in Inghilterra prima del 1908-, dei preraffaelliti in-

92. Giovanna d'Arco, 1909 ca [cat. 2 ov]

glesi e specie di Burne-Jones.[62]

Nel 1908 Parin espose a Vienna alla mostra autunnale dell'*Hagenbund* con Théo van Ryssel-Berghe, il simbolista belga della *Société des Vingt*, ed un altro pittore monacense, Rudolf Sieck. Ritroviamo in quest'occasione i disegni esemplati su Khnopff ed il dipinto ad olio con *Judith*.

La mostra ebbe un notevole successo e diede l'occasione al pubblico di ammirare i ritratti femminili che prediligono armonie di colori fresche o nobilmente equilibrate [...]. Si percepisce l'artista che dal giorno blu s'immerge in un mondo crepuscolare di pensieri stanchi: lui appartiene al nostro tempo anche se si trattiene nel passato rappresentato dalla pittura antica dei maestri veneziani.[63]

Ancora una volta, -era già stato fatto per la *Signora alla spinetta*- la finezza degli accordi cromatici utilizzati da Parin non trova riferimenti immediati e lo sguardo del critico si volge, in quest'occasione, alla pittura tonale veneziana[64].

Il 23 novembre dello stesso 1908, forse grazie anche al successo della mostra, Parin venne nominato membro dello *Hagenbund*, all'interno del quale la sua presenza risulta documentata fino al 1910[65].

Nello stesso 1908, dopo una pausa durata sei anni, Parin riprendeva ad esporre al *Glaspalast* (due dipinti: *Sibylle* e, nuovamente, *Dame am Spinett*). Da allora, in qualità di socio della *Münchener Künstler Genossenschaft*, si sarebbe presentato quasi ogni anno fino al 1922.

Il 1908 segnava dunque l'inizio di un'intensa attività espositiva: alle mostre di Vienna e Monaco si assomma la presenza all'esposizione regionale di Vicenza[66]; di lì a poco avrebbe preso corpo il lungo sodalizio con il Circolo Artistico triestino e le partecipazioni alla Permanente[67].

Abbreviazioni usate nelle note

AST
Archivio di Stato di Trieste

CMR
Civico Museo Revoltella

Soprintendenza per i Beni APPSAD:
Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico

1. Il processo di emancipazione dei diritti civili degli ebrei, avviato nel 1782 da Giuseppe II con la "Patente di tolleranza" e terminato nel 1867 con la Costituzione che garantiva la parità dei diritti, era stato messo in atto con quasi un secolo di anticipo a Trieste. In seguito all'inaugurazione del porto franco nel 1719, infatti, la comunità ebraica e le altre minoranze religiose triestine godettero di privilegi straordinari concessi dagli Asburgo con l'obiettivo di incrementare e consolidare i commerci legati alle attività del porto. Per notizie ulteriori su questo argomento rimando a: Mario Stock, *Nel segno di Geremia. Storia della Comunità Israelitica di Trieste dal 1200,* Udine, 1979 (seconda edizione, Trieste, LINT, 1998); Anna Millo, *L'élite del potere a Trieste. Una biografia collettiva 1891 - 1938*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp.55-68; Tullia Catalan, *La comunità ebraica di Trieste nell'Impero asburgico. Dalla fine del Settecento allo scoppio della I guerra mondiale*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, Trieste, Comune di Trieste, 1998, pp.13-30; Tullia Catalan, P*resenza sociale ed economica degli ebrei nella Trieste asburgica tra Settecento e Novecento*, in *Storia economica e sociale di Trieste,* a cura di Roberto Finzi, Giovanni Panjek, vol. I, Trieste, LINT, 2001, pp.483-518.

2. Lodovico Pollack (Neuberum, Prussia 1844 - Trieste 1919), figlio di Samuelle e Carlotta Herzberg, sposato con Berta Glass (fünf Riachten 1875 - Trieste 1903), di Hermann e Teresa Kranz. Dal matrimonio, avvenuto nel 1875, nacquero: Federico nel 1876, Vittorio Ugo nel 1878, Umberto nel 1883 (morto nel 1904), Giorgio Samuele nel 1886 (morto nel 1890), Hîlda (detta Gilda) nel 1892. Dalla *Scheda di famiglia di Lodovico Pollack*, Archivio Storico dell'Anagrafe di Trieste.

3. Nella seconda metà dell'Ottocento e soprattutto dopo la Costituzione del 1868 che consentiva ai cittadini ebrei dell'Impero di scegliere liberamente il luogo di residenza, la presenza di famiglie benestanti provenienti dall'entroterra, intenzionate ad investire nei traffici del porto franco, aumentò considerevolmente.
«[…] l'insediamento a Trieste fu graduale e differito nello spazio di dodici lustri, con l'arrivo dal retroterra di singoli elementi intraprendenti quali i Brunner, Stock, Bauer, Schott, Mayer, Pollak [la grafia Pollak o Pollack risulta utilizzata indifferentemente per lo stesso cognome, *nda*], Arnstein, Goldschmidt, Frigessi, Weiss, Pollitzer, Liebman, Steindler, Eppinger, Geringer, per menzionare qualcuna delle famiglie più note.» Mario Stock, *cit.*, p.55.

4. Assente nella *Guida scematica* del 1857, «Pollack Giulio in spedizioni» compare nell'*Elenco dei Sigg. Negozianti* del 1862 (le guide degli anni compresi fra questi due termini non sono state rinvenute). Lodovico, presente nella ditta Giulio Pollack dal '69, nel '79 entrò a far parte del Consiglio d'amministrazione della Società per azioni dell'Illuminazione a gas in Pola, di cui diventò presidente nel '97. Gli anni Novanta segnarono anche il momento di maggior espansione dell'impresa Giulio Pollack che compariva nelle Guide scematiche con la seguente dicitura: «Pollack Giulio (Giulio cav. Pollack, Lodovico Pollack), in spedizioni commerciali, corrispondente commerciale della I. R. Strade ferrate Austriache dello Stato, agenzia della grande società di strade ferrate russe, Varsavia - Vienna e Varsavia - Bromberg, speditore di corte dell'impero germanico, deposito farina del molino di Ofen - Pest, agenzia generale del Lloyd germanico, commissario d'avarea del Lloyd internazionale di Berlino, Agenzia della Società russa di navigazione e commercio di Odessa, Rappresentante generale della luce incandescente per gas del Dr. Auer de Welschach Vienna, via Ghega 9». L'impresa, con il nuovo secolo, sotto la direzione di Lodovico Pollack e del fratello Umberto impianterà il «Primo stabilimento industriale triestino per installazioni d'acqua, gas ed impianti elettrici Giulio Pollack».
Indice del permanere di un legame con la comunità etnico-religiosa di provenienza, appaiono poi le attività filantropiche e di beneficenza cui si dedicarono il padre di Federico e lo zio Giulio: il primo amministratore nell'Ospitale Israelitico di via del Monte a partire dal 1892, il secondo membro, dal '75, del *Deutscher Unterstützungsverein* (associazione d'assistenza tedesca). Cfr. *Almanacco e guida scematica della Citta di Trieste*, Trieste 1857, 1862-1900; *Guida generale di Trieste, il Goriziano, l'Istria e la Dalmazia,* Trieste 1894-1899; *Guida generale di Trieste*, Trieste 1900-1913.

5. A. Millo, *cit.*, pp.185-188.

6. AST, *II. RR. Scuole del litorale (1842-1918), I. R. Scuola Reale Superiore di lingua tedesca in Trieste*, Buste 751-757. Federico, che risulta iscritto fino al quinto anno, non seguì il ciclo completo di sette anni.

7. *Belle arti*, "L'Adria", Trieste, 1 dicembre 1892. Il disegno risulta attualmente disperso.

8. Le notizie su Gerolamo Navarra sono tratte da Elena Casotto, *Pittori ebrei in Italia tra il XIX secolo e i primi decenni del XX secolo. Aspetti problematici e ipotesi di lettura. Il caso di Gerolamo Navarra*, Tesi di laurea (relatore prof. Sergio Marinelli), Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Facoltà di Lettere e Filo-

sofia, Università degli Studi di Padova, a. a. 1998-99. Navarra, nato a Verona nel 1852, si formò nei primi anni Settanta all'Accademia di Belle Arti "Cignaroli" di Verona, all'Accademia di Milano (con Carlo Ferrario) e infine alla "Brenzoni" di Verona (con Napoleone Nani). Terminati gli studi nel '74, si trasferì a Venezia nel'77 esponendo nel frattempo a Verona, Napoli, Venezia, Trieste, dove soggiornò dal '90 al '95 prima di fare ritorno a Venezia.

9. Così a proposito di alcune opere osservate dal cronista nel suo studio, in *Lo studio del prof. Navarra*, "L'Adria", 11 giugno 1891, citato in E. Casotto, *ibid.*, pp.157, 158.

10. «Vi sono raggruppate molte figure ad illustrazione del concetto filosofico a cui, spogliata dei pregiudizi, s'informa la religione mosaica. La *sobrietà*, la *tenacia*, il *lavoro*, la *beneficenza* e l'*amor di patria*, assieme al *commercio*, all'i*ndustria*, alle *arti del sentimento*, alla *medicina*, alla *chirurgia*, alla *matematica* ed all'*astronomia*, guidati dalla figlia d'Israello, vanno incontro al *Progresso* ed alla *Pace*.» "Il Piccolo", Trieste, 31 dicembre 1893.

11. «Il prof. Navarra ha voluto combattere con le sue nobilissime armi, una battaglia contro l'antisemitismo, una delle malattie che affliggono, alcuni paesi, l'umanità di questa fine secolo.» "L'Adria", Trieste, 30 dicembre 1893.

12. "L'indipendente", Trieste, 30 dicembre 1893.

13. "Il Piccolo della Sera", Trieste, 31 dicembre 1893. All'estrazione dei premi, condotta dal Presidente del Comitato per l'esposizione, l'avvocato Venezian in persona, partecipava anche un'opera di Dudovich intitolata *Cani*.

14. «Gino Parin, residente a Monaco dal 1894» Edgar von Mojsisovics, *Gino Parin- München*, in "Deutsche Kunst und Dekoration", n.40, 1917, p.183.
In realtà Parin, pur soggiornando lungamente a Monaco, stabilì fin dal 1894 la propria residenza ufficiale a Lugano. Fra i documenti della pratica, allestita dall'artista nel 1897, per ottenere la cittadinanza svizzera si legge infatti: «domiciliato a Lugano dal gennaio 1894» *Certificato di buona condotta del Municipio di Lugano*, Lugano 14 aprile 1898, in Archivio di Stato, Repubblica e Cantone Ticino.

15. Scritto citato in Marina Roccia, *Aspetti problematici dell'opera pittorica di Gino Parin*, Tesi di laurea (relatore prof. Decio Gioseffi), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste, a.a. 1977-78, p.1, e rinvenuto nell'Archivio storico del Civico Museo Revoltella. Si tratta di brevi note biografiche forse destinate alla compilazione del Catalogo del Museo che sarebbe uscito anonimo nel 1933, ma in realtà opera di Dario de Tuoni.

16. Fra i fondatori e primo presidente del Circolo Artistico nel 1884, ne mantenne la carica fino 1894. Si dedicò per oltre vent'anni, dal 1887 al 1911, all'insegnamento del Disegno figurale e della Pittura decorativa presso la *Triest Kaiserlich-Köngliche Staatsgewerbeschule*, *I.R. Industriale* (Antonella Caroli, *Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1995, p.175).

17. Le due grandi tele del *Commercio* e dell'*Industria* furono eseguite nel 1897 per il Caffè della Stazione; attualmente presso la sede di Trieste della Soprintendenza per i Beni APPSAD del Friuli-Venezia Giulia.
«Ed è proprio la cartellonistica a fornire il risvolto più stimolante della mostra, in quanto ci fa vedere come gli operatori in tale settore fossero stati capaci di coniugare egregiamente l'impatto di tipo fotografico e la pulizia del segno grafico, che, pur nell'uso avventuroso di un ampio ventaglio di codici, rimontano, in sostanza, alla fondamentale lezione dello Scomparini» Sergio Molesi, *Prefazione,* in *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra (Trieste), Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1982, pp.11, 12.
Margherita Gauthier, dipinto del 1895 acquistato nello stesso anno dal Civico Museo Revoltella, «documento ineccepibile di verità visiva in riferimento allo scenario concreto della vita contemporanea.» Franco Firmiani, *Scomparini (in sei paragrafi)*, in *Eugenio Scomparini, pittura ed altro da Sedan a Sarajevo*, catalogo della mostra a cura di Laura Safred, Trieste, Comune di Trieste, Civico Museo Revoltella, 1984, p.16.

18. Il nome di Federico Pollack non compare tra gli allievi della Scuola per Capi d'Arte, la sezione artistica della *Gewerbeschule* (Scuola d'arti applicate), né nei registri dei corsi serali o domenicali. L'apprendistato presso lo Scomparini dovette svolgersi nei primi anni Novanta e, con molta probabilità, immediatamente prima della partenza per Monaco nel 1894. La dichiarazione rilasciata dal proprietario dello stabile di via Ponte nuovo, residenza triestina dell'artista fino al 1894, conferma ulteriormente che Federico «frequentò sino il 1892 codeste I. R. scuole Reali dello Stato e d'allora sino al 1894 ha studiato la pittura presso i sig.ri Professori Navarra e Scomparini» *Certificato di domicilio in Trieste*, Trieste 20 giugno 1897, in Archivio di Stato, Repubblica e Cantone Ticino.
Negli stessi anni anche il più anziano Guido Grimani (Trieste 1871-1933) prendeva lezioni nello studio dello Scomparini (Luisa Froglia, *Il pittore triestino Guido Grimani*, Trieste, Libreria Internazionale "Italo Svevo", 1971, p.21).
Come insegnante Scomparini risultava legato alla tradizione accademica sette-ottocentesca, in ciò rifacendosi alla personale esperienza fatta da allievo all'Accademia di Belle Arti di Venezia e ben lontano dalle modalità d'insegnamento utilizzate alla *Kunstgewerbeschule* di Vienna, dalla quale la *Triest Staatsgewerbeschule* dipendeva direttamente per programmi ed organizzazione. In particolare il disegno di

figura si fondava sulla copia di particolari anatomici desunti da calchi in gesso e sulla copia reiterata di nudi in pose classiche.

19. Queste informazioni sono state raccolte nel corso di una conversazione a Trieste con Christine La Bastille, pronipote di Parin, in data 30 novembre 2002.
Edgar Alan, nato il 30 settembre 1898, sembra fosse stato chiamato così in omaggio ad Edgar Allan Poe; Marietta Aspasia nacque il 12 marzo 1901.
Il dato relativo alla separazione della coppia è tratto invece dalla *Scheda di famiglia di Federico Gino Parin* presso l'Archivio Storico dell'Anagrafe di Trieste dove è riportato testualmente: «asseritamente divorziato dal 1906».

20. «[…] emerso dalle ricerche di Fabio Lamacchia [tale dato] è attestato dal decreto del Gran Consiglio Federale datato 13 maggio 1898» Susanna Gregorat, *Gino Parin (Federico Pollack)*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, Trieste, Comune di Trieste, 1998, p.388.
Vedi anche *Scheda di Famiglia di Federico Gino Parin*, Archivio Storico dell'Anagrafe di Trieste, dove egli risulta «cittadino svizzero pertinente a Campo Blenio (Canton Ticino)» e *Fascicolo Federico Pollack*, Archivio di Stato, Repubblica e Cantone Ticino: le pratiche di naturalizzazione furono avviate da Gino Parin il 16 aprile 1897 e si conclusero con la «rinuncia a qualsiasi legame vincolo di attinenza cittadinanza e sudditanza o qualsiasi altro che possa aver avuto coll'Impero Germanico dovendo considerarsi d'ora innanzi come non vi avesse mai appartenuto.» *Atto di rinuncia n. 2047, Lugano, 26 maggio 1898*, Archivio di Stato, Repubblica e Cantone Ticino.

21. AST, *Prefettura di Trieste e riduzione cognomi*, Busta 220, fascicolo Pollack.

22. Otto Wilhelm Pollack, figlio di Giulio ed Emma, cambiò il cognome nel 1929 (comunicazione orale di C. La Bastille, *cit.*).

23. AST, *Prefettura di Trieste e riduzione cognomi*, Busta 220, fascicolo Pollack.

24. «Friedrich W. Gahlen Pollack (padre di nazionalità austriaca, commerciante all'ingrosso) senza religione, iscritto il 28 Ottobre 1895 nella classe di Pittura di Karl Raupp» Archivio Storico, *Akademie der Bildenden Künste*, Monaco, trad. dal tedesco.

25. Strutturata secondo tre livelli d'apprendimento (disegno, pittura e componimento), l'Accademia consentiva, infatti, l'accesso diretto al corso di pittura solo agli allievi che dimostrassero di avere già una salda preparazione nel disegno e dopo il superamento di un esame di disegno di figura dal vero Al corso di pittura, generalmente della durata di 9 semestri, seguiva quello di componimento o corso magistrale tenuto dallo stesso insegnante che, quindi, costituiva per l'allievo il principale punto di riferimento sia all'interno dell'Accademia che come tramite per le esposizioni esterne. Cfr. Thomas Zacharias, *L'Accademia nel periodo dei principi reggenti*, in *Franz von Stuck e l'Accademia di Monaco da Kandinsky ad Albers*, catalogo della mostra (Bolzano), Milano, Mazzotta, 1990 p.27.
Lo studio accademico impegnava mediamente gli allievi per cinque anni, se non si tiene conto delle classi propedeutiche. La notizia circa una frequenza quinquennale di Parin è riportata nella tesi di Marina Roccia (*cit.*, p.2) ed è forse tratta dallo scritto autografo dell'artista, già citato, datato 1932.

26. Karl Raupp, nato a Darmstadt nel 1837, allievo di August Lucas e nel '56, per due anni, di Jacob Becker a Francoforte, era giunto a Monaco nel '59, allievo di Karl von Piloty dal 1960 al 1966 presso l'Accademia. Karl von Piloty (1826-1886), direttore dell'Accademia dal 1874 al 1886, amatissimo dagli allievi, tra i quali si ricordano il viennese Hans Makart e Franz von Lenbach, aveva posto le basi per la nascita della nuova arte tedesca unendo la tradizionale pittura storico-decorativa alle novità introdotte dai belgi. Sotto la direzione di Piloty, Raupp aveva avuto il primo incarico come insegnante nel corso di preparazione istituito dal 1885 al 1887, poi confluito nel corso di disegno. Raupp seguiva una cinquantina di studenti nella copia dal vero; questo corso di preammissione era stato istituito da Piloty per selezionare gli allievi e ridurne il numero (Thomas Zacharias, *cit.*, p.25).
Accanto a Raupp nella colonia di Frauenwörth si ricordano Joseph Wopfner e Carl Seiler (Aa. Vv., *Die Münchener Schule* 1850-1814, catalogo della mostra, München, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen, 1979, pp.32, 68, 443-445).

27. Wolf Rofenberg, *Die Schule Pilotys*, in *Die Münchener Malerschule seit dem yahre 1871*, Hannover, 1887, p.32 (Misc. *Karl Raupp*, Münchener Stadtbibliothek, Monaco), trad. dal tedesco.

28. Il *Glaspalast*, costruito per l'Esposizione d'arte e artigianato del 1854 sul modello del *Crystal Palace* londinese, a partire dal 1858 ospitava le mostre organizzate dall'Accademia, punto focale di riferimento per insegnanti e allievi. Ma, nel giro di qualche anno, la pressione esercitata dalle associazioni artistiche private tolse all'Accademia questo ruolo e le stesse associazioni presero ad occuparsi delle esposizioni dal 1862. Le mostre internazionali del 1869 (cui avevano partecipato Corot, Courbet, Millet e Manet), del 1883 (dove furono apprezzati Uhde, Liebl e Liebermann), e del 1888 (in cui era presente anche l'artigianato solitamente a Berlino), avevano avuto un tale successo di pubblico e di vendita da sollecitare la richiesta di realizzare nel futuro mostre annuali. La prima mostra annuale del 1889 aveva visto l'introduzione del naturalismo e del pleinarismo cui appartenevano Liebermann, Uhde, Trübner, Stuck

e Corinth. Cfr. Ekkehard Mai, *Akademie, Sezession und Avantgarde- München um 1900*, in Aa. Vv., *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München, Prestel, 1985, pp.145-177.

29. Nel 1896 lo *Jugendstil* era agli albori e, con un certo ritardo in Europa, prendeva vita dall'incontro del filone inglese che fa capo a Beardsley ed ai Preraffaelliti, con il design di Otto Eckmann, Hermann Obrist e August Endell -a loro volta influenzati da Walter Crane e Henry van de Velde-, che dallo studio approfondito della natura elaboravano una linea stilizzata tendente all'astrazione.

30. La xilografia, cioè la stampa da matrice di legno incisa, implicando la realizzazione di un segno piuttosto duro, era stata soppiantata fino a metà Ottocento da tecniche di riproduzione come l'incisione a bulino o la litografia, che consentivano un resa maggiormente pittorica. Grazie all'innovazione introdotta nel 1775 da Thomas Bewick (che, utilizzando per le matrici un taglio di legno trasversale alla crescita delle fibre, consente l'esecuzione di incisioni più raffinate) ed all'importazione in Europa a metà Ottocento delle xilografie giapponesi (anche a più colori e caratterizzate dalla costruzione di volumi per accostamento di tinte piatte), la xilografia diventerà una tecnica di riproduzione tipica dell'*Art Nouveau*, molto usata in area tedesca e ripresa nelle caratteristiche più crude dagli espressionisti.

31. Accanto a Thomas Theodor Heine, fra gli artisti che si dedicano all'illustrazione in bianco e nero, vanno ricordati Marcus Behmer che nel 1903 illustrerà una *Salomé* di Oscar Wilde, Ephraim Mose Lilien e Johan Vincenz Cissarz. Cfr. Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, *L'illustrazione Art Nouveau*, Bari, Laterza, 1989, pp.182-185.

32. John Flaxman, York 1775-Londra 1826. Il suo disegno a puri contorni ispirato dall'arte classica e messo a frutto nelle illustrazioni (Illiade, Odissea, Divina Commedia) influenzò i contemporanei Blake (che elaborerà uno stile lineare anticipatore dell'*Art Nouveau*), Ingres e David. Fra gli artisti tedeschi che, influenzati da Flaxman, realizzarono illustrazioni di puro contorno: Vincenz Raimund Grüner, Ludwig Sigismund Ruhl, Moritz Retzsch e Bonaventura Genelli (Robert Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984, pp.175-202).

33. Se il 1897 aveva visto, con la prima partecipazione della Secessione all'interno del *Glaspalast*, il trionfo della stilizzazione floreale *Jugendstil*, l'anno successivo Martin Dülfer con un'*Abitazione romana* e Henry Helbig e Charles Haiger con il progetto di una *Stanza accogliente* intervennero nel dibattito sulla decorazione architettonica ispirandosi al Classicismo, mentre Stuck ricorreva a decorazioni classiche in gesso e cartapesta per la sua villa. Cfr. *Contrapposizione neoclassica*, in Aa. Vv., *La nascita della modernità*, catalogo della mostra, Verona, Edizioni Palazzo Forti, 1996, pp.266, 267.

34. Rudolf Seitz, Otto Hupp, Josef Sattler e Melchior Lechter rappresentano questo particolare filone della grafica tedesca di fine Ottocento; al contemporaneo Otto Grautoff gli ultimi due devono la definizione di *Archaisten* termine che individua la particolare scelta dei soggetti rivelando un giudizio sostanzialmente negativo (G. Fanelli, E. Godoli, *cit.*, p.183).

35. Parin stesso dichiarò la propria ammirazione per il maestro che conobbe personalmente a Parigi. Notizia riportata da Marina Roccia, nella Tesi di laurea (*cit.*, p.6) ed appresa nel corso di una conversazione con Magda Springer, pittrice e allieva di Parin, il 20 aprile 1978.

36. La *Société des Vingt* ebbe pure il merito di portare a Bruxelles artisti di fama internazionale: Rodin e Whistler nel 1884, Redon nel 1886, Seurat nel 1888, Toulouse-Lautrec e Signac nel 1888, Gauguin nel 1889 (Renato Barilli, *Soggettività e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'arte moderna*, vol. II, Milano, Fratelli Fabbri editori, 1967, p.31).

37. La prima edizione di *Die Sunde* (Il Peccato) di Stuck, del 1893, sembra preceduta dall'*Idolo della Perversità* di Delville, datato 1891.

38. Giorgio de Chirico, *Max Klinger*, in "Il Convegno", Milano - Roma, a. I, n.10, novembre 1920, riportato in *Giorgio De Chirico Isabella Far, Commedia dell'arte moderna*, a cura di Jole de Sanna, Milano, Abscondita, 2002, pp.54-55.

39. Cs, *Arte*, in "Il Piccolo", Trieste, 2 novembre 1900

40. *Ibid.*

41. La Galleria Krause aveva sede presumibilmente a Monaco. Su "Kleines Journal" si osserva a più riprese la completezza di tutte le annotazioni pittoriche, il disegno sempre analitico ed una sensibilità a registrare i valori tonali di personaggi e oggetti in un accordo cromatico generale. Fra i ritratti, si distinguono un *Autoritratto* ed il *Ritratto di Maria Delvard* pervasi da una vena ironica e caricaturale; mentre a proposito dei disegni, in cui Parin mostra di possedere la soggettività del grafico, si osserva come molti lavori al di là della tecnica (gessetto, matita o acquerello) rimandino per la concezione alla litografia o alla xilografia. Cfr. m., *Kleines Feuilleton. Kunstsalon Krause*, in "Kleines Journal", Monaco, s.d., [1904] (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste).

42. Cfr. *Von Ausstellungen un Sammlungen*, in "Die Kunst für Alle", Monaco, 1903-1904, p.365.

43. Erich Felder, *Gino Parin*, in "Die Gegenwart", n.14, Monaco, 1905, trad. dal tedesco.

44. M. Roccia, *cit.* e Renata Da Nova, *Una tesi di laurea sul pittore Gino Parin,* in "Arte in Friuli Arte a Trieste", n.4, 1980, pp.117-136.

45. Il modello della donna fatale importato dai Preraffaelliti, attraverso Khnopff, trova delle esatte corrispondenze nella ripresa del soggetto, la dea babilonese dell'amore e della guerra, Ishtar, che prende il nome di Astarte nella tradizione siriaca. Il rimando iconografico va dall'*Astarte siriaca* di Dante Gabriele Rossetti del 1877 ad *Avec Joséphine Péladan: Ishtar* di Khnopff del 1888, che contribuiranno alla definizione stilistica della *Giuditta* di Klimt, a conferma degli stretti rapporti intercorsi tra Klimt e Khnopff. I termini del rapporto tra Rossetti, Khnopff e Klimt ed il loro contributo all'elaborazione del prototipo di donna fatale presente nella pittura simbolista sono stati messi in evidenza da Francesca Cavallin, *Le sorelle inquietanti,* in "Art e Dossier", n.178, maggio 2002.
Anche Parin realizzò una *Giuditta* (*Judith*), ora dispersa e di cui si tratterà in seguito (nota 58), e una *Astarte* presentata nel 1908 a Wiesbaden alla mostra presso la Galleria Banger.

46. m., *Kunstsalon Krause*, *cit.* (trad. dal tedesco).

47. Hermann Bahr, *Symbolisten*, in "Die Nation", IX, 38, 18, giugno 1892, pp.576-577, in *Hermann Bahr. Il superamento del naturalismo*, a cura di Giovanni Tateo, Milano, SE, 1994.

48. Il calco sul volto dell'artista, ancora in vita, era stato preso da Franz Klein per il busto realizzato nel 1812. Il calco di Klein da cui Stuck, con ogni probabilità, trasse alla fine del secolo due versioni in gesso dipinto, fu in seguito utilizzato da Klinger nel *Monumento a Beethoven* esposto, nel 1902, alla XIV mostra della Secessione a Vienna.
Dalla maschera, Stuck, nel 1986, aveva tratto il calco in gesso ed in seguito due ritratti frontali, due sculture, un rilievo ed un progetto per un monumento (*I prìncipi nell'arte*, in Aa. Vv., *La nascita della modernità*, *cit.*, pp.158, 159).

49. Lodovico Pollack, membro della *Società triestina di Bersaglieri, sulla vetta del colle Ferdinandeo* (come specifica la dicitura) fu maestro di bersaglio dal 1882, diventerà il presidente della medesima società nel 1911 (*Almanacco e guida scematica della Citta di Trieste*, Trieste 1882-1900; *Guida generale di Trieste, il Goriziano, l'Istria e la Dalmazia*, Trieste 1894-1899; *Guida generale di Trieste*, Trieste 1900-1911).

50. M. Roccia, *cit.*, pp.60, 61.

51. Sulla produzione grafica secessionista e dello *Hagenbund* vedi Hans Bisanz, *La grafica applicata* in Aa. Vv., *Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero asburgico*, catalogo della mostra, (Venezia), Venezia, La Biennale, Mazzotta, Milano, 1984 pp.255-264.

52. *Kunstchronich* in NF [Neue Freie Presse ?] n.18, [Vienna ?] 1906-1907, p.356 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste).

53. *L'arte all'esposizione di caricature*, "Il Piccolo", Trieste, 24 marzo 1910. Parin sarà tra i premiati nella quarta sezione denominata «Caricature di persone» (*I premiati all'esposizione di caricature*, "Il Piccolo", Trieste, 16 aprile 1910).

54. Fritz von Ostini, *Die Frühjahrausstellung der Sezession in München*, in "Die Kunst für Alle", n.20, anno 1904-1905, pp.371-375.

55. «...una donna svestita in calze nere, seduta su un trono, rappresenta una sorta di Aphrodite Pandemos. La fine e opaca stesura del colore, data intenzionalmente, si adatta molto bene a questa incarnazione di decadente sensualità.» *Ibid.*, p.375, trad. dal tedesco.

56. «Il tratto fluido, impressionistico è sostituito da una costruzione dell'immagine che sfaccetta la superficie a macchie, oppure a mo' di mosaico, una tecnica che, oltre che nel Trübner degli anni attorno al 1870, si può osservare bene specialmente nell'opera tarda di Leibl, ma anche in altri pittori della cerchia di Leibl, come ad esempio Carl Schuch o Fritz Schider.» Felix Billeter, *"Vanitas" e "Baccanale". Titoli di quadri di Leo Putz al tempo del Principe Reggente*, in *Leo Putz. Pittura monacense al tempo del Principe Reggente*, catalogo della mostra (Trento), Lana (BZ), Tappeiner Casa Editrice, 2003, p.117.

57. Sui rapporti tra *Die Scholle* e i pittori triestini vedi Alessandra Tiddia, *Acquisti tedeschi al Museo Revoltella*, in Aa. Vv., *Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo della mostra (Trieste) a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1995, p.51.

58. «Tra i 23 lavori in catalogo [mostra presso la Galleria Heinemann di Monaco, *nda*] si trova la rappresentazione di una figura in formato gigante chiamata *Judith*. Nello sviluppo di Parin questo quadro sembra rappresentare un punto di svolta. Visto artisticamente è il riassunto di tutto ciò che questo artista del simbolismo del colore e del movimento ha raggiunto finora ma allo stesso tempo un segnavia nel suo futuro» S. D., *Gallerie Heinemann*, Monaco 1907 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste), trad. dal tedesco. Nello stesso anno Judith veniva esposto anche alla Galleria

Banger: «Il quadro *clou* è *Judith* non proprio esente da maniera ma convincente per le finezze che sembrano gettate a caso nel dettaglio. Una bella donna siede sognante davanti a noi avvolta in una gran quantità di stoffe ognuna delle quali è valorizzata come nota cromatica» M. E., *Kunst, Literature und Wissenschaft. Galerie Banger*, 1907 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste), trad. dal tedesco.

59. La *Signora alla spinetta* verrà ripresa qualche anno più tardi, almeno come soggetto, nel dipinto ad olio intitolato *Notturno* e conservato presso il Museo Revoltella di Trieste.
Nella primavera del 1907 Parin aveva inoltre partecipato alla mostra della Secessione monacense con *Arabeske*.

60. *Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1909.

61. M. E., *Kunst, Literature und Wissenschaft. Galerie Banger, cit.*

62. R. Da Nova, *cit.*, p.18. La studiosa individua, nel trittico *Isolierung* di Khnopff, esposto nel 1901 al *Glaspalast* di Monaco, un esempio della mediazione svolta dall'artista belga con i Preraffaelliti (*Ibid.*, p.123, nota 3).

63. K.M. Kuzmany, *Drei sonderausstellungen im Hagenbund*, "Erdgeist", n.26, Vienna, ottobre 1908, pp.899, 900. A proposito dei disegni il critico scrive: «Stimoli ne sono stati offerti da Khnopff come dimostrano i disegni eseguiti con eccezionale maturità tecnica e purezza.»
La mostra collettiva, ebbe un notevole successo di pubblico tanto da spingere la direzione a prorogare l'orario di chiusura di un'ora e posticiparne la chiusura stessa dal 10 ottobre all'8 novembre.

64. D'altra parte, proprio a proposito della *Signora alla spinetta*, il giornalista de "Il Piccolo" osserverà l'anno successivo come il «valore pittorico» della veste dorata della protagonista provenga «dalle miti e attenuate cose che la circondano: e l'artista si rivela nella fermezza onde coglie i rapporti e racchiude le sue luci di seta e di smalto nei suoi diffusi toni opachi e smorti.» *Alla Permanente,* "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1909.

65. "Neue Freie Presse", Vienna, 7 ottobre 1910.

66. All'Esposizione regionale di Vicenza Parin partecipò con *La città del silenzio* ispirata a D'Annunzio e già presentata alla mostra dell'*Hagenbund* del 1908 (G. Vidossich, *Gli artisti triestini all'esposizione regionale di Vicenza*, "Il Piccolo", Trieste, 25 agosto 1908). «La parafrasi della città del silenzio di D'Annunzio, mostra una donna armata e avvolta in un mantello [...] con un paesaggio che non sta ad indicare Pisa, Siena o Perugia, ma fornisce senza sforzi letterari solo l'eco irreale di una bellezza andata.» K. M. Kuzmany, *cit.*, p.900.

67. «Alla Permanente [nel 1907, *nda*] si susseguivano le mostre personali di ogni singolo artista e in quest'epoca anche una di Gino Parin che dimorava ancora sempre a Monaco di Baviera. Egli si era già fatto conoscere ai triestini nel 1900 con una mostra di quadri e disegni tenuta nella sede della società in via del Pesce. Quando egli più tardi si trasferì a Trieste, fece parte in diverse imprese del Direttorio della Società. Intorno a quegli anni organizzò egli stesso una mostra di quadri dei nostri pittori a Monaco di Baviera.» Carlo Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, La Panarie, Udine, 1934 [2ª ed. Edizioni Svevo, Trieste, 1991], p.219.

A Trieste e a Monaco, prima della guerra

A partire dal 1910 la partecipazione di Parin a esposizioni in Italia e all'estero ebbe una cadenza quasi mensile: fra marzo e aprile lo si vedeva all'esposizione di caricature alla Permanente, in maggio era a Capodistria all'Esposizione provinciale istriana[1] e in luglio alla mostra di Arezzo[2].
La presenza delle «sale triestine» alle principali manifestazioni artistiche italiane ed internazionali fu un aspetto caratteristico degli anni precedenti alla guerra, sollecitato in particolare dal Circolo Artistico. Proprio nel 1910 grande cura s'era posta nell'organizzazione della «Sala della Città di Trieste» alla IX Esposizione Internazionale d'Arte veneziana, cui partecipavano, fra gli altri, Cambon, Flumiani, Guido Marussig e Rietti[3]. Anche Parin si dedicava a promuovere gli artisti locali: in ottobre avrebbe fatto parte della giuria incaricata di selezionare le opere per la Sala triestina a Firenze[4] e, nel frattempo, si occupava della partecipazione triestina alla mostra autunnale al *Glaspalast*.

Ancora una sala d'arte triestina! E questa importante davvero, poco meno di quella che fu concessa ai nostri all'Internazionale veneziana. Si tratta di mettere a contatto gli artisti di Trieste con uno dei principali centri dell'arte contemporanea: Monaco di Baviera. L'idea fu concepita da Gino Parin, il delicato artista nostro che vive in Germania […]. Il Parin verrà a Trieste il prossimo mese per prendere accordi e scegliere le opere che dovranno rappresentare il gruppo d'artisti della nostra città.[5]

Il successo raccolto a Monaco dai triestini e da Parin ebbe una certa risonanza al di fuori dell'ambito locale.

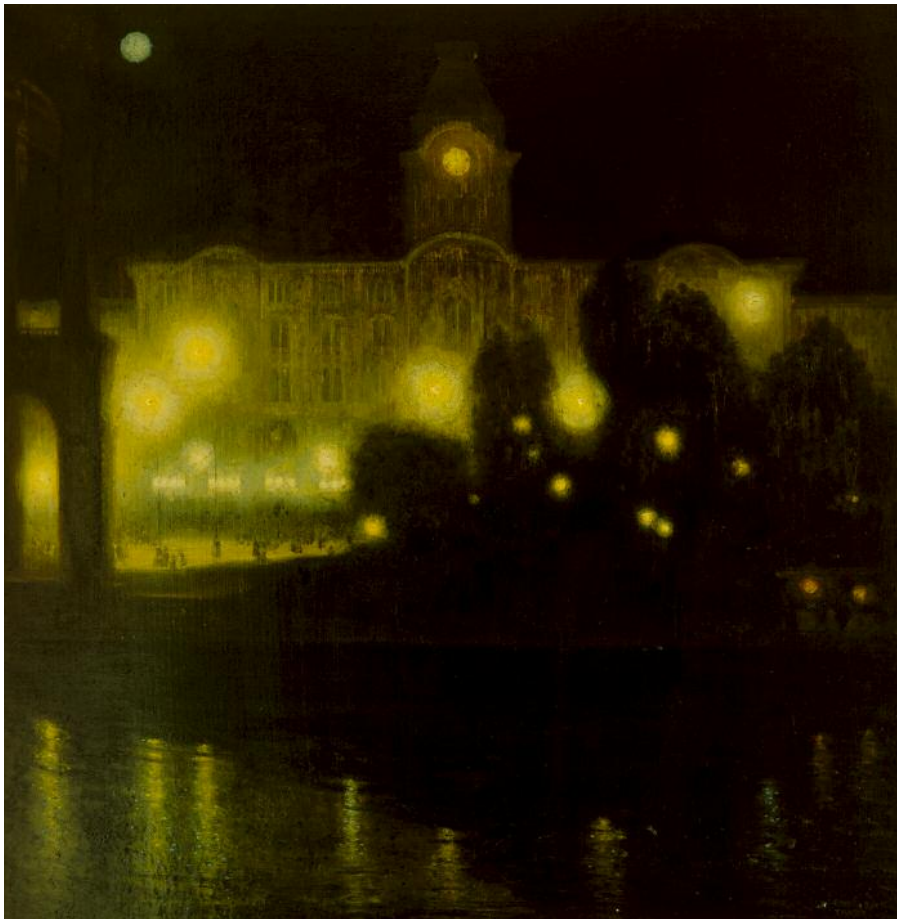
L'esposizione d'artisti triestini organizzata a Monaco per cura del pittore Gino Parin è giudicata dalla "Post-Zeitung" di Augusta molto favorevolmente. Di un artista che si sviluppi su proprie vie non si può parlare, e sarebbe assurdo aspettarselo -scrive la Postzei tung- : è naturale che vi si noti un incrocio di influenze italiane con influenze di Parigi e di Vienna. Ma nel campo dell'individualità Trieste, per sua fortuna, possiede alcuni provetti artisti, che giustificano ampiamente l'organizzazione della mostra.[6]

Di seguito vengono lodati Flumiani, Ballarini e Grimani, «paesisti e marinisti veramente ragguardevoli», segnalati i quadri di città di Marussig e gli «schizzi di mare» di Wostry e ammirata una *Testina* di Fittke, mentre gli studi di teste di Timmel sono notati per la «profonda originalità». Fra gli «stilisti» sono ricordati Cambon e Orell, «le acqueforti del Croatto son dal critico bavarese giudicate buone, se pur non forse singolarissime» e lo scultore migliore risulta Marin con un *Cane vittorioso*.

Di Gino Parin, l'organizzatore della mostra, che abita a Monaco, [la "Post-Zeitung", *nda*] loda soprattutto il suo *Municipio di Trieste* che chiama un saggio d'arte luministica[7].

Due, e con molte similitudini, sono gli olii di Parin in cui viene ripreso, da un identico punto di vista, il Municipio di Trieste; il formato è quadrato, l'ambientazione è in entrambi notturna e l'interesse rivolto alle notazioni luministiche.
In *Trieste, Piazza Grande di notte* [93] una luna piena splende nitida e le luci si riflettono sull'acqua. L'ombra proiettata sul palazzo municipale è una presenza simbolica e traccia quasi un motivo decorativo che, con le luci colorate e distribuite ad arte, contribuisce a collocare il quadro in ambito secessionista, riandando, da un lato, agli effetti luminosi di Stuck e, dall'altro, alla preziosa punteggiatura di superficie di Klimt. I referenti d'oltralpe influiscono anche attraverso le illuminazioni notturne e i riverberi sull'acqua di Zangrando e Grimani, pittori triestini che a Monaco avevano completato la loro formazione, autore, il primo, di un suggestivo *Notturno con Caffè Tommaseo*[8]. Non si esclude, d'altra parte, che, nella resa dei bagliori e nel trattamento del colore, Parin guardasse ai divisionisti ed ai futuristi: per esempio al *Notturno in piazza Beccaria* di Carlo Carrà del 1910, animato da una luce soffusa con pennellate filamentose prese in prestito da Previati. Con ogni probabilità la descrizione apparsa su "Il Piccolo" si riferisce al dipinto in esame, opera compiuta formalmente e adatta ad un'esposizione, come inoltre confermerebbero le dimensioni ragguardevoli[9].

93. Trieste, Piazza Grande di notte, 1910 ca [cat. 7]



94. Notturno con la nebbia
in Piazza Grande a Trieste, 1910 ca [cat. 8]

95. Primavera, 1911 [cat. 3 ov]

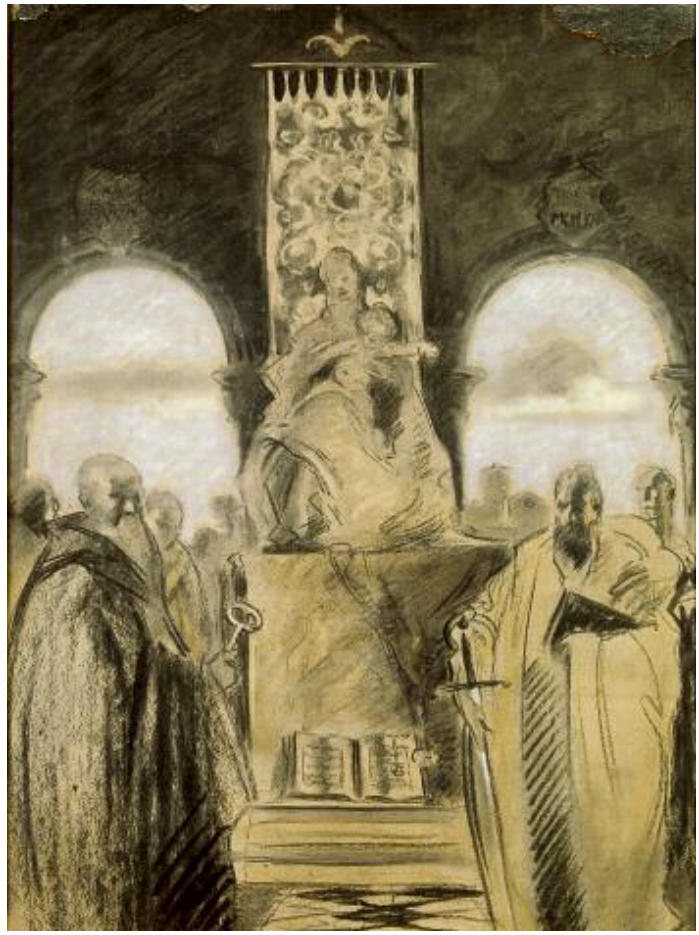
Il *Notturno con la nebbia in Piazza Grande a Trieste* [94] sembra invece nato come bozzetto, anche per le misure relativamente piccole e l'utilizzo del compensato come supporto. Il confronto fra le due opere appare interessante: la ripresa dei punti luminosi è la stessa, come altrettanto i loro riflessi sull'acqua, e medesime sono le ombre. La rappresentazione, giocata sullo sfocamento, sperimenta le possibilità espressive della luce che, filtrata dalla nebbia, toglie consistenza alle forme: si avverte l'eco della poetica di Turner, forse anche attraverso la mediazione di Monet.

I dipinti di Parin poco più che trentenne testimoniano le incursioni dell'artista in contesti figurativi apparentemente lontani. Talvolta le occasioni lo portano a rappresentazioni didascaliche: come nei soggetti religiosi o come accade nell'allegoria della cartolina [95] pubblicata nel 1911 sul calendario della Lega Nazionale, tratta dal dipinto ad olio *Primavera*. Un albero fiorito occupa tutta la larghezza della superficie ed imbastisce con lo sfondo un disegno decorativo bidimensionale di sapore orientale.

La fanciulla effigiata sembra avere i tratti di Fanny Tedeschi, che in tal caso farebbe qui una delle sue prime apparizioni. Modella, musa ispiratrice, la donna comparirà con sempre maggiore frequenza nei lavori degli anni successivi, quando sarà infine arrivata a costituire un punto nodale negli affetti e nell'arte di Parin.

Nell'ottobre del 1911, con una personale organizzata alla Permanente, Gino Parin ebbe modo di farsi conoscere ed apprezzare dal pubblico triestino.

96. Bozzetto per pala d'altare, 1921 [cat. 151 dis]



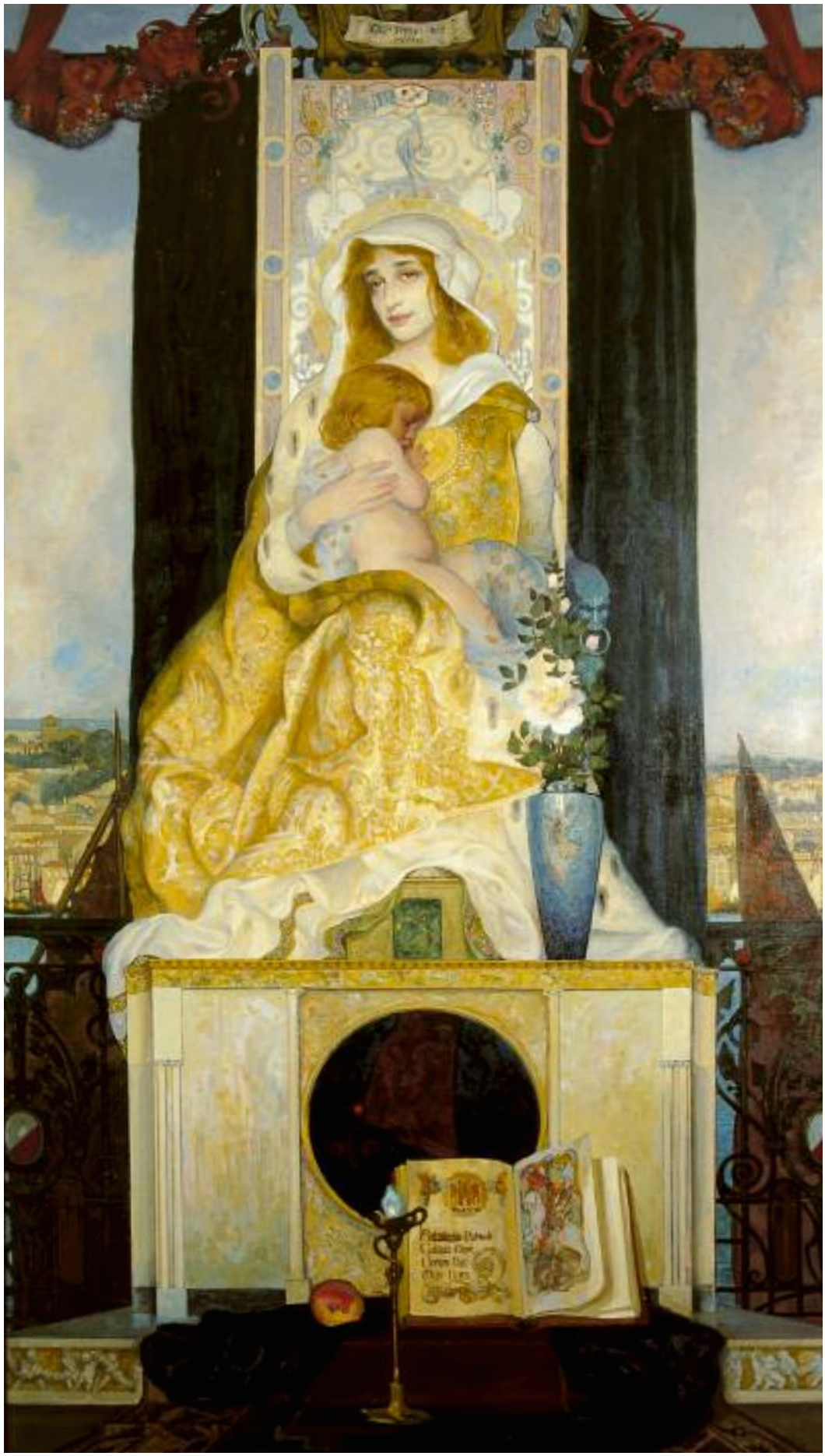
Ha esposto un pittore triestino che ai triestini è pressoché ignoto nel suo valore complessivo e che ora s'è rivelato dei migliori, forse l'ottimo fra tutti i giovani: Gino Parin. Non una personalità profondamente originale, non un'arte che ha trovato la sua via lontana dalle altre, non delle opere che si debbano soltanto lodare e ammirare: però una serietà di concepimento, una severa coerenza di stile, una ricerca appassionata di eleganze, di accordi di signorilità ed una cura un'ornatezza di disegno che stupefanno ed allietano opposte al riprovevole abbandono di cui danno consueta veduta gli artisti di oggi.[10]

L'accusa d'incompletezza rivolta a molta arte contemporanea resta generica, senza individuare eventuali responsabilità. Certo il critico non si riferiva a Croatto, all'epoca apprezzato per le vedute all'acquaforte[11], in stretti rapporti con Parin fin da quegli anni tanto da comparire alla stessa mostra in un ritratto.
Parin, al quale pure vengono mosse talune riserve in quella notazione di scarsa originalità -ma l'unico parallelo diretto nell'articolo si riferisce ai soliti disegni di Khnopff[12]- viene esaltato per l'armonia formale delle sue opere in cui si ritiene risieda la cifra stilistica dell'autore.
Mancanza di plasticità, assenza di profondità: sintomo -per il giornalista de "Il Piccolo"- di un lavoro non ancora giunto a completa maturazione. Il richiamo della pittura cinquecentesca a proposito della pala d'altare con *Madonna e Bambino fra i santi Giusto e Sergio* trova parzialmente una giustificazione a tali osservazioni.

[…] La Madonna è sul trono e tiene appoggiato al seno in un graziosissimo atteggiamento il Bambino, ai piedi del trono un frutto, una lampada, un codice triestino miniato; a sinistra S. Sergio rivolto allo spettatore ed appoggiato ad un'alabarda che, bassa e tozza influisce sulla forma della persona; a destra S. Giusto, giovane innamoratamente volto alla Madonna; nel fondo due vele e una veduta di Trieste. Sembra la descrizione di una «sacra conversazione» cinquecentesca. Difatti il Parin ha dato forma nuova ad uno schema antico: Ed ha fatto un'opera nobile, degna di schietta ammirazione. Fine, spirituale la Madonna, delicatissimo il Bambino, ricchi l'ornato il pavese ed i festoni, preziosa l'esecuzione del damasco giallo che avvolge la Madonna, minuto finissimo il dettaglio, ed unico con rara avvedutezza nelle masse maggiori: il quadro insomma s'impone per una sostenutezza, per una dignità di stile mirabili, avvince tanto per il grande amore dell'artista rivelato nella sapienza dei particolari e nell'equilibrio armonioso della composizione, quanto con l'intonazione severa, sobria del colorito. Ma gli mancano un distacco plastico dei piani, un rilievo di tondo nelle figure, ed una animazione di tinte che lo portino fuori dallo schema della rappresentazione ieratica in una vibrazione di vita.

In seguito la tela, chiamata anche *Stella Maris* [97], venne riquadrata, perdendo i santi laterali. L'opera completa -in *Stella Maris* Fanny Tedeschi prestò il volto alla Madonna- aveva quindi uno schema vicino a quello tracciato dieci anni dopo nel *Bozzetto con Madonna e Bambino fra i santi Paolo e Pietro* [96][13].
I riferimenti alla pittura di Klimt nell'intarsio bidimensionale di forme sono così evidenti, che non ci si spiega come possano essere sfuggiti all'autore della recensione apparsa su "Il Piccolo". L'accordo di colori tenui era studiato da Parin per esaltare i valori lineari, ma veniva giudicato negativamente.

97. Stella Maris, 1911 [cat. 15]



Vi sono colori che perdono l'efficacia avvivatrice nel complesso perché hanno un valore troppo simile agli altri che sono vicini o d'intorno. V'è una gradazione che si attenua, sicché l'armonia, riveduta, smorza il suo valore, come un accordo troppo tenuto.

Il Parin ricerca probabilmente in questa tranquilla distesa, in questa sembianza di ricamo, di arazzo o di tappeto che acquistano i suoi dipinti, la sua nota personale, traendone spunto da alcuni moderni tedeschi.[16]

I valori di superficie della tessitura decorativa, accresciuti dall'intensa illuminazione frontale, non sono l'unico prestito klimtiano. Klimt, infatti, suggerisce a Parin un preciso tipo iconografico per il Bambino. La ripresa va alla bambina ritratta da Klimt, nel 1905, nelle *Tre età della donna*: la stessa età e l'identica posizione, con il braccio piegato ed il volto, di profilo ad occhi chiusi, appoggiato sul seno della madre, ne fanno infatti due copie speculari[14].
Anche se la conoscenza di Klimt nasceva per Parin presumibilmente dalle sue frequentazioni viennesi, l'Italia era stato comunque il primo paese straniero a riconoscerne il valore. Nel 1910 le *Tre età* era stato esposto alla IX Biennale di Venezia.

[…] il caso più sconvolgente e discusso di quell'edizione fu senza dubbio la sala di Gustav Klimt […].
Un allestimento firmato da un architetto e arredatore (Edward J. Wimmer), con pareti candide decorate solo da stilizzati fregi, argentei come le cornici dei quadri; paesaggi di formato rigorosamente quadrato che sembravano tappezzerie; ritratti di donne fatali con inquietudini già espressioniste; quadri ingombri di significazioni allegoriche o simboliche nel collaudato stile aureo. La risonanza dell'avvenimento, ripetutosi l'anno dopo a Roma con la sala klimtiana nel Padiglione austriaco dell'esposizione internazionale per il cinquantenario dell'Unità italiana, è confermata anche da due acquisti pubblici: le *Tre età*, il quadro di maggiori dimensioni della sala veneziana, per la Galleria nazionale della capitale, mentre la Galleria internazionale di Venezia si aggiudica quella *Giuditta* «isterica e morfinomane», dal prezioso formato verticale, che fu subito scambiata per una Salomé sull'onda degli scandali dell'omonimo dramma di Oscar Wilde illustrato da Beardsley e da poco messo in musica da Richard Strauss.[15]

Nonostante i precedenti klimtiani non fossero puntualmente colti, i modelli che ispirano a Parin l'attenzione pittorica ai valori di superficie erano finalmente individuati a proposito dei ritratti ad olio, svincolati dal ricorso a paragoni fuorvianti, come accadeva per la pala d'altare.

Sono questi gli anni in cui nella produzione di Parin si attesta l'avvenuto passaggio da una pittura liscia e sottile a pennellate più energiche e sintetiche, accompagnato dal progressivo abbandono del classicismo estetizzante di matrice preraffaellita.
Questa variazione di registro, osservabile su un numero più folto d'opere pervenuteci, trova conferma anche dal confronto fra i due dipinti ad olio presentati in fotografia in due successive edizioni del catalogo delle esposizioni al *Glaspalast*.
All'Esposizione Internazionale di Monaco del 1911, il *Ritratto di signora*[17] riconduceva ai ritratti degli esordi; ma sul catalogo di tre anni dopo sarebbe comparso un capolavoro come la *Signora in rosso* [118], che avrebbe rappresentato l'aggiornamento stilistico ai tedeschi contemporanei[18].
L'influenza di pittori come Liebermann e Trübner, che avevano importato le pennellate sciolte e materiche dell'Impressionismo francese, si osservava soprattutto nel genere del ritratto, dove la prevalenza del punto di vista soggettivo era indicativa della distanza che intercorreva tra Francia e Germania.
L'uso di pennellate larghe, striate dai colori, non più amalgamati sulla tavolozza, permetteva a Parin di dipingere con una maggiore immediatezza, anche se sempre sulla base di un disegno accurato. L'obiettivo per Parin, come per Liebermann, non era quindi la registrazione dei valori momentanei di luce e colore, ma la restituzione intimista e psicologica di un atteggiamento, di un'atmosfera.
Nel ritratto di *Signora con turbante bianco* [103] del 1912, la composizione si svolge orizzontalmente e l'attenzione si concentra sulla descrizione della sola figura, lasciando accennati gli elementi circostanti, secondo una cifra caratteristica di Parin e molto usata nei di-

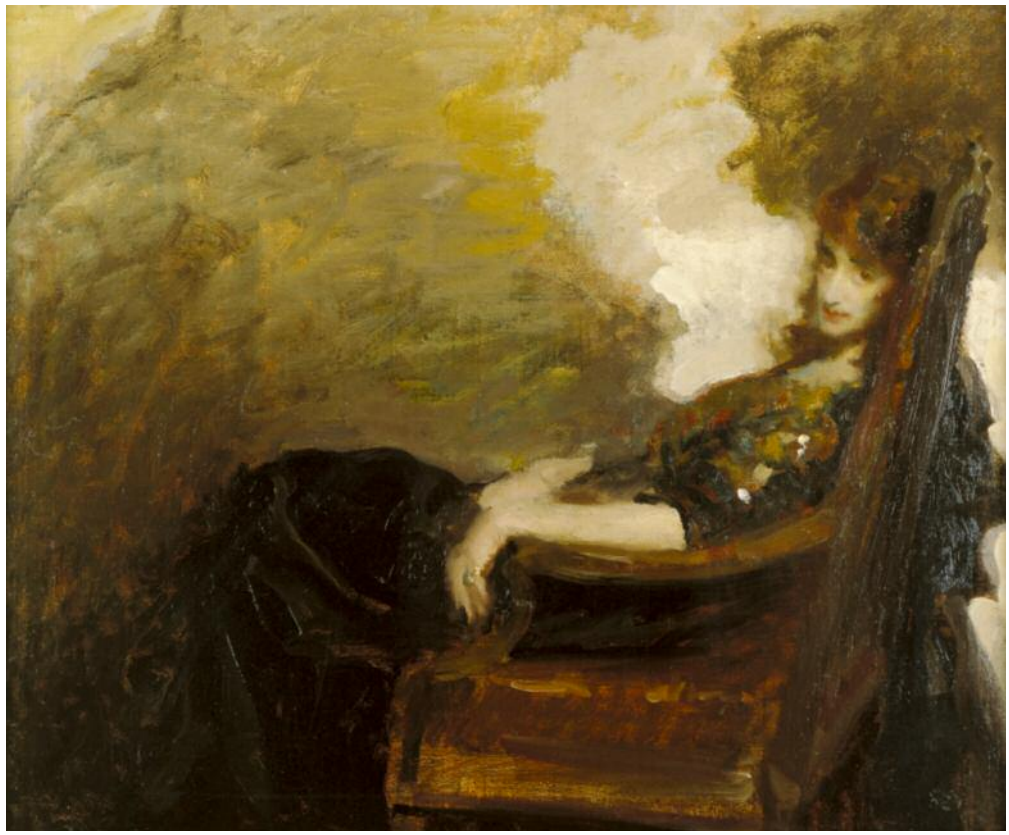
98. Abbandono, 1912/13 ca [cat. 19]

99. Donna seduta di spalle, 1912/14 ca [cat. 21]

100. Fanny Tedeschi, ritrattino, 1912/13 ca [cat. 18]

101. Abbozzo per la modella, 1912/14 ca [cat. 25]

102. La modella, 1912/14 ca [cat. 22]



103. Ritratto di signora con turbante bianco, 1912 [cat. 17]

segni. Sfruttando il fondo nero, l'artista costruisce l'immagine sovrapponendo le pennellate nella resa degli effetti creati dalla luce zenitale, l'attenzione si sposta dai preziosismi dell'abito di sapore klimtiano allo sguardo complice della modella. Il riscontro temporale -raramente egli ritrae soggetti in azione- è reso dalla notazione di alcuni particolari: qui gli anelli e la posizione delle dita, che costituiscono un momento successivo del racconto.

In questo dipinto, la libertà con la quale sono condotte le pennellate rimanda al nucleo fondante della Secessione berlinese, artefice dell'adesione più sincera dell'arte tedesca all'Impressionismo francese: Max Liebermann, Lovis Corinth e Max Slevogt.

Liebermann, che a Parigi negli anni Settanta guardava a Courbet e Millet, avrebbe rivolto lo sguardo alla pittura di Manet e Cézanne solo vent'anni dopo ed in patria. Alla presidenza della Secessione berlinese del 1898, cui aderivano anche Corinth e Slevogt, promuoveva le esposizioni degli Impressionisti e dei post-Impressionisti francesi, facendo di Berlino il nuovo centro artistico della Germania.

Abbandonate le tematiche sociali, la tavolozza di Liebermann si schiariva, le pennellate si facevano più libere e l'attenzione andava ai paesaggi e ai ritratti, dove la condotta pittorica più sciolta restituiva immediatezza ad opere che continuavano a presupporre una lunga preparazione a disegno. La passione, fin dagli esordi, per la pittura dell'olandese Frans Hals, condivisa da Courbet e dallo stesso Manet, aveva trasmesso a Liebermann le pennellate larghe e costruttive del pittore secentesco che ora si facevano filanti e parallele, ordinate, se confrontate con le serpentine ed i segni incrociati di Slevogt e Corinth. Anche nella pittura di

Slevogt e Corinth, nonostante i precedenti soggiorni di studio parigini, la svolta decisiva era stata data dall'incontro con l'Impressionismo francese a Berlino, alle soglie del nuovo secolo, e soprattutto dalla conoscenza dell'opera di Manet.
Sulle orme di Manet, d'altra parte, già negli anni Settanta si era mosso, all'interno della cerchia di Leibl, un pittore come Wilhelm Trübner, che dipingeva di getto, senza ripensamenti, con larghi segni ad andamento diagonale e che aveva influenzato stilisticamente il gruppo *Die Scholle*.
Nel primo decennio del Novecento, quindi, l'Impressionismo tedesco viveva la sua stagione più intensa; svincolato dalle pesantezze dell'Idealismo tardoromantico e lontano dalla denuncia sociale portata dalla pittura realista, si volgeva, anche nei temi, verso una maggiore libertà: la stessa che lasciava a Parin lo spazio per indagare nei sentimenti e nelle emozioni dei propri personaggi.
I ritratti ed i quadri di figura seguivano a ritmo serrato: Parin, che era solito studiare i valori luministici e l'effetto della composizione attraverso più edizioni dello stesso soggetto, si avvaleva della velocità d'esecuzione per mantenere l'immediatezza della notazione psicologica. Il *Ritratto di Fanny Tedeschi con acconciatura Impero* [104], datato 1913, ne è un esempio: l'effetto contrastante di una larga massa scura accostata ai massimi chiari della carnagione si somma a valori luministici modulati; il dosaggio della luce, che si fa filamentosa sul volto rosato, sottolinea l'esitazione timorosa della modella che volge lo sguardo dal pittore ed una nota inquietantemente simbolica viene introdotta dall'ombra cupa che emerge alle sue spalle. Sull'incarnato, la sfaccettatura del colore deriva dalla giustapposizione di corte pennellate piatte che, componendosi sulla tela, contribuiscono a dare un effetto pulsante al soggetto.
Un analogo esempio di scomposizione del colore è dato dal ritratto fatto allo zio paterno nel 1914 [105], a giudicare dalla data apposta sul recto, ma, stando all'iscrizione sul verso, presentato nel 1913 all'Internazionale di Monaco[19]. Le molte analogie che si riscontrano con i ritratti compiuti all'interno del gruppo di Leibl[20] rimandano a più vicini esempi contemporanei rappresentati dagli artisti di *Die Scholle*, che parzialmente risalivano a quel tipo di pittura. In *Die Scholle*, tuttavia, per esempio nei lavori di Leo Putz, la scomposizione del colore è netta e ordinata, senza sfumature, con ombre leggere e colorate che portano nella direzione segnata dal Neoimpressionismo di Seurat e Signac, tanto che il risultato appare nettamente distinto dai dipinti chiaroscurati e tradizionalmente pittorici di Parin.
Il ritratto presentato al *Glaspalast* nasceva, d'altra parte, più o meno nello stesso periodo in cui l'artista dipingeva quello che si direbbe un ritratto di fantasia, forse un *Profeta* [106], trattato con segni filamentosi ed angolati alla Fragonard[21]. A conferma delle ricerche di Parin nella direzione di uno stile piegato alla rappresentazione degli effetti luministici questo ulteriore elemento -qui registrato- è segno di uno studio costante condotto anche nel solco della tradizione.
Nel frattempo l'artista triestino non mancava di aderire alle iniziative promosse dal Circolo Artistico che nella primavera del 1913 era presente alla II Esposizione Nazionale di belle arti di Napoli. Ancora una volta la Sala triestina riscosse un notevole successo che fu riportato da Roberto Albino sul "Mattino" e sul "Corriere di Napoli". Esponevano, fra gli altri, Orell, Croatto, Sambo, Orell, Bolaffio, Timmel, Flumiani, Cambon, e Grimani. Parin presentava la *Madonna di Trieste*, la già citata *Stella Maris*, una *Natura morta* e due disegni[22].

Signora in nero, Signora in rosso, Signora in bianco

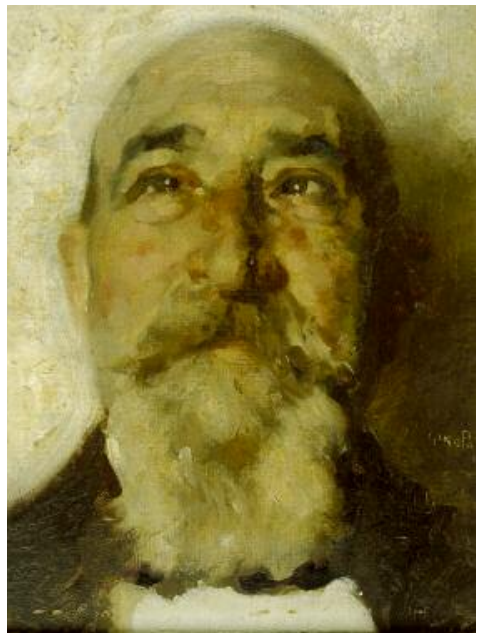
Il 1913 portò a Gino Parin il primo grande riconoscimento internazionale.

Abbiamo a suo tempo annunziato che alla XI Esposizione Internazionale di Monaco al Palazzo di Cristallo […] furono accolte opere di alcuni nostri concittadini, fra i quali il Cambon, il Croatto, il Güttner, Guido Marussig, Parin e Sofianopulo.

104. Fanny Tedeschi con acconciatura Impero, 1913 [cat. 29]

105. Ritratto dello zio paterno, 1914 [cat. 32]

106. Profeta, 1913 [cat. 28]



107. Fanny Tedeschi, volto abbozzato, 1912/14 ca [cat. 24]

108. Fanny Tedeschi con papavero, 1912/14 ca [cat. 23]

109. Fanny Tedeschi con vestito a fiori, 1912/13 ca [cat. 20]

110. Fanny Tedeschi con mano accostata al viso, 1914 ca [cat. 37]

111. Fanny Tedeschi seduta col gatto, 1912/14 ca [cat. 26]

112. Signora in poltrona di vimini, 1912/14 ca [cat. 27]

113. In posa, 1914 [cat. 31]

114. Volto di vecchio di tre quarti, databile 1914 [cat. 35]

115. Ritratto di Edgar, 1915 ca [cat. 45]

116. Autoritratto, 1914 [cat. 33]

117. Fanny Tedeschi in abito bianco, 1914 ca [cat. 38]

118. Armonia in bianco e rosso, 1914 [cat. 34]

Siamo ora lieti di poter annunciare che al Parin, del quale furono accolti parecchi lavori di pittura e di disegno, fu conferita la medaglia d'oro di II[a] classe, e precisamente per il ritratto di «Signora in nero» che già aveva figurato alla nostra Permanente e che la stampa locale aveva unanimemente lodato.
Lo stesso presidente della Commissione di premiazione, Franz Wolter, così ne parla in una recensione comparsa sulla Augsburger Abendzeitung: «fra la schiera dei più giovani che coltivano l'arte della figura, emerge il forte talento di Gino Parin. I suoi tre ritratti, fra i quali anche il suo autoritratto in abito chiaro, appartengono alle opere più eccellenti della sezione. Egli unisce una tonalità di colori ben armonizzati a una pittura larga e sicura, dalla quale i suoi lavori ottengono la vivezza come di un getto».
Al forte artista vadano le nostre congratulazioni.[23]

La *Signora in nero*, perduta, effettivamente era stata presentata l'anno prima al pubblico triestino nella mostra alla Permanente cui Parin aveva partecipato insieme con Bruno Croatto.

Uno studio d'occhi meraviglioso è nel ritratto di signora in nero, dove si direbbe che appunto là in quegli occhi si risolva essere in un punto più acuto l'opposizione dominante in tutto il quadro di una lucidità nera e di una lucidità bianca.[24]

Non sappiamo se la modella del quadro disperso fosse la stessa Fanny Tedeschi ritratta nei due dipinti, di poco successivi, entrati a far parte delle collezioni del Museo Revoltella: *Signora in rosso*, ovvero *Armonia in bianco e rosso* [118], e *Dama in bianco* [119]. Certo la formula doveva incontrare i gusti del pubblico, oltre che della critica, e per motivi di facile impatto: l'intensità espressiva della donna che giganteggia tra accordi cromatici e contrasti luminosi in quadri dal grande formato regalava l'illusione di un'intimità con l'osservatore, messo per un attimo a parte del segreto dialogo tra pittore e modella.
Armonia in bianco e rosso sarebbe stato il titolo dato alla *Signora in rosso* nel marzo del 1915, in occasione della mostra individuale presso la sala della Permanente; l'anno prima la riproduzione dell'opera era apparsa sul catalogo dell'Esposizione al *Glaspalast*.
In questo dipinto l'artista triestino sospendeva, ma per poco, le illuminazioni drammatiche e si dedicava alla descrizione particolareggiata del soggetto avvalendosi di un'intensa luce frontale che appiattisce la composizione ma raggiunge ogni angolo del quadro. Il gusto per le «cineserie», che ogni tanto si affaccia nella sua opera, gli consente di indugiare sulla gamma di rossi dello sfondo, di illuminare ad arte i gioielli ed il ricamo dell'abito e concedersi una piccola natura morta[25].
Per dare vita al quadro Parin attinge alla pittura tonale veneta del Cinquecento: il colore dosa la luminosità delle campiture e la luce, che rende nitidi gli oggetti in primo piano sfuocando verso il fondo, crea comunque uno spazio funzionale. In *Armonia in bianco e rosso* l'ambientazione risulta pertanto costruita, mentre in altre tele qualsiasi riferimento ad oggetti circostanti è assente; in ogni caso si avverte l'esigenza di restituire un'immagine idealizzata non toccata dalla quotidianità.
Il ritorno ad atmosfere più cupe è veloce: la *Dama in*

119. Dama in bianco, 1915 [cat. 39]

120. Fanny Tedeschi al bordo del divano, 1915 ca [cat. 84 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)

121.Donna seduta, 1916 [cat. 84 dis]

122. Donna seduta con le mani sulle ginocchia, 1916 [cat. 95 dis]

123. Fanny Tedeschi con un ritrattino in mano, 1915 [cat. 40]

bianco, dipinta nel 1915, siede su un'inquietante sagoma nera e opaca, indossa un abito che per contrasto risulta ancora più luminoso e sembra quasi sfaldarsi, mentre la partita fra luce ed ombra viene giocata sul volto, che guarda in lontananza, e si risolve in "isole" ben delimitate secondo una cifra che sarà tipica in Sambo. Si conoscono almeno due disegni [121, 122] che, se non fosse per la data risalente al 1916, potrebbero essere considerati bozzetti[26] del dipinto. Un terzo disegno preparatorio (*Fanny Tedeschi al bordo del divano)* [120], nel quale la modella varia leggermente la posa e siede di profilo di tre quarti, come nel dipinto di *Fanny Tedeschi con un ritrattino in mano* [123], condivide con la *Dama in bianco* lo sfondo cupo ed il grande formato.

Soggetto prediletto di Parin, Fanny posava pazientemente fornendo così all'artista un repertorio infinito di modelli iconografici, al quale egli attinse incessantemente.

A Trieste allo scoppio della guerra
Fanny Tedeschi

Il giorno 30 luglio mi trovavo a Monaco di Baviera. Dovevo ripartire per Trieste verso la mezzanotte e passai la serata con Gino Parin. Erano giorni di tensione e nessuno poteva prevedere che piega avrebbe preso il dissidio fra l'Austria e la Serbia. Ancora alle 23 leggemmo alla stazione gli ultimi bollettini che erano rassicuranti. Ma due ore dopo a Salisburgo notai gran numero di soldati. Il treno si riempiva di reclute e di richiamati: era la dichiarazione di guerra.[27]

Il ricordo di Wostry apparve sulle pagine della *Storia del Circolo Artistico di Trieste* pubblicata nel 1934. Il Circolo, di dichiarata fede irredentista, sarebbe stato sciolto dal governo austriaco nel 1915, ma durante il primo anno di guerra la vita dei membri del Circolo non subì grossi cambiamenti. Continuava la consuetudine delle esposizioni alla Permanente, che in novembre ospitò la preziosa collezione di stampe di Klinger posseduta dall'architetto Alessandro Hummel, morto nel maggio dello stesso anno[28]. Fu questa, assieme a quella di Antonio Lonza, una delle ultime mostre: la sala avrebbe chiuso i battenti con l'entrata dell'Italia in guerra.

Nel frattempo Gino Parin aveva stabilito la propria residenza a Trieste. Nel 1914 aveva svolto qualche settimana di supplenza presso la *Staatsrealschule* nella classe di Disegno a mano libera del prof. Josef Novotny, incarico che gli venne confermato l'anno successivo[29] tanto che nella *Guida generale di Trieste* del 1915 compare il nome di «Federico Pollak [*sic*], supplente dell'Imperial Regia Scuola Reale, residente in via Besenghi 13»[30]. Nello stesso istituto avrebbe insegnato fino al 1919 assieme a Bruno Croatto, anch'egli supplente di disegno a mano libera, il cui nome compariva a fianco di Parin già da qualche anno alle esposizioni organizzate alla Permanente[31].

L'ubicazione della residenza di via Besenghi 13 riveste una certa importanza perché lo stabile -com'è pure indicato nella medesima guida- era di proprietà di Mario Tedeschi e della consorte Fanny che lì abitavano e dei quali Parin divenne coinquilino.

124. Ritratto di Bruno Croatto, 1915 [cat. 42]

125. Ritratto di Maria Trevisi, 1918 [cat. 63]

Fanny, come il marito, era ebrea; figlia di un funzionario di origine ungherese della Riunione Adriatica di Sicurtà, Ernesto Lackenbacher, e di Rachele Morpurgo, era nata a Trieste il 25 luglio 1879. A ventun anni Francesca Fanny Lackenbacher aveva sposato Moisé Mario Tedeschi, ingegnere meccanico impiegato alla Fabbrica Macchine e fratello di quel Vittorio che Parin avrebbe ritratto tra i notabili della Camera di Commercio nel 1926[32].

I rapporti tra la famiglia Lackenbacher e l'ambiente artistico cittadino erano frequenti. Fanny aderì all'iniziativa promossa da Wostry nel 1907, in occasione del Carnevale, di inscenare dei fittizi «Musei triestini» presso la sede del Circolo Artistico ai Portici di Chiozza. Wostry, che grazie all'aiuto di artisti e soci aveva raggiunto lo scopo di raccogliere fondi per le sguarnite casse della Società, allora presieduta da Ruggero Berlam, nello stesso anno dedicò una caricatura a Fanny[33].

Parin, assieme a Croatto, avrebbe frequentato Ernesto Lackenbacher, la seconda moglie Emma Trevisi, sposata nel 1918, e la figlia della donna, Maria, molto amata dal patrigno.

Da tali frequentazioni sorse l'occasione per gli artisti di realizzare alcuni ritratti: Parin ritrasse sia Ernesto Lackenbacher [247, p. 108] che Emma [245, p. 106], effigiata nel 1915, mentre nel 1918 avrebbe ritratto la figlia Maria [125]; di Bruno Croatto, invece, è rimasto un disegno a matita di Fanny seduta di schiena[34].

La conoscenza di Parin con Fanny Tedeschi risaliva almeno al 1911, data dei primi dipinti in cui gli fa da modella. In seguito l'amicizia fra i due si sarebbe fatta sempre più stretta fino a sfociare in una storia d'amore interrotta dalla prematura morte della donna il 17 dicembre del 1927.

A testimonianza di un rapporto che dovette essere assiduo, oltre che intenso, certamente non vissuto clandestinamente, rimangono le centinaia di opere in cui è ritratta Fanny.

126. Fanny Tedeschi in controluce, 1916/18 ca [cat. 54]

(a destra):
127. Modella (Fanny Tedeschi) in controluce, 1916/18 ca [cat. 53]

Significativo il richiamo apparso in un articolo sulle pagine di "Neueste Nachrichten" nel febbraio del 1914.

Grazie a diverse mostre si conosce il particolare tipo di donna che lui ama dipingere, un viso sottile contornato da folta capigliatura con occhi dallo sguardo freddo e sensuali labbra rosse. Si pensa a Elizabeth Siddal o a Mrs. Morris, le quali entrambe hanno avuto un ruolo importante nell'arte di Rossetti […].[35]

La tipologia rossettiana -come continua l'articolo- unita ad un «modo di disegnare largo e colorato, molto decorativo, assunto dalla tradizione veneziana» si apprezza nelle due versioni del ritratto di *Fanny Tedeschi in controluce* [126, 127], dove l'immagine della donna, con i capelli sciolti sulle spalle, incarna iconograficamente il prototipo femminile dell'artista inglese espresso, per esempio, dalla celebre *Astarte siriaca*[36]. Fra i numerosi volti di donna appartenenti alla galleria di ritratti di Parin sarà comunque sempre Fanny Tedeschi a rappresentare il modello ideale cui ispirarsi, anche quando gli studi luministici e di composizione avrebbero portato quasi ad una sorta di spersonalizzazione, evidente soprattutto nei disegni.

Disegni 1915 - 1918

Le date della prima guerra mondiale segnano, probabilmente non a caso, il periodo in cui si apre un altro capitolo della produzione di Parin, che dedica una nutrita serie di disegni a Fanny Tedeschi, ripresa in una gamma infinita di pose ed atteggiamenti. Accanto ai disegni con Fanny, che costituiscono il gruppo più folto, compaiono modelle e soggetti maschili ritratti con le stesse modalità: sono istantanee eseguite prevalentemente con il solo tratto del carboncino o della matita grassa, dove la linea, variamente marcata, spesso continua, risale, da un lato, al lessico *Art Nouveau* e, dall'altro, si dimostra al corrente delle novità introdotte dagli Impressionisti tedeschi e da Klimt e Schiele. Il segno individua delle sagome che risultano attentamente studiate per suggerire la profondità ed il movimento, secondo una formula tipicamente *Jugendstil* derivata -si è detto- dalla conoscenza delle stampe xilografiche giapponesi. L'interesse per il valore icastico della forma è rimarcato dall'assenza d'ombreggiature e dalla mancata notazione d'elementi d'arredo, riferimenti prospettici o eventuali punti d'appoggio per la modella.
Il tipo di raffigurazione, molto concettuale, risolve la notazione delle ombre e della profondità con una cifra stilistica lineare che riporta i valori in superficie e trova molti punti di contatto con Klimt. Alla fine i risultati si muovono, con prevalenze alterne, fra due estremi: l'elegante arabesco bidimensionale e i volumi plastici dislocati nello spazio.

I disegni sono altrettanto suggestivi […]. L'artista ha fissato il suo modello in circa 100 fogli in posizioni e movimenti rari spesso molto particolari; è bellissimo vedere con quali semplici mezzi le pose più complicate, la forza raccolta o la stanchezza vengano rappresentate come espressione di un movimento o di una condizione dell'anima. Questi aforismi grafici contengono tutto ciò che è essenziale alla forma, al portamento e all'espressione […].[37]

Così Edgar von Mojssovics nel 1914 in "Deutsche Kunst und Dekoration".
Nei disegni che rappresentano Fanny vestita per lo più con ampi e lunghi abiti, la sintesi grafica si esprime con linee ondulate che riprendono allo stesso modo i tratti del volto, i bordi della veste o i contorni, vuoti, delle ombre. Questi disegni sembrano riflettere lo sguardo filtrato dall'obiettivo della macchina fotografica, che permette di definire con esattezza i contorni immateriali di luci ed ombre; e, se pure Parin vi ricorreva occasionalmente, alcune foto scattate dall'artista a Fanny confermano il suo interesse per questo tipo di rappresentazione.
Le figure descritte da un fascio di segni sovrapposti, spesso incomplete e con inquadrature meno convenzionali, trovano molte analogie con i disegni di Klimt, ma il gusto per la linea serpentinata, evidente anche

128. Donna distesa col braccio sinistro sollevato, 1918 [cat. 138 dis]

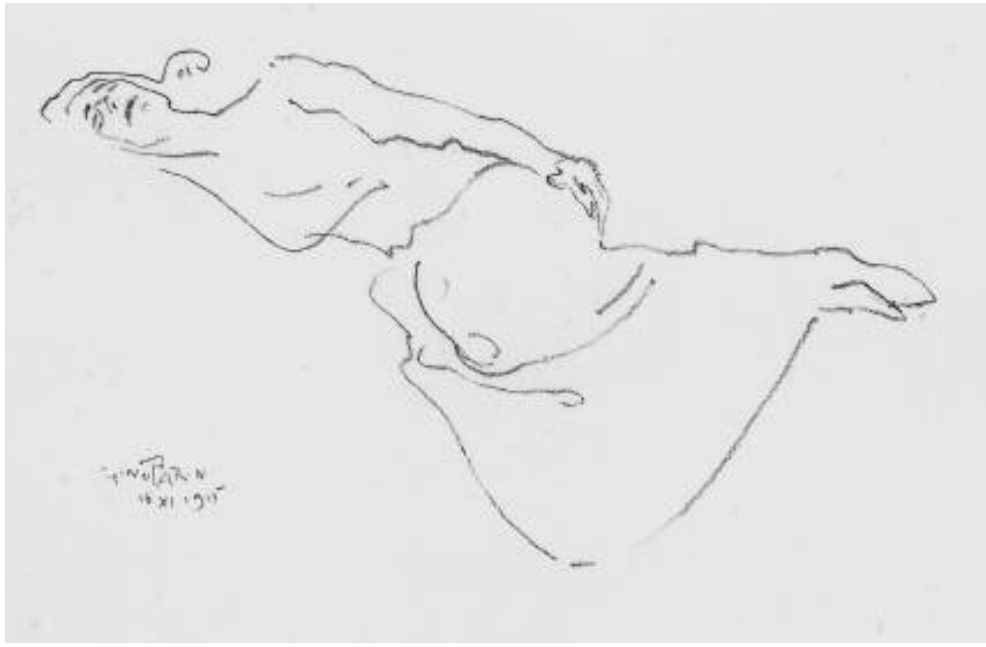
129. Uomo seduto con colbacco, 1918 [cat. 135 dis]

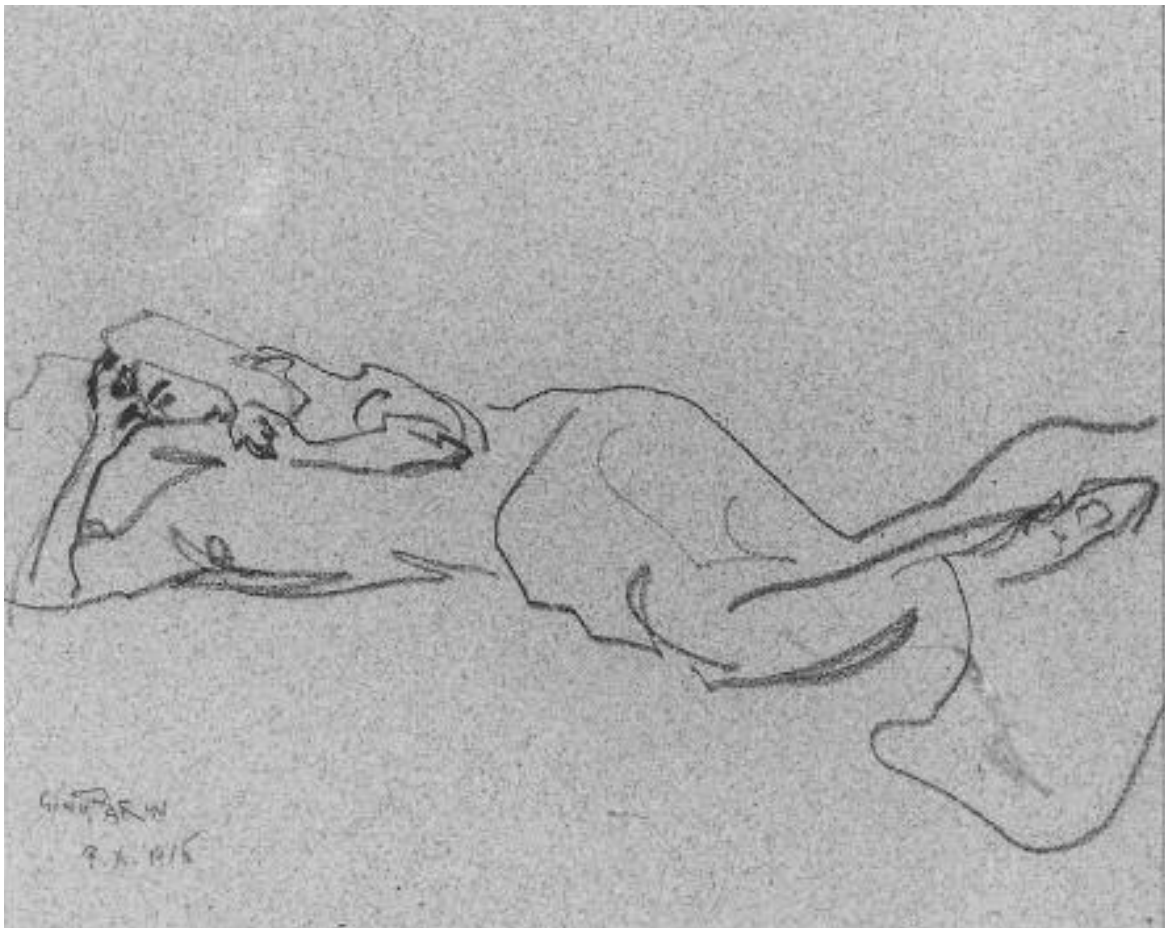
130. Donna distesa sul fianco destro, 1915 [cat. 69 dis]

131. Nudo femminile, 1917 [cat. 118 dis]

132. Donna sdraiata sul fianco destro col busto eretto, 1916 [cat. 99 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)





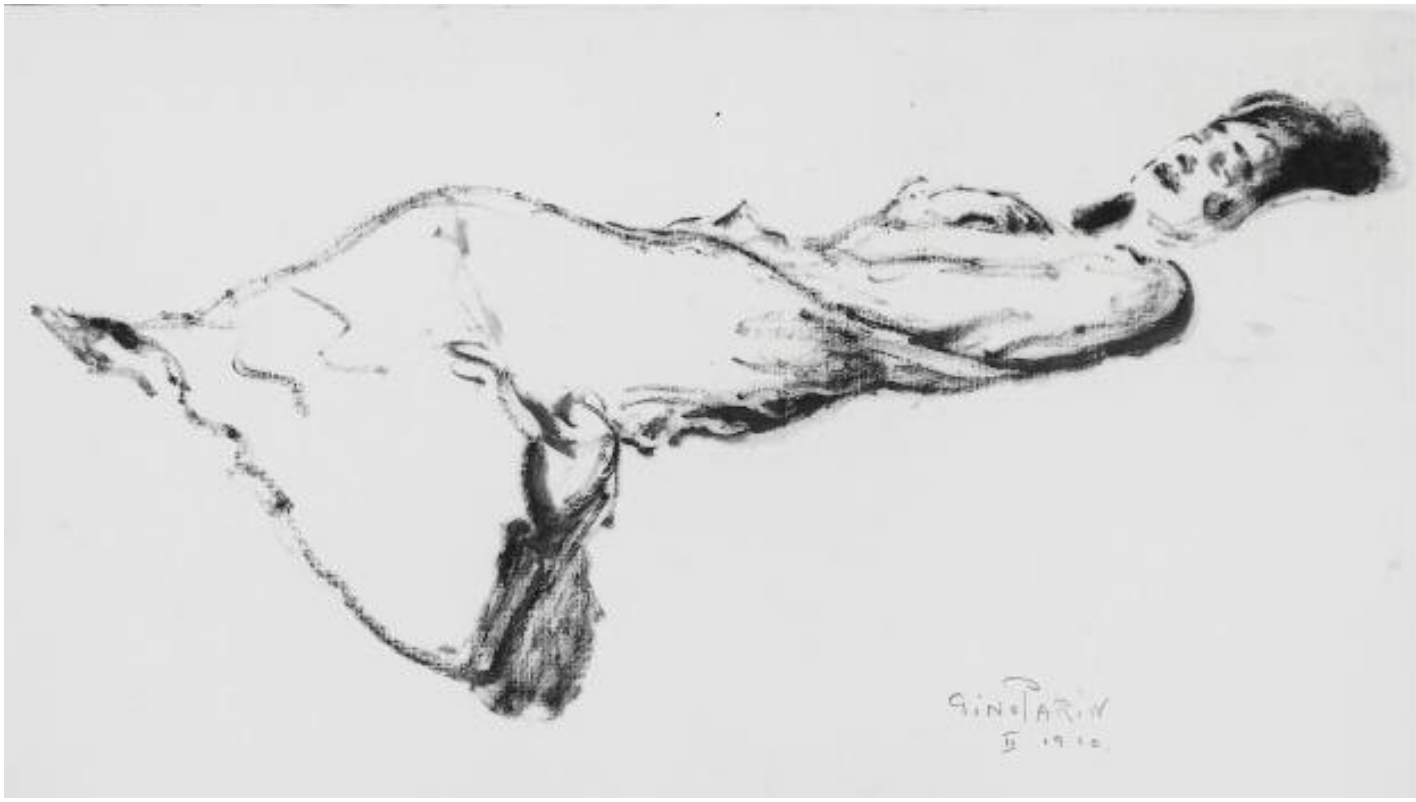
133. Donna distesa sul fianco destro, 1915 [cat. 67 dis]

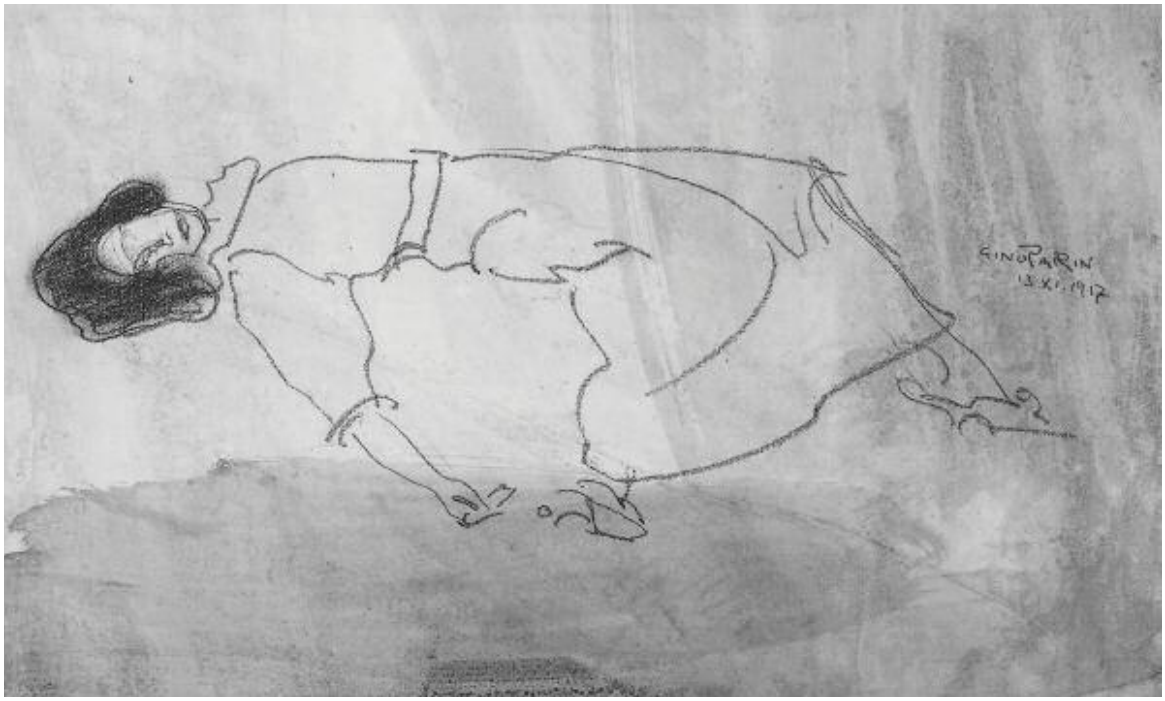
134. Donna distesa I, 1916 [cat. 86 dis]

135. Donna distesa II, 1916 [cat. 87r dis]

136. Donna supina, 1917 [cat. 123 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)





137. Donna distesa con le braccia raccolte, 1917 [cat. 116 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)

138. Profilo femminile sinistro, 1915 [cat. 65 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)

139. Uomo disteso, 1916 [cat. 97 dis]

140. Donna sdraiata appoggiata sul gomito sinistro, 1918 ca [cat. 144 dis]

141. Donna seduta con le braccia raccolte, 1917 [cat. 125 dis]

142. Schizzo, databile 1916 [cat. 87v dis]

143. Donna seduta appoggiata sul braccio sinistro, 1917 [cat. 124 dis]

(Staatliche Graphische Sammlung)

nei nudi, rivela la conoscenza di Auguste Rodin, apprezzato dallo stesso Klimt e membro corrispondente della Secessione viennese.

Guardando l'opera di Parin si pensa a Rodin perché ricorda il prendere tutto in sé, riportare tutto, mettere insieme mille istanti, avere davanti a sé la propria opera non per un giorno o per un'ora, bensì anni, tutta la vita, senza migliorarla o correggerla ma aggiungendo senza sosta cose nuove tratte dalla vita stessa.[38]

«Il corpo umano ha profili all'infinito», per Rodin, e le infinite varianti che ne conseguono sono registrate instancabilmente da Parin che si fa guidare, come lo scultore francese, dai volumi:

L'Arte vuole decisione. È con la fuga ben evidenziata delle linee che vi tuffate nello spazio e vi impadronite della profondità. […] Quando voi disegnate non preoccupatevi mai del contorno, ma del rilievo. È il rilievo che regge il contorno.[39]

Il disegno rivestiva un'importanza fondamentale anche per gli Impressionisti tedeschi. Liebermann, Slevogt e Corinth erano degli instancabili disegnatori: molti dei dipinti *en plein air* di Liebermann nascevano in *atelier* dallo studio di molteplici disegni e bozzetti ad olio; Slevogt, interessato al movimento, pubblicava le sue litografie su "Jugend" e "Simplicissimus"; mentre Corinth aveva elaborato uno stile con un segno fugace, apprezzabile nei paesaggi dipinti quasi per diletto. Per questi artisti il disegno veloce e schizzato suppliva alla mancanza d'immediatezza avvertita nella tecnica ad olio, forse a loro meno congeniale rispetto ai Francesi.

Anche in Parin il disegno rappresenta l'occasione di avvicinarsi al soggetto con un segno veloce che non ammette errori, tralascia ombre e particolari inutili per concentrarsi sui problemi che, di volta in volta, lo interessano.

A Fanny Tedeschi sono dedicati pure alcuni disegni di grande formato con il volto e le mani delicatamente acquerellati e trattati con un chiaroscuro morbido che ne fa risaltare i volumi, mentre l'abito rimane abbozzato o diventa una forma piatta di colore rosso: l'incarnato appare più realistico -si sentono ancora echi di Khnopff- e l'attenzione viene focalizzata sull'espressione del viso. Nelle due versioni della *Modella in rosso* [147, 153], l'abito appiattito dal colore uniforme e sgargiante si risolve in una forma che ha contorni sinuosi o segmentati.

Il contrasto ricercato da Parin nell'accostamento tra la morbidezza del viso e la sagoma, priva di sfumature, dell'abito, si presenta come una dichiarazione di temporaneo interessamento al cartellonismo italiano, con un occhio preferenziale ai triestini: a Metlicovitz ed ai primi lavori di Dudovich.

Anche un disegno come *Strascico rosso* [144] non sembra estraneo a questo filone, dove la rappresentazione simbolica nasce forse a commento di un'opera -film, commedia o libro- come avviene nell'esplicito bozzetto per il romanzo *Il Tunnel* [145] pubblicato dal quotidiano triestino "Il Lavoratore"[40].

Parin amava ogni tanto fare delle incursioni in mondi apparentemente lontani dal suo, pur mantenendo uno stile personale; ma più che alle correnti egli guardava alle singole personalità artistiche: l'interesse per alcuni artisti si espresse in modo profondo, e non sempre scoperto, tanto da lasciare degli elementi destinati a perdurare a lungo nelle sue opere. Di Schiele condivise la rappresentazione dell'animo umano attraverso il corpo.

Schiele, che ammirava, ricambiato, Klimt, era partito dal disegno estetizzante *Sezession* per rompere, appena ventenne, tutti gli schemi offerti dalla tradizione con un'arte profondamente nuova. Molti dei mezzi espressivi gli venivano offerti dagli stessi artisti cui si sarebbero ispirati gli Espressionisti che alimentavano il patrimonio figurativo della generazione di Parin: Klinger, Liebermann, Corinth e Slevogt, accanto a Gauguin, Matisse, van Gogh e Munch costituivano presenze autorevoli alle esposizioni internazionali viennesi

144. Strascico rosso, 1916 ca [cat. 30 atp]

145. Il tunnel, 1910/15 [cat. 60 dis]

146. Ritratto incompiuto di Fanny Tedeschi, 1914 ca [cat. 61 dis]

147. Modella in rosso II, databile 1916 [cat. 29 atp]

148. Schizzo di Fanny Tedeschi, 1914 [cat. 24 atp]

149. Fanny Tedeschi con blusa argentata, 1914 ca [cat. 25 atp]

150. Modella con sopravveste a righe, 1914/16 [cat. 27 atp]

151. Modella sdraiata, 1916 [cat. 34 atp]

152. Modella dormiente, 1914 [cat. 26 atp]

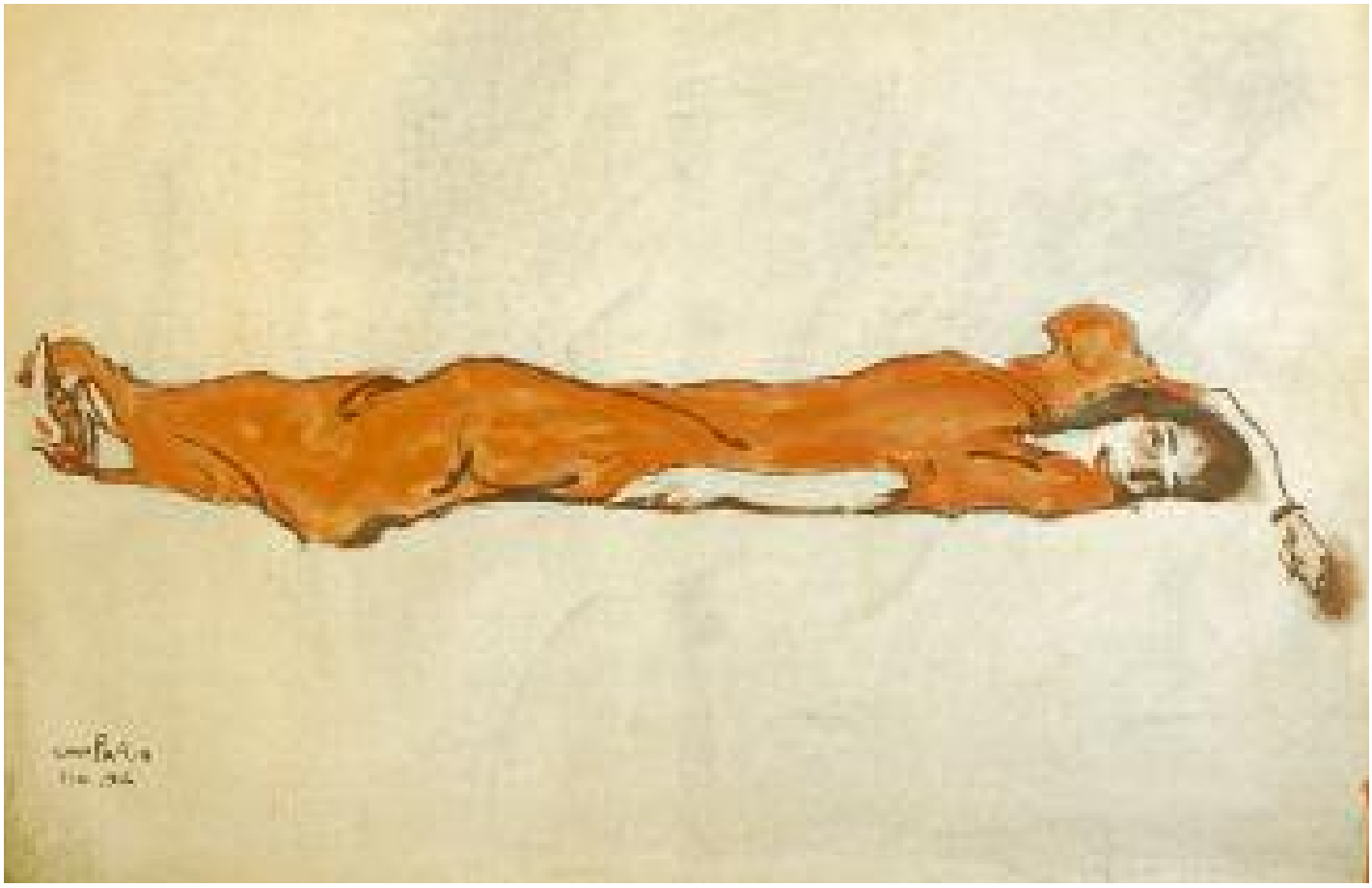
153. Modella in rosso I, 1916 [cat. 28 tap]

154. Modella seduta (abbozzo incompiuto), 1916 ca [cat. 35 atp]

155. Volto di Fanny Tedeschi, 1915 [cat. 63 dis]

156. Testa di ragazzo di tre quarti, 1919 [cat. 64 dis]

157. Testa di vecchio con turbante, 1910/15 [cat. 59 dis]



158. Testina di fanciulla frontale, 1915 ca [cat. 78 dis]

159. Testina di fanciulla di profilo, 1915 ca [cat. 79 dis]

160. Quattro testine di fanciulla, 1915 ca [cat. 80 dis]

161. Volto imbronciato, 1916 [cat. 85 dis]

162. Volto di signora, 1915 ca [cat. 77 dis]

163. Emma Trevisi di profilo, 1915 [cat. 66 dis]

164. Profilo maschile (Bruno Croatto), 1916 [cat. 102 dis]

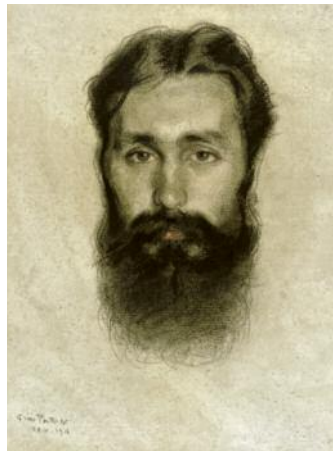
165. Studio di mano, 1915 [cat. 74 dis]

166. Ritratto di giovane uomo, 1916 [cat. 93 dis]

167. Testa "classica" di profilo, 1916 ca [cat. 105 dis]

168. Vecchio con colbacco, 1915 [cat. 70 dis]

169. Giovane di profilo, 1916 [cat. 92 dis]



170. Modella col cappellino, 1916 ca [cat. 31 atp]

171. Modella sul divano, 1916 ca [cat. 33 atp]

172. Ritratto di Fanny di profilo, 1916 ca [cat. 108 dis]

173. Modella sorridente, 1916 ca [cat. 32 atp]

alle quali partecipava il giovane Schiele grazie anche all'appoggio ricevuto da Klimt[41].

Nei lavori di Schiele realizzati intorno agli anni Dieci, il segno, inciso e segmentato, si ispessisce con un'ombra sottile e il colore è dato a velature trasparenti. Spesso le parti colorate sono rappresentate dal volto e dalle mani, e talvolta appare evidente la ricerca di contrasto tra corpo nudo e abiti.

Schiele affidava tutto all'espressione del viso, alle posture contorte del corpo ed al linguaggio delle mani, lasciandoci capolavori dal titolo emblematico come l'*Autoritratto con vaso nero e dita divaricate* del 1911[42].

Fanny Tedeschi, ritratta seduta con il cappellino o distesa ad occhi chiusi su un divano [170, 171], ha delle ombre ramate sul viso e sulle mani, isole acquerellate come i capelli che sono rossi. L'interesse di Parin è per lo sguardo interrogativo della donna, velato da una sottile malinconia, o per l'espressione di abbandono indolente del volto ad occhi chiusi. Il colore sottolinea i segni cifrati delle mani, dove la posizione delle dita non è mai casuale e suggella il dialogo iniziato dal viso.

Nel *Ritratto di Fanny di profilo* [172] con la mano appoggiata sulla fronte si è limitato a dipingere il viso ed il braccio tralasciando il resto. Il linguaggio gestuale si esprime in una posa convenzionale con una delicatezza di segno e di sfumato capaci di dilatare il tempo, mentre la figura evanescente prende forma seguendo il corso dei propri pensieri.

Di sé, Parin ha messo lo sguardo penetrante che entra nell'intimo dei soggetti; la consapevolezza del rapporto suscita un legame di complicità con l'osservatore: in questa sequenza di pensieri ed aspirazioni il *leit-motiv* è dato da una sorta di rassegnato ripiegamento in sé stessi, indotto da una persistente adesione alla poetica decadentistica.

La *Modella sorridente* [173] che guarda lontano, nella mimica accentuata e nella tipologia del volto ricorda

Schiele; ma è nella ripresa dall'alto, capace di alterare le proporzioni e far apparire innaturale la posizione della donna seduta sulla sedia, che s'individuano i punti di tangenza più interessanti. I disegni realizzati da Parin intorno al 1917 introducono, per lo più, l'uso di punti di vista inconsueti fino a far assumere alle modelle posizioni contorte.

La *Modella con le braccia tese* [177] ha poco in comune con le eleganti signore distese e perfettamente centrate nel foglio cui ci ha abituato Parin: l'evidenza data

174. Modella con la testa piegata sul ginocchio, 1918 ca [cat. 141 dis]

175. Modella dormiente I, 1917 [cat. 109 dis]

176. Modella accovacciata, 1918 ca [cat. 140 dis]

177. Modella con le braccia tese, 1917 [cat. 111 dis]

178. Modella con chioma nera, 1918 [cat. 139 dis]

al gesto rende la composizione asimmetrica e sottolinea lo sbilanciamento dell'immagine, in una ricerca di precarietà avvertibile anche nella *Modella accovacciata* [176] e nella *Modella con la testa piegata sul ginocchio* [174]. Lungo questo percorso, Parin indulge alla stilizzazione, arrivando a sondare alcune delle vie dell'Espressionismo in opere come la *Modella con chioma nera* [178] del 1918.

Due disegni che ritraggono Fanny Tedeschi addormentata [175, 179] insistono sul particolare della scarpa in bilico come espediente per rappresentare l'abbandono del corpo che sembra disarticolarsi sotto il peso della spossatezza. Parin ha messo in evidenza proprio questo aspetto nella versione datata -da ritenersi quella considerata dall'artista compiuta- dove il punto di vista basso porta in primo piano le gambe divaricate e suggerisce un rapporto di stretta intimità con l'autore.

A questo periodo risale anche un ristretto numero d'opere di carattere schiettamente erotico. Una serie di nudi femminili [218-223], in cui pure si riconosce Fanny, ha trovato nella versione ad olio la stesura de-

179. Modella dormiente II, databile 1917 [cat. 110 dis]

180. Donna sdraiata sul fianco, 1919 [cat. 145 dis]

181. Abbozzo di figura femminile, 1917 ca [cat. 132 dis]

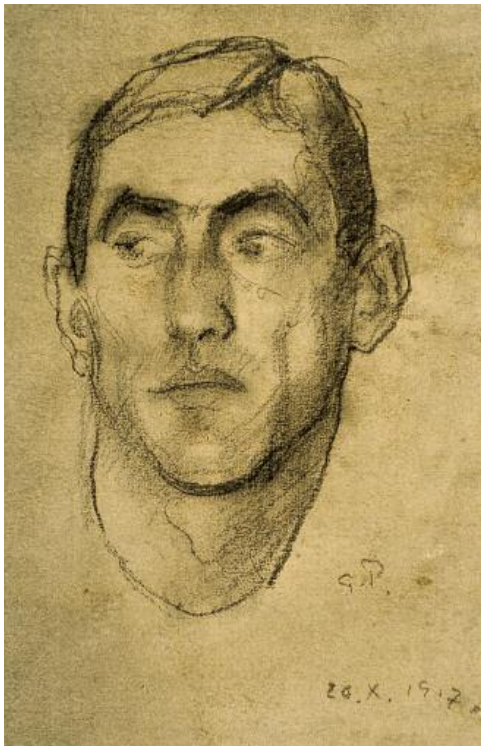
182. Due studi di nudo femminile, 1918 ca [cat. 142 dis]

183. Ritratto di Maria Trevisi, 1918 [cat. 134 dis]

184. Testa di giovane uomo, 1917 [cat. 122 dis]

185. Modella seduta, 1917 [cat. 117 dis]

186. Modella sdraiata, 1917 [cat. 119 dis]

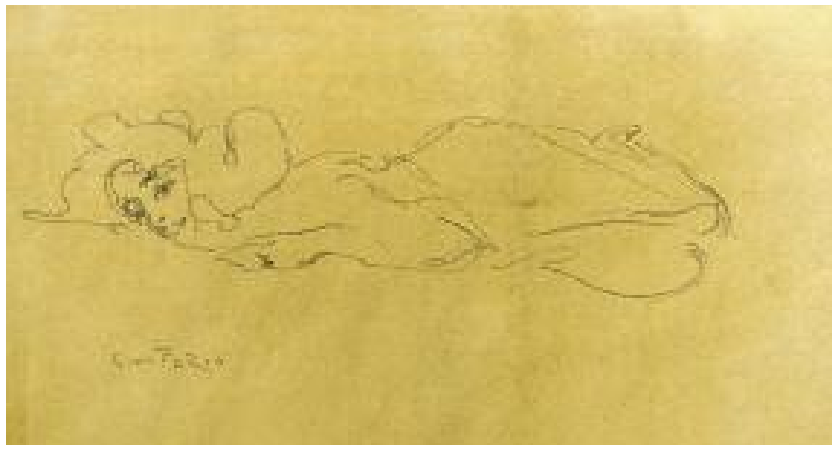


187. Modella di schiena, 1915 [cat. 72 dis]

188. Modella: passo di danza, 1916 [cat. 88 dis]

189. Nudo femminile seduto, 1915 ca [cat. 83 dis]

190. Modella prona, 1915 ca [cat. 82 dis]



191. Modella con cuffietta di fianco, 1917 [cat. 121 dis]

192. Modella di fianco, 1917 [cat. 115 dis]

193. Modella con chioma nera, 1916 [cat. 89 dis]

194. Modella in piedi di schiena, 1915 [cat. 71 dis]

195. Modella appisolata, 1915 [cat. 75 dis]

196. Modella con chioma nera, 1916 [cat. 98 dis]

197. Donna sdraiata di schiena, 1919 [cat. 146 dis]

198. Modella distesa sul fianco sinistro, 1916 [cat. 94 dis]

199. Modella che si regge la testa, 1915 ca [cat. 81 dis]

200. Modella seduta a gambe distese, 1916 [cat. 91 dis]

201. Figura femminile con le gambe accavallate, 1916 ca [cat. 121 dis]

202. Modella (braccio sinistro appoggiato), 1916 [cat. 101 dis]

203. Modella con le mani in grembo, 1916 ca [cat. 107 dis]

204. Modella distesa, 1916 [cat. 100 dis]

205. Modella adagiata di profilo, 1916 ca [cat. 106 dis]

206. Modella sdraiata, 1916 ca [cat. 103 dis]

207. Modella in piedi di profilo, 1916 [cat. 90 dis]

208. Modella con cappello e mantello, 1918 [cat. 137 dis]

209. Volto femminile, 1917 [cat. 126 dis]

210. Testa femminile, 1917 ca [cat. 133 dis]

211. Uomo con colbacco, 1918 [cat. 136 dis]

212. Due studi di uomo seduto, 1918 ca [cat. 143 dis]]

213. Modella in vestaglia, 1919 [cat. 36 atp]

214. Testa di anziano di profilo, 1919 ca [cat. 148 dis]

215. Testa di vecchio, 1919 [cat. 147 dis]

216. Modella con cuffietta di prospetto, 1917 [cat. 120 dis]

217. Volto maschile malinconico, 1917 ca [cat. 131 dis]

218. Studio per nudo femminile 1, 1917 [cat. 112 r dis]

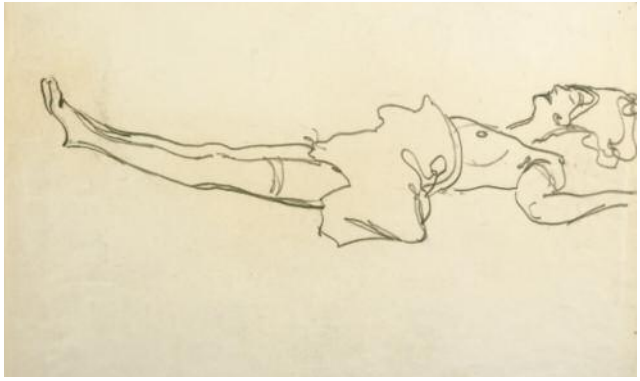
219. Studio per nudo femminile 2, databile 1917 [cat. 113 dis]

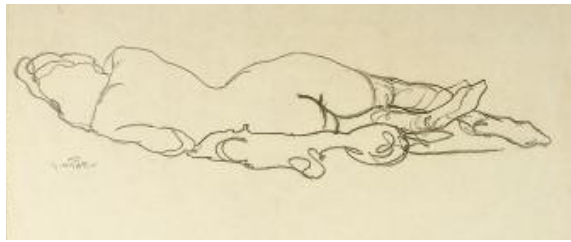
220. Nudo femminile sdraiato, di schiena, 1917 [cat. 128 dis]

221. Studio per nudo femminile 1bis, [cat. 112v dis]

222. Nudo femminile prono, databile 1917 [cat. 129 dis]

223. Studio per nudo femminile 3, databile 1917 [cat. 114 dis]





224. Calze verdi, 1917 ca [cat. 162]

finitiva [224]. Soprattutto in essa è evidente l'interesse dell'artista a catturare il momento in cui la modella si offre al suo sguardo: l'erotismo è raggiunto attraverso il contrasto tra il vestito scostato -o appoggiato vicino- ed il corpo nudo, tendente a esprimere il conflitto nella donna tra un'iniziale ritrosia e l'abbandono disinibito al *voyeurismo* dell'artista.

Accanto ai disegni di figura, numerosi ritratti costruiti plasticamente dal chiaro scuro nascono spesso come studi preparatori ai ritratti ad olio, ma rappresentano delle opere d'arte compiute.

Parin, generalmente, eseguiva in serie disegni preparatori a matita o carboncino che riprendevano il soggetto da differenti angolazioni, pretesto per lo studio della luce, punto focale della sua finalità artistica. Individuate le ombre da un preciso contorno, non manca di rilevare i lumi con tocchi di biacca o di lavorare con il fondo acquerellato che lascia le parti illuminate molto più chiare. Il chiaroscuro, anche quando ottenuto da tratti paralleli più spessi, viene sfumato coi polpastrelli; talvolta poi, specie nei volti femminili, vengono aggiunti dei tocchi rosati capaci di ravvivare il soggetto.

Ancora influssi di Khnopff, ma anche del triestino Rietti che, di qualche anno più anziano di Parin, dovette rappresentare un diretto esempio stilistico: evidente l'analogia in particolare nei ritratti ad olio trattati con poche ma costruttive pennellate e nei disegni a li-

225. Studio del volto di Fanny Tedeschi come "Gioconda", 1914/15 ca [cat. 62 dis]

nee sottili e parallele, dove in qualche occasione sembra di vedere una giovanissima Fanny[43].
La cura posta nella trattazione morbida dello sfumato non risponde alle esigenze compositive del dipinto, ma piuttosto ad un'aspirazione di Parin che guarda, in modo neppure tanto indiretto, allo sfumato leonardesco. Lo studio del volto di Fanny Tedeschi esemplata sulla *Gioconda* [225] scopre apertamente il gioco e rende il personale tributo dell'artista al Maestro ideale.

Guerra e primo dopoguerra
Dipinti ad olio

Nonostante Parin dedicasse molte energie al disegno, gli anni della guerra videro la realizzazione di dipinti ad olio notevoli che preannunciavano i capolavori degli anni Venti, mentre -salvo l'eccezione degli anni 1915 e 1918- l'artista presenziava ogni anno alle esposizioni del *Glaspalast*.
Il 23 maggio 1915, quindi alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, Parin dipinse il *Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste* [226]. Sotto un cielo nuvoloso che amplifica gli effetti d'ombra e luce, un gruppo di persone si è radunato davanti all'edificio. L'attenzione dell'artista è per gli effetti abbaglianti del sole che tolgono solidità alle colonne del pronao, mentre il contrasto con la piazza in ombra fa intuire la presenza, indistinta, di alcune figure in un'atmosfera plumbea e opaca. La scena, ripresa nell'istante in cui il bagliore luminoso impedisce la descrizione esatta delle parti in ombra, è concepita con l'intento di dare enfasi narrativa all'assembramento di persone, forse membri della Camera di Commercio riunitisi per commentare le notizie sulla guerra imminente.
Gli effetti luministici, introdotti nel *Palazzo della Borsa Vecchia*, sembrano attingere alle soluzioni tecniche pittoriche adottate nelle vedute e nei ritratti da John Singer Sargent. L'artista statunitense, nato a Firenze nel 1856, aveva avuto fino al 1914 frequenti contatti con l'Italia e soprattutto con Venezia, dove soggiornava per lunghi periodi[44]. Gli studi parigini con Carolus Duran gli avevano trasmesso la passione per Velázquez e Hals, accentuando la sua sensibilità per gli effetti di luce che avrebbe messo a frutto nelle opere della maturità: i celebrati ritratti di nobili e borghesi europei e statunitensi dipinti con con pennellate piatte e correnti. Di Venezia, Sargent dipinse in gioventù scorci non convenzionali della città; in seguito si dedicò ai suoi monumenti, spesso ripresi solo nella parte inferiore, e dall'acqua, in alternativa ad un certo numero di ritratti di amici che ivi soggiornavano.
Interessato ai riflessi della luce, faceva largo uso di bianco puro nei dipinti ad olio e lasciava, invece, abbondanti porzioni di carta non colorata negli acquerelli. Nel dipinto con la *Libreria Marciana*, Sargent usò per le colonne pennellate piatte e bianche molto

226. Palazzo della Borsa Vecchia di Trieste alla vigilia dell'entrata in guerra, 1915 [cat. 43]

227. Giovanetta con ciondolo d'oro, 1918 [cat. 64]

228. Ritratto maschile di profilo, 1916 [cat. 48]

simili, anche se accordate ad un tono generale chiaro, a quelle stese da Parin sulle colonne del Palazzo della Borsa[45].

Ad analoghi significativi riscontri con la pittura di Parin si prestano inoltre le diverse edizioni della *Chiesa di Santa Maria della Salute* a Venezia, dipinte fino al 1913, e i ritratti di Sargent, meno numerosi nell'ultimo periodo.

Accanto agli immancabili quadri che effigiano Fanny, come la *Modella con cero e Vittoria alata* [229] del 1916, alcune opere di questo periodo, quali il *Ritratto di signora* [231] ed il *Ritratto maschile di profilo* [228], indicano l'esistenza di una committenza borghese attratta dalla fama raggiunta dall'artista il quale mette a frutto il bagaglio figurativo raccolto, pur mantenendo uno stile riconoscibile e personale. Nel citato *Ritratto di signora*, ad esempio, i tocchi lucidi di bianco abbagliante rimandano oltre che a Sargent anche a Boldini. La pittura è meno sfavillante nel *Ritratto maschile di profilo*, dove le tinte piatte, nel consueto stile "sfaccettato", esaltano la lucentezza della tempia dell'uomo. Ancora un profilo, ma di donna e a matita e carboncino, compare fra le dieci opere presentate all'Internazionale monacense di quell'anno[46], lo stesso titolo, *Profil*, sarebbe quindi comparso in un dipinto ad olio esposto al *Glaspalast* durante l'edizione successiva[47]. I soggetti ripresi di profilo -o di tre quarti ma con il volto fortemente scorciato- davano l'occasione a Parin di studiarne i particolari riverberi della luce e si prestavano facilmente ad accogliere larghe aree di riflessi abbaglianti.

A conferma dell'intenzionale luminismo, *Profil*, del 1917, veniva descritto come *Weibl ganze Figur, Lampenbeleuchtung* (Figura femminile intera, illuminata da una lampada) e alla medesima mostra compariva anche *Mädchenkopf. Doppelte Beleuchtung* (Testa di fanciulla. Doppia illuminazione).

Nel *Ritratto in piedi di Fanny Tedeschi* [230] dello stesso 1917, la modella, che ha il volto girato verso destra,

229. Modella con cero e vittoria alata, 1916 [cat. 50]

230. Ritratto in piedi di fanny Tedeschi, 1917 [cat. 59]

lascia in vista il lato sinistro del viso che riflette i bagliori accecanti del raffinato vestito bianco. Qui la scelta compositiva del ritratto, a figura intera, e la piena evidenza data all'effetto di luce e trasparenza dell'abito, sembrano citare molto precisamente John Singer Sargent.

Fanny ha le braccia avvolte in una stola nera che, confondendosi con il fondo scuro, permette a Parin di dar prova delle proprie doti realistiche nella differenziazione materica dei tessuti. Ancora una «cineseria» è presente nel vaso appoggiato su un tavolino ricoperto da una stoffa dorata drappeggiata: le assonanze sono, questa volta, riscontrabili nel dipinto *Ena e Betty, figlie di Mr e Mrs Asher Wertheimer*, opera di Sargent del 1901. A differenza di Sargent tuttavia, Parin, che ama gli accordi di colori complementari, ha tratti vigorosamente sintetici e sfrutta sapientemente, sul vestito, il contrasto tra il bianco violaceo ed il giallo dorato per ricavarne ombre costruttive, bagliori accecanti e trasparenze leggere.

I tocchi di bianco lucido e le ricerche di trasparenze sul bianco caratterizzano i lavori della fine degli anni

231. Ritratto di signora, 1916 [cat. 49]

232. Signora in piedi, 1917 ca [cat. 60]

233. Fanny Tedeschi di profilo, 1918 [cat. 65]

Dieci e si rintracciano ancora, per esempio, nella *Giovanetta con ciondolo d'oro* [227], del 1918.
Segna invece il passaggio nel decennio successivo il ritratto di *Fanny Tedeschi di profilo* [233], anch'esso datato 1918, dove la figura si staglia nitida su un fondo nero e compatto. Qui Fanny viene collocata dall'artista esattamente sul confine fra luce ed ombra ed emerge come un busto rinascimentale -si pensi all'*Isabella d'Aragona* di Francesco Laurana-, preannunciando la solidità e la fermezza dei lavori successivi.

234. Ritratto di signora di profilo, 1915 [cat. 44]

235. Signora in nero con guanti bianchi, 1916/18 ca [cat. 58]

236. Ragazza in verde, 1916/18 ca [cat. 52]

237. Testa femminile (frammento), 1916 ca [cat. 51]

238. Ritratto di Fanny Tedeschi, 1916/18 ca [cat. 57]

G. PARIN

Gino PARIN

239. Signora con cappello e paltò, 1919 [cat. 67]

240. Carlo Sbisà giovanetto, 1918/19 ca [cat. 66]

241. Figura femminile seduta tra cuscini, fine anni Dieci [cat. 70]

242. Nudo femminile, fine anni Dieci [cat. 69]

243. Giovinetta in lettura, fine anni Dieci [cat. 71]

244. Omaggio a Gustave Moreau, fine anni Dieci [cat. 72]

245. Ritratto di Emma Trevisi, 1915 [cat. 41]

1. Gino Parin partecipa con *Notte di Carnevale*, *Madonna* e *Ferrara*. (*Die istrianische Landesausstellung,* "L'Adria" [ed. in tedesco], n.7, giugno 1910, p.569). Vedi anche *L'Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria*, "Il Piccolo", Trieste, 1 maggio 1910, in cui si cita Parin a proposito del padiglione dedicato all'arte moderna.

2. *Le sale triestine all'Esposizione di Arezzo*, "Il Piccolo", Trieste, 12 luglio 1910.

3. Sulle vicende legate alla Sala della Città di Trieste alla IX Esposizione Internazionale di Venezia, vedi Patrizia Fasolato, *1884-1914: notizie e note sull'arte a Trieste*, in Aa. Vv., *Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali, cit.,* pp.58, 59.

4. *Per la sala triestina all'esposizione di Firenze*, "Il Piccolo", Trieste, 8 ottobre 1910.

5. *Asterischi*, "Il Piccolo", Trieste, 23 agosto 1910.

6. *Asterischi*, "Il Piccolo", Trieste, 5 novembre 1910.

7. *Ibid*. Il dipinto non compare nel *Catalogo dell'esposizione annuale monacense* del 1910.

8. V. Aa.Vv., *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra a cura di Roberto Masiero, Trieste, Comune di Trieste, 1991, p.50.

9. Il dipinto su tela, di formato quadrato, misura ottanta centimetri di lato.

10. *La mostra di Parin alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 17 ottobre 1911.

11. Cfr. Daniela Mugittu, *Bruno Croatto*, Trieste, Fondazione CR-Trieste, 2000, pp.48-52.

12. «Ci sono alcuni disegni che mostrano la formula del Khnopff: il Parin l'ha superata […].» *La mostra di Parin alla Permanente*, *cit.*

13. L'immagine di *Stella Maris* ancora integra compare nella fotografia della Sala triestina, pubblicata nel 1913 su Emporium, in occasione della seconda Esposizione Nazionale d'Arte di Napoli. Cfr. Arturo Lancellotti, *Esposizioni artistiche: la Seconda Esposizione Nazionale d'Arte a Napoli*, in "Emporium", vol. XXXVII, 1913, p.309 (*ill.*).
Nel bozzetto del 1921 il volto di S. Paolo sembra avere i tratti di Parin. La supposizione che l'artista intendesse rappresentare sé stesso nel S. Paolo della relativa pala, oggi sconosciuta o forse mai realizzata, è confermata da un'*Autoritratto* ad olio [250, p. 112], chiaroscurato drammaticamente, che reca sul verso la scritta autografa: GINO PARIN / TRIESTE / VIA BESENGHI 13 / = S. PAOLO= / (STUDIO).

14. A sua volta Klimt sembra aver visto *L'angelo della vita* dipinto nel 1894 da Giovanni Segantini (Milano, *Galleria d'Arte Moderna*) che, come è noto, ebbe stretti rapporti con la Secessione viennese.

15. Diego Arich de Finetti, *1895-1914: opere di un'esposizione*, in Aa. Vv., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Fabbri Editori, 1995, p.56.

16. *La mostra di Parin alla Permanente*, *cit.*, in riferimento al *Ritratto della marchesa Roncaglioni.*

17. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco, 1911, p.44 (*ill.*). Del *Ritratto di signora* del 1911, si dispone della sola riproduzione fotografica apparsa nel catalogo monacense. Nell'illustrazione s'intravede sullo sfondo uno specchio con al cavalletto Parin.

246. Piero Sticotti, 1914 [cat. 30]

18. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco, 1914, p.111 (*ill.*).

19. L'iscrizione sul verso riporta, erroneamente, "XI Internazionale di Monaco" anziché XIV. In catalogo sono elencati tre dipinti ad olio (*Signora in nero*, *Ritratto maschile* e *Autoritratto)* e due ritratti a matita o carboncino (*Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco, 1913, p.137).
Nel *Ritratto maschile* è forse da riconoscere quello dello zio anche se non è da escludere che l'opera fosse stata esposta senza essere registrata nel catalogo. Destinato ad eventuali compratori segnalando con un asterisco i pezzi in vendita, il catalogo veniva redatto con un certo anticipo. Del resto nell'articolo comparso su "L'Indipendente" del 3 luglio 1913 in occasione della mostra e citato più avanti si afferma che di Parin sono stati accolti parecchi lavori di pittura e di disegno. La data 1914 sul recto del dipinto pone ulteriori incertezze: potrebbe trattarsi della data apposta dall'artista in seguito ad un successivo intervento sull'opera; oppure l'iscrizione sul verso ricordava semplicemente la partecipazione dell'autore al *Glaspalast* anche nel 1913, allorché aveva vinto la medaglia d'oro per la *Signora in nero*.

20. Lo stile, adottato dallo stesso Leibl, da Trübner, Carl Schuch e Theodor Alt, rimandava direttamente ai contemporanei paesaggi impressionisti di Cézanne.

21. Il richiamo a Jean-Honoré Fragonard, pittore francese del Settecento *rocaille*, va alla serie di teste (ritratti di fantasia come il *San Gerolamo che legge* di Amburgo) in cui l'attenzione dell'artista per i riflessi della luce si esplica con analoghe pennellate di colore quasi bianco, asciutto e denso che lasciano sulla superficie dei tratti paralleli, e rinvia, quanto a tema e tecnica, a Rembrandt e a Rubens.

22. Dei due disegni presentati uno era un *Ritratto di signora* che indusse Albino a trovare delle similitudini con Camillo Innocenti anche pur non ritenendo che Parin possedesse la stessa «disinvoltura di linea». Cfr. Roberto Albino, *I pittori triestini alla Esposizione di Napoli. Le impressioni di un critico napoletano*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 6 marzo 1913 (Misc. *Circolo Artistico di Trieste*, Civico Museo di Storia Patria, Trieste).

23. *Un triestino premiato a Monaco*, "Il Piccolo", Trieste, 3 luglio 1913.

24. *Alla Permanente Croatto e Parin*, "Il Piccolo", Trieste, 17 ottobre 1912.

25. «La forza di coloritura di Parin è soprattutto nel suo pingue budda, fuso con solidità bronzea nel loco di una tavolozza piena di splendore.» Così, ad esempio per *La mostra natalizia alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 23 dicembre 1913.
Nel 1914 Parin partecipò anche a un'esposizione collettiva a Monaco presso la Galleria Heinemann con nove disegni e ventotto dipinti ad olio fra i quali: *Il Turbante*, *La veste cinese*, *Caffettiera turca*, *Porcellana giapponese*. Cfr. *Galerie Heinemann*, Kollektiv-Ausstellung, München, Januar/Februar 1914.
Dalla critica venne in particolare notata la sua «predilezione per contenitori di ceramica lucente e per il metallo in oggetti per il caffè turco e nelle teiere […]» W. B., *F. Gino Parin*, "Neueste Nachrichten", Monaco 3 febbraio 1914, trad. dal tedesco.

26. Presso la *Staatliche Graphische Sammlung* di Monaco sono raccolti diciassette disegni eseguiti da Parin fra il 1916 ed il 1918, fra questi, due disegni, firmati e datati 9. VI. 1916 e 10. VI. 1916, sembrerebbero studi per la *Dama in bianco*, che quindi vedrebbe posticipare di un anno la datazione del 1915 e attribuita dalla scritta, presumibilmente autografa, sul recto dell'opera.

27. C. Wostry, *cit.*, p.241.

28. Alessandro Hummel, di origine tedesca, grande estimatore di

247. Ritratto di Ernesto Lackenbacher, 1922/24 ca [cat. 139]

Klinger oltre che amico, possedeva due opere capitali della produzione klingeriana come il *Giudizio di Paride* e la *Crocifissione,* attualmente conservate presso il *Kunsthistoriches Museum* di Vienna. Hummel aveva inoltre contribuito alla costituzione della Permanente e appoggiato economicamente alcuni artisti triestini agli esordi. Cfr. C. Wostry, *cit.*, pp.240, 241.
«Nella sala di Piazza grande si inaugura oggi la mostra delle acqueforti di Max Klinger: una parte soltanto, la più bella, della collezione posseduta dal defunto architetto Alessandro Hummel, che può forse considerarsi fra le collezioni d'opere di Klinger la più completa esistente al mondo.» *L'esposizione delle acqueforti di Klinger alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 15 novembre 1914; si veda inoltre: *Alla Permanente. La mostra delle acqueforti di Klinger alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 22 novembre 1914.

29. «Trieste, 3 novembre 1914. In merito al presente decreto la direzione si vede costretta a richiedere di nuovo ed in via eccezionale Friedrich Pollack di nazionalità svizzera come supplente e assistente per il disegno a mano libera da due a sedici ore settimanali […] La non pericolosità politica di Pollack è garantita dal padre Ludwig Pollack di nazionalità austriaca arciere regionale a Trieste e la sua adeguatezza all'incarico è stata dimostrata nelle poche settimane in cui aveva già lavorato.» (trad. dal tedesco) AST, *II. RR. Scuole del litorale (1842-1918), I. R. Scuola Reale Superiore di lingua tedesca in Trieste*, Busta 670 copie atti Direzione della scuola (veline).

30. *Guida generale di Trieste e commerciale di Fiume, Gorizia, Pola, Spalato e Zara*, *ad vocem*, Trieste 1915.

31. AST, *II. RR. Scuole del litorale (1842-1918), I. R. Scuola Reale Superiore di lingua tedesca in Trieste*, Registro generale 1914-15, 1915-16, 1916-17, 1917-18, 1918-19.

32. Le notizie su Fanny Tedeschi e la sua famiglia fanno capo alle relative *Schede di famiglia* nell'Archivio Storico dell'Anagrafe di Trieste nonché alla testimonianza personale (marzo 2003) di Maura Bozzini La Stella, pronipote di Emma Trevisi. Cfr. anche D. Mugittu, *cit.*, p.68.

33. C. Wostry, *cit.*, p.180 ss. La caricatura è riprodotta a pagina 188.

34. Riprodotto in D. Mugittu, *cit.*, p.223, cat. 7 dis.

35. W.B., *F. Gino Parin*, *cit.*

36. L'*Astarte siriaca* di Dante Gabriele Rossetti, olio su tela del 1877, si trova alla City Art Gallery di Manchester. Se l'ideale femminile rossettiano permane nella pittura ariosa del ritratto in controluce, maggiori contiguità con Elizabeth Siddal mostra in Parin la giovane donna del *Ritratto femminile con catenina e croce* [248], dove l'ombra violacea sul viso, accordata al tono della veste, mette a nudo la personalità della ragazza ritratta, dando evidenza all'angolo della bocca pronta a schiudersi in un sorriso.

37. Edgar von Mojsisovics, *Gino Parin-München,* in "Deutsche Kunst und Dekoration", n.40, München 1917, p.183, trad. dal tedesco.

38. *Ibid.*

39. Monique Laurent, *Rodin*, Société Nouvelle des Editions du Chêne, Parigi 1988 (ed. italiana: Milano, Libri illustrati Fabbri, 1989), pp.42, 56.

40. *Der Tunnel* di Bernhard Kellermann, romanzo pubblicato nel

248. Ritratto femminile con catenina e croce, 1911/12 ca [cat. 16]

1913. Dal libro Kurt Bernhardt trasse un film fantasy nel 1933.
41. Compaiono nel 1909 alla seconda *Internationale Kunstschau* di Vienna presieduta da Klimt, che ammette quattro dipinti di Schiele.

42. Fra i ritratti di Schiele che più scopertamente evidenziano l'importanza figurativa ed espressiva delle mani, oltre all'*Autoritratto con vaso nero e dita divaricate* del 1911 (Vienna, *Historisches Museum*), si ricordano: L'*Autoritratto con testa abbassata*, 1912 (Vienna, collezione Leopold), il *Ritratto di Eduard Kosmack*, 1910 (Vienna, *Österreichische Galerie)* e il *Ritratto di Albert Paris von Gütersloh*, 1918 (Minneapolis, *The Minneapolis Institute of Art*).

43. *Poetiche in chiaroscuro. Arturo Rietti*, catalogo della mostra a cura di Alessandra Tiddia, Trieste, Galleria "Tommaso Marcato", dicembre 1991.

44. «Di tutte le città italiane, la più amata e la più visitata da Sargent fu Venezia. […] Tra il 1902 e il 1913 vi si recò almeno nove volte: negli anni tra il 1902 e il 1907, poi nel 1909, nel 1911 e ancora nel 1913, e raramente si trattenne meno di un mese.» Richard Ormond, *Sargent e l'Italia*, in *Sargent e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di Elaine Kilmurray e Richard Ormond, Ferrara, Ferrara Arte S.p.A., 2002, p.146. In Italia John Singer Sargent espose a Venezia nel 1903, partecipando alla V Biennale con due dipinti nella sala del «Ritratto moderno» (Cfr. D. Arich de Finetti, *cit.*, p.49) e nel 1910 alla Nona Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia; a Roma, nel 1923-24, alla Seconda Biennale Romana e nuovamente a Venezia nel 1934 alla XIX Biennale Internazionale d'Arte.

45. La *Libreria* è databile intorno al 1902 o intorno al 1912, date riconducibili, rispettivamente, al crollo e alla ricostruzione del campanile di piazza san Marco, rappresentato nel dipinto.

46. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco, 1916, p.74.

47. *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco, 1917, p.49,

249. Toscanini al Teatro, 1920 [cat. 81]

Verso le grandi esposizioni internazionali

Con la fine della guerra, l'asse di interessi di Parin si orientò sempre di più verso l'Italia e nel secondo decennio del secolo lo si sarebbe visto partecipare alle celebri esposizioni di Venezia, Roma e Torino. Ciò non significò tuttavia, almeno durante i primi anni Venti, l'interruzione dei rapporti con il mondo tedesco.
Nel 1920 sulla rivista viennese "Donauland" venivano pubblicati due suoi disegni: un ritratto femminile ed uno studio di figura alla Khnopff[1]. E fino al 1922 avrebbe continuato ad esporre al *Glaspalast* di Monaco *Toscanini al Teatro* [249], dipinto nel 1922 per celebrare l'avvenimento che si era tenuto al Politeama Rossetti di Trieste, mostra ancora l'eredità lasciata dall'esperienza monacense. Il risalto dato ai riverberi luminosi sugli strumenti degli orchestrali anima la scena con una sintesi dal tocco impressionista e fa apparire Toscanini come sagoma nera che si staglia sugli ottoni. Sagome nere, indistinguibili, sono tutte le presenze umane e il contrasto con l'invenzione della parte superiore, dominata dalla luce delle lampade, fa appello al simbolismo di Stuck. Nella *Fiaccolata per il 50° compleanno*, del 1913, Franz von Stuck usava appunto uno schema compositivo analogo relegando nella fascia inferiore del quadro uomini e donne senza volto, individuabili solo per la presenza delle fiaccole. L'artista monacense si rappresenta mentre, affacciato al balcone, risponde alla folla raccoltasi sotto Villa Stuck per festeggiarlo. La composizione è rigorosamente simmetrica, le luci sono disposte con effetto decorativo, la sagoma di Stuck si staglia in controluce al centro del quadro e tutta la scena assume una forte connotazione simbolica. Che si trattasse o no di un precedente conosciuto, *Toscanini al Teatro* evoca fortemente il clima monacense e nella ricerca continua di contrasto, tra le zone illuminate e le cupe pennellate filanti, segna comunque un momento di passaggio con le opere successive, tanto da venire esposto, a distanza di otto anni, alla mostra personale di Parin a Roma[2].
Per Parin sembrava arrivato il momento, finalmente, di raccogliere i riconoscimenti del pubblico italiano. Il rinnovato clima di ottimismo, in cui si trovavano a lavorare gli artisti triestini nel dopoguerra, era descritto con toni celebrativi dalla stampa locale ed inserito nel più vasto contesto nazionale. Nel gennaio del 1920 la Permanente inaugurava una nuova stagione espositiva.

> I giovini artisti nostri, con distinzione e franchezza, proseguono il loro gioioso lavoro, preparandosi con lena e con fervore ai prossimi cimenti, che il risveglio artistico italiano sta, per ogni dove, suscitando e maturando. L'ultima esposizione che essi ci hanno offerta per le feste annuali è un po' l'indice di uno stato d'animo nuovo e di una nuova volontà. […] Gino Parin ha degli eccellenti disegni di una personalità viva e toccante: le linee di cui riveste le sue figure, sono di una morbidezza incantevole e fantasiosa ed offrono quadri di vita, riflessa con bella ingegnosità.[3]

I disegni di Parin, gli innumerevoli studi di figura ed i ritratti realizzati, a matita o a carboncino, durante gli anni della guerra non erano dunque stati messi da parte e, solo allora, ricevevano il plauso del pubblico.

> Nell'ultima mostra della Permanente, Gino Parin espose soltanto alcuni disegni. Piccoli lavori, che furono fuggevolmente esaminati, ma che valsero, ad ogni modo, a fermare l'attenzione, per la perizia della mano sicura, con cui erano tracciati, e per il nitore del perfetto rilievo. Erano figure di donna, colte con audacia di linee, in un limpido irradiamento di pensiero: studi di movimento, eseguiti con fine percezione e rara maestria: schizzi, abbozzi, profili - specialmente femminili- svolti con tono modernissimo, ritratti in forma semplice e pittoresca, senza lo sforzo di voler raggiungere ad ogni costo il "leggiadro" ma con un'intensa cura di eleganza e di morbidezza: acute osservazioni, fissate con la matita, in un attimo di fervore e di lirismo.[4]

In questi disegni il pubblico ritrovava i tratti e le pose della modella ammirata, quello stesso anno, nei dipinti esposti alla Galleria Michelazzi: l'«ovale squisito», i «grandi occhi pensosi» e le «labbra voluttuose» erano, naturalmente, quelli di Fanny [5].

250. Autoritratto, databile 1921 [cat.123]

251. Fanny Tedeschi distesa col gatto, 1920 [cat. 73]

Egli ricerca nella fluidità e nella finezza dei toni, nella ingegnosità delle disposizioni e nel decoro dei contorni, l'incanto degli innumerevoli aspetti che assume la figura femminile. […] L'artista non ha voluto incatenarci con profonde osservazioni, né si è attardato in ricerche decorative, e neppure ha voluto offrirci formazioni di gruppi, in cui la vita apparisse più decisa ed intensa. Sembra, anzi che, piegandosi ad una estetica realistica, egli abbia voluto così trascurare l'aneddoto come la composizione complicata. I suoi personaggi hanno tutti un gusto semplice ed ingenuo.[6]

Una grande tela con il ritratto di un burattinaio sarebbe apparsa, qualche mese più tardi alla Permanente, a sfatare il *cliché* di pittore della grazia femminile. L'opera raccolse i complimenti della critica: «...eccellente in ogni intenzione decorativa e che, se ancora studiata, sarà indubbiamente una delle più belle tele dell'aristocratico artista»[7]. Ma il riscatto fu parziale perché, più avanti nella recensione, rispunta «il sapiente e raffinato pittore di leggiadre dame.»

Parin, intanto, aveva stabilito dei contatti di lavoro con l'ambiente veneziano: così in settembre era a Venezia, alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra, con una *Crocifissione* e due studi per *S. Paolo*[8]. Un *Autoritratto* [250] che porta sul verso la scritta autografa di Parin «S. Paolo» va probabilmente identificato con uno di questi studi. La luce, particolarissima, che proviene dai due lati, lascia in ombra metà del volto che emerge vigorosamente dal fondo nero. Viene immediato il ricordo del chiaro scuro drammatico di Caravaggio quale si coglie in particolare nella testa decapitata di Golia - presumibile autoritratto- che Davide regge per i capelli nel celebre dipinto della Galleria Borghese.

Nella città lagunare Parin sarebbe tornato anche l'anno successivo, nel 1921, alla Mostra del Circolo Artistico di Venezia, costituita principalmente da disegni e bozzetti[9]. Sempre nel '21, in settembre alla Permanente, «ancora

252. Fanny Tedeschi tra i cuscini, 1920 ca [cat. 90]

253. Allo specchio, 1920 [cat. 75]

una leggiadra figurina femminile del Parin, *Variazioni in bianco* che è un tenue ricamo di luce e di colori», come sintetizzava Italo Granato[10]; il quale, peraltro, alla fine dell'anno, gli dedicava un articolo a due colonne su "Il Popolo d'Italia". L'occasione veniva offerta dalla mostra personale tenutasi in dicembre alla Galleria Michelazzi, «nella severa clausura di quel piccolo nido d'arte che Michelazzi tiene in via Mazzini»[11].

Parin vi esponeva opere di non grande formato, ma ricche di accordi e di impasti di colore, che rappresentano un «lembo palpitante di vita» ispirato all'universo femminile. Piccole scene d'interno, stanze semibuie illuminate artificialmente incominciano a fare la loro comparsa in questo periodo: i toni sono caldi, con luci gialle ed al centro della composizione prende forma una figurina femminile che spesso ha le sembianze di Fanny Tedeschi.

Fanny Tedeschi distesa col gatto [251] sorride enigmatica in un olio del 1920. Parin descrive le stoffe, i cuscini, i mobili della stanza, senza disegno ma attraverso macchie di colore, pennellate di getto. Il tono generale tende al rosso ed egli, come di consueto, ricorre al complementare verde per dipingere i riflessi della vestaglia scura. Una luce violenta illumina metà viso di Fanny e il braccio, andando ad investire il gatto: c'è tutto, ma descritto con un'economia di pennellata straordinaria -per il braccio ne sono bastate due- che non ammette errori. Tanta efficacia si spiega con la conoscenza precisa del soggetto derivata da una lunga consuetudine -la stessa immediatezza si trova, d'altra parte, negli autoritratti- e *Fanny Tedeschi tra i cuscini* [252] divide con la precedente composizione, la posa, la stanza e l'illuminazione, anche se qui la descrizione, più dettagliata, ha bisogno di una maggiore luce e di colori pastosi.

Appartiene a questa serie di piccoli interni *Allo specchio* [253], dipinto di dimensioni ridotte[12], nel quale sembra veramente di poter contare il numero delle pennellate. Lo studio di composizione, incentrato sul problema della luce riflessa dallo specchio, è reso sinteticamente ma non manca di sfruttare lo spessore delle pennellate, striate di colori, per la resa della profondità e degli effetti luministici.

254. Ritratto della signora Flumiani, 1921 [cat. 120]

255. Ritratto di signora con collana, 1921 [cat. 119]

256. Ritratto di Fanny Tedeschi con ombre rosse, 1920/24 ca [cat. 110]

257. Fanny Tedeschi e il tricolore della bandiera francese, 1920 ca [cat. 86]

Due ritratti, a conclusione della galleria di dipinti del 1921, contraddistinti dalla stesura libera e veloce. Nel *Ritratto della signora Flumiani*[13] [254] la resa sensibile della luce fa emergere plasticamente la figura, nonostante i colori del fondo siano accordati all'incarnato e all'abito.

Il *Ritratto di signora con collana* [255] ritorna al consueto fondo scuro che permette a Parin di evocare ambientazioni romantiche nel contrasto con le superfici chiare. La donna è ripresa da un punto di vista relativamente basso, con il busto di fronte ma la testa girata, quasi di profilo, offrendo così spazio allo stendersi pieno della luce che riverbera ulteriormente qua e là sul volto.

258. Modella in rosa, 1920 [cat. 76]

259. Fanny Tedeschi con turbante, 1920 ca [cat. 85]

260. Signora con scialle rosso in poltrona, 1920 ca [cat. 84]

261. Il vestito a righe, 1920/24 ca [cat. 101]

262. Fanny Tedeschi con cuffietta bianca, 1920/24 ca [cat. 113]

263. Fanny Tedeschi sul divano rosso, 1920/24 ca [cat. 112]

264. Signora con l'ombrellino, 1920 ca [cat. 88]

265. Madre e figlia in salotto, 1921 [cat. 116]

266. Fanny Tedeschi in poltrona con l'ombrellino, 1920 ca [cat. 87]

267. Ritratto di signora con pelliccia di volpe, 1921 [cat. 118]

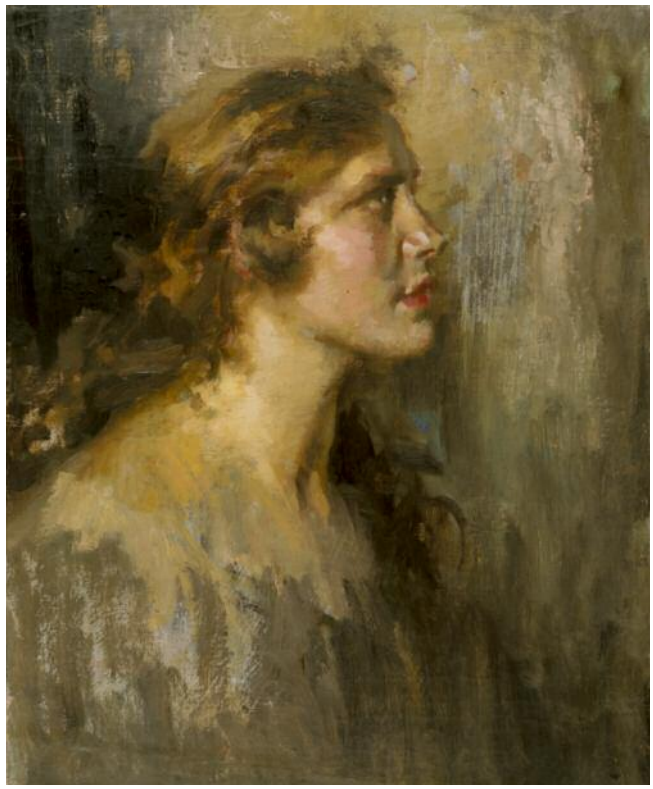
268. Figura con pipa, 1920 [cat. 80]

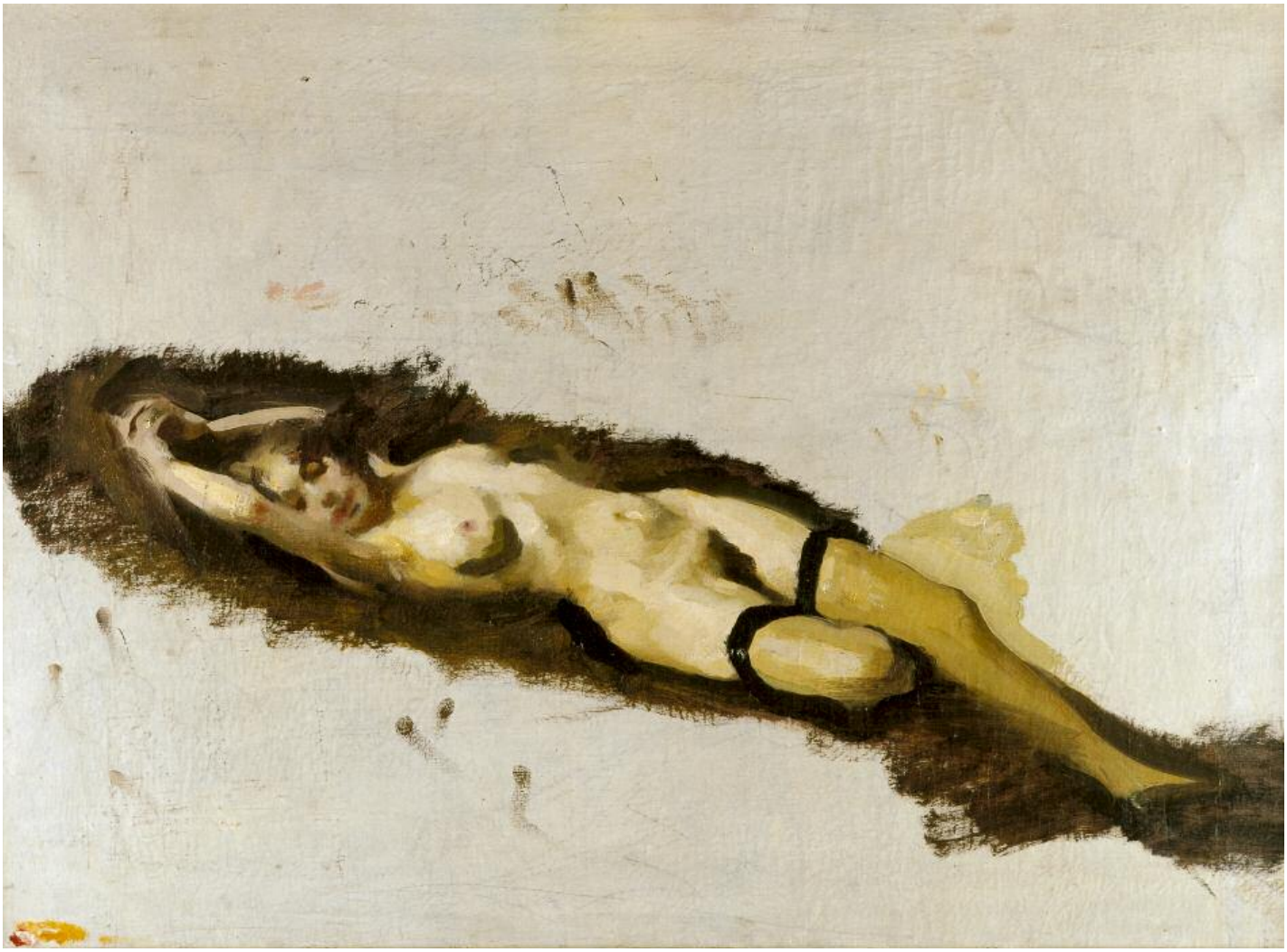
269. Calze nere, 1921 [cat. 121]

270. Ritratto femminile di profilo, 1921/23 ca [cat. 126]

271. Nudo femminile disteso, 1921 [cat. 122]

272. Ritratto di signora di profilo, 1921/23 ca [cat. 130]



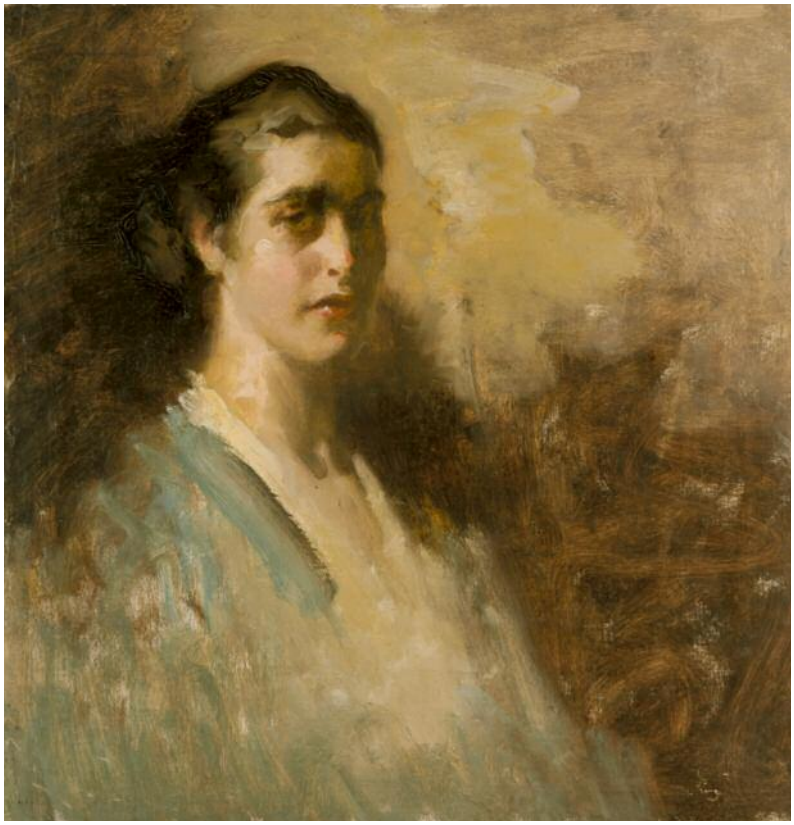


273. Ritratto femminile in verde, 1921/23 ca [cat. 127]

274. Ritratto di donna anziana, 1921/23 ca [cat. 129]

275. Ritratto di donna anziana, 1921/23 ca [cat. 128]

276. Ritratto virile con paglietta e occhiali, 1921/23 ca [cat. 131]



277. Scialle rosso e ventaglio, 1920 ca [cat. 82]

La Biennale veneziana del 1922

È la prima volta che Gino Parin, assiduo di moltissime altre esposizioni sia nazionali che straniere, espone alla Biennale veneziana.
È stato egli stesso, forse a voler attendere fino ad ora, per potervi inviare quelle opere che egli riteneva più compiute e degne di partecipare alla maggiore e più importante fra le manifestazioni artistiche del nostro paese.
La critica unanime ed il pubblico sono stati molto favorevolmente impressionati dalle sue tele, che rivelavano un temperamento pittorico notevolissimo e non ancora abbastanza notato e considerato nel suo giusto valore dal grande pubblico italiano.
Il suo robusto *Autoritratto* già da tempo riprodotto dal nostro giornale e questa grande tela *La signora dal Ventaglio* sono da considerarsi certamente fra le sue cose migliori.[14]

Ancora un grande ritratto femminile del quale troviamo un probabile studio di composizione in *Scialle rosso e ventaglio* [277] altrimenti intitolato *F. T.*, dove le iniziali, naturalmente, stanno per Fanny Tedeschi[15]. Il bellissimo studio ci presenta la modella, di profilo, che siede tenendo in mano un ventaglio aperto. Inserita in una scenografica ambientazione accordata sul rosso, la donna ha il volto e le spalle chiarissimi definiti da un'ombra sottile. Volume e profondità espressi dalla forma, secondo modalità *Jugendstil*, trovano un singolare accordo con l'immaginario femminile dell'epoca: in bianco e nero e illuminato artificialmente, come nel diffuso fotoritratto. Episodio non isolato in Parin, ma anzi spia degli sviluppi successivi, questo gusto per la semplificazione del chiaroscuro nella definizione dei volumi sembra interloquire con "il richiamo all'ordine" espresso dalle opere di De Chirico e Carrà, recando un contributo al dibattito sollevato dalla rivista "Valori plastici"[16].
Che questo fosse il clima, lo si intuisce anche dalle parole con le quali venne accolto l'*Autoritratto* di Parin esposto alla Biennale: «anche superiore» all'altro perché «forte di disegno e sapiente di volumi e di toni».[17]
L'eredità di "Valori plastici", che chiudeva nel 1922, sarebbe stata raccolta, in parte, dal gruppo milanese Novecento, fondato da Margherita Sarfatti, dove, presto, il classicismo assunto dalla pittura metafisica avrebbe lasciato affiorare in superficie altre componenti: il gusto per i primitivi e, soprattutto, la tendenza sempre più forte verso la descrizione oggettiva[18].
I sette artisti riunitisi nel nucleo originario del gruppo muovevano da un'eterogenea formazione di partenza «verso ideali sempre più chiari e definiti di concretezza e semplicità». A loro Margherita Sarfatti riconosceva il merito di esser stati «tra i primi a battersi per i begli occhi del concetto e della composizione», tanto da pensare «di stringersi in manipolo per meglio circoscrivere i diritti della pura visibilità».[19]
Fra tutti Pietro Marussig, tre anni più giovane di Parin, condivideva con l'artista triestino la formazione monacense; da quegli esordi aveva intrapreso un percorso che, come rilevava la Sarfatti, l'aveva portato ad una più decisa concretezza nella pittura.

278. Ritratto di Giangiacomo Manzutto, databile 1922 [cat. 133]

Fuor del contorno a tinte piatte campite, caro alla Jugend e alla Secession di Monaco di Baviera, dove studiò parecchi anni, il Marussig progredisce con sicura tenacia verso la rotonda corposità e la sensibilità dei piani e delle penombre, caratteristiche tipicamente italiane.[20]

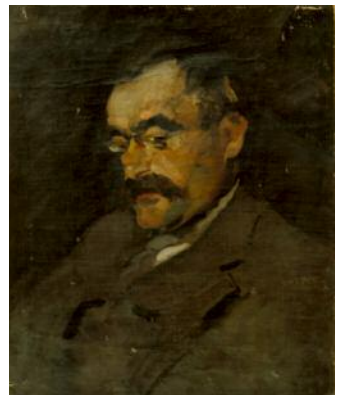
Un altro triestino si dimostrò ben presto in consonanza con gli ideali novecentisti: Carlo Sbisà che, pur trovandosi in quegli anni a Firenze, avrebbe raggiunto «quella pienezza di figure e saldezza di telaio prospettico a colludere col Novecento della Sarfatti […]»[21]
Nel 1922 l'affermazione dei Novecentisti era, in ogni caso, ancora lontana, ma presto sarebbero maturati gli eventi, anche politici, che avrebbero contribuito a compattare e lanciare il gruppo. Alla XIII Biennale si assisteva quindi a un'eterogenea, ma non inusuale, combinazione di generi -rappresentati, fra gli altri, dalle sculture di Canova, dai ritratti di Modigliani, dalla scultura africana e da una folta delegazione di Espressionisti- in un clima di incertezza, confermato dal calo delle vendite, che preannunciava i rivolgimenti politici di fine anno[22].
Non si può dire che Parin negli anni Venti aderisse alle istanze novecentiste, tuttavia c'erano dei punti di contatto fra questo movimento e la concezione figurativa dell'artista che evolveva verso forme più solide. Egli si sarebbe dimostrato sensibile soprattutto al problema della luce che, in omaggio alla tradizione quattrocentesca, era naturale e, nei ritratti, spesso proveniva da una finestra alle spalle del soggetto. Si pongono in linea con la medesima tendenza il *Ritratto di signora* di Marussig o la *Maternità* di Funi, esposti alla Biennale del '22, ma anche *Meriggio* di Casorati[23], presentato alla Biennale successiva ma datato 1922, dove la luce proviene da una finestra laterale non visibile. Mentre la fama di Parin veniva consolidandosi, la personale di fine anno al Salone Michelazzi offriva indubbia testimonianza dell'opera di un artista che aveva ormai raggiunto la piena maturità: «il tempo degli orientamenti mutevoli e degli esperimenti svariati per il Parin è passato»[24]. Accanto agli studi di figura e di interni e ad un «grande quadro di signora in veste da sera, coi capelli che quasi s'immergono sullo sfondo», alcuni ritratti maschili: il dottor Giangiacomo Manzutto «nella calda espressione dionisiaca che all'artista offersero la barba fulva e la carnagione vermiglia»[25] e Riccardo Zampieri, che compare in due lavori[26]. Nel nuovo *Ritratto di Giangiacomo Manzutto* [278] le piccole proporzioni sono responsabili del marcato effetto a blocchi del volto. Senza l'apparente presenza di un disegno sottostante, gli occhi e le sopracciglia sono individuati da un segno sintetico marrone, lo stesso che regola con un'ombra la lunghezza del naso, mentre gli altri piani del viso sono trattati in maniera più libera, quasi istintiva, cogliendone luci e rossori, ma confidando nella capacità dell'occhio umano di ricomporre logicamente le isole di colore.

279. Figura maschile in poltrona, 1922/24 ca [cat. 137]

280. Ritratto maschile 1922/24 ca [cat. 138]

281. Ritratto di donna, 1922/24 ca [cat. 136]

282. Ritratto di giovane prelato, 1922/24 ca [cat. 135]



283. Ritratto di Silvio Rutteri, 1922/24 ca [cat. 134]

284. Ritratto di uomo con baffi, 1922/24 ca [cat. 140]

285. Ritratto nello studio, 1922/24 ca [cat. 141]

286. Rosa e nero, 1923 [cat. 142]

Nel maggio del 1923 un articolo di Cesare Sofianopulo, apparso su "Orizzonte italico"[27], che celebrava le doti artistiche di Gino Parin, fu di buon auspicio preannunciandone la presenza alla Quadriennale di Torino del prossimo giugno[28].

La Quadriennale di Torino del 1923

All'Esposizione Nazionale di Torino Gino Parin presenta, nel formato quadrato e di grandi proporzioni riservato ai ritratti femminili, *Rosa e nero* [286], dipinto che costituisce un caso isolato, nel contemporaneo panorama figurativo, ma anche un *unicum* nella produzione dell'autore.

Continuando il dialogo instaurato con la poetica novecentista, Parin riproponeva il modello del ritratto con finestra alle spalle, ma spostata a margine, limitandosi a suggerire la presenza di una fonte luminosa laterale. L'illusione della luce penetrata in un salotto buio è accresciuta dal contrasto tra l'appiattimento delle parti investite dai raggi abbaglianti e la cortina nera e opaca della pesante tenda.

Grazie alla descrizione precisa delle ombre riportate, la figura della donna -chi se non Fanny?- acquista consistenza e profondità. L'ombra sotto il collo colloca il busto nella giusta posizione di tre quarti, mentre le braccia di Fanny, il bracciolo e lo schienale della sedia impediscono alla luce di appiattire, con la sua violenza, i fianchi della modella che siede davvero, e con tutto il suo peso, nonostante la posa. Man mano che ci si allontana dal viso, le ombre si fanno più marcate e la luce meno violenta: è l'occasione per l'artista di cimentarsi in una gamma infinita di rosa, in cangiantismi di toni freddi e caldi, che danno solidità e volume alla figura.

Una tale lucidità poteva venire solo dalla fotografia, per lo meno dalla nuova percezione introdotta dalla sua diffusione. La riproduzione fotografica, quella per esempio utilizzata per promuovere l'immagine degli attori di cinema e teatro, era allora talmente comune

da influire sui gusti del pubblico, abituato, ormai, a vedere i propri beniamini in foto di scena o in fotoritratto. Negli anni Venti il fenomeno assunse proporzioni notevoli grazie ai procedimenti industriali e alle conseguenti elevate tirature[29], ma si svolse in parallelo con il decrescere di un aspetto fino ad allora importante come il divismo cinematografico: per lo meno in quella forma legata al carisma di attrici come Lyda Borrelli e Francesca Bertini.[30] *Rosa e nero* non è certo un omaggio al divismo, per altro avviato verso la parabola discendente, ma certe icone rimanevano e Parin ne aveva avvertito il richiamo a tal punto da stabilire -come ha rilevato Marina Roccia- delle precise consonanze tra il volto di Fanny ed una foto, allora circolante, dell'attrice Pina Menichelli.[31]

Il realismo di *Rosa e nero*, pur servendosi del mezzo fotografico, ha radici profonde e obiettivi diversi; tanto che Parin, alla stessa Quadriennale, presentava una natura morta descritta con lo stesso occhio analitico ma tutt'altro che impersonale.

Gino Parin in un suo *Ritratto di signora seduta* [*Rosa e nero*, *nda*], dominato dai toni roseo e nero che si stendono con cautele grasse e larghe, descrive in tutt'altro modo e non meno efficace, le pazienze del suo vedere con una logica persuasa, i sillogismi della quale si rivelano anche in una sua *Natura morta*, dove le cose si stendono con le mollezze calde di una soggettività che è sicuramente capace di travestirle e di trasformarle.[32]

Nicodemi, su "Emporium", confrontava il ritratto di Parin con i dipinti del torinese Cesare Maggi -membro tra l'altro, della giuria d'accettazione- che nei suoi due ritratti di bambina e nel *Ritratto della moglie*, mostrava la propria propensione alla descrizione oggettiva nelle «caute osservazioni delle parti [in] una visione pervasa di godimenti»[33]. Il debito di Maggi nei confronti della fotografia si avvertiva nel valore decorativo e di superficie delle sue notazioni luministiche, peraltro riscattato da una profonda intesa sentimentale con i modelli ritratti.

Maggiori consonanze con l'attenzione alla luce di Parin si trovavano in Felice Casorati, presente alla Quadriennale con due ritratti, un nudo e un'interno con figure, *Lo studio*. Del pittore piemontese, infatti, Nicodemi rilevava il «tecnicismo fervido di riflessi luminosi, cercati nelle loro più difficili fosforescenze»[34]. Ma la riflessione sui problemi di volume e spazio, condivisa con Parin, seguiva per Casorati la direzione tracciata dalla pittura metafisica con la quale mostrava, appunto, forti legami[35].

Una luce altrettanto chiara in grado di illuminare analiticamente tutti i particolari si sarebbe vista nei lavori di artisti attivi a Roma come Virgilio Guidi, Antonio Donghi o del siracusano Francesco Trombadori, non presenti a Torino[36].

Guidi, in particolare, molto attento ai problemi di luce e di spazio, aveva elaborato un tipo di pittura tonale che, nella semplificazione volumetrica neoquattrocentesca, lasciava sospese le figure in un'atmosfera irreale. Nel 1923 aveva dipinto *Il Tram*, presentato alla XIV Biennale veneziana, dove declinava al presente la lezione dei maestri, primo fra tutti Piero della Francesca, ricevendo un larghissimo consenso da parte di critica e di pubblico.

Ma, tornando alla Quadriennale torinese del 1923, il successo di R*osa e nero* fu decretato dall'assegnazione della medaglia d'oro, conferitagli dal Ministro della Pubblica Istruzione Arnaldo Colasanti[37]: evento che diede notorietà a Parin e gli valse l'inserimento nel circuito espositivo internazionale.

Il Parin ha aperto due o tre esposizioni in varie città e nondimeno ha serbato a Trieste quella bella cosa, pregna di colore che è la *Sera*, con la vecchia signora alla calza nella stanza che quietamente fumiga di un'atmosfera d'oro, e un altro quadretto di signora in contemplazione alla finestra, vestita di una seta come ne sa fare il Parin.[38]

Nel numero delle città in cui esponeva quell'anno Parin, qui citato per la Mostra di Natale del Circolo Artistico, c'era Roma. Alla seconda edizione della Biennale romana Donghi e Trombadori partecipavano fra le

file dei Neoclassici[39], così chiamati per il programmatico ritorno a composizioni controllate e figurazioni nitide che ritrovavano un soggetto ideale nel nudo femminile. Il gruppo dei Neoclassici aveva destato l'interesse della critica raccogliendo giudizi non del tutto positivi. Papini che dedicava su "Emporium" alcune pagine ai giovani pittori, pur riconoscendo il comune sforzo nel recupero di valori d'ordine e composizione propri del secolo precedente, allargava il discorso a tutte le nuove correnti, deprecando la molteplicità d'interessi dell'arte figurativa contemporanea:

> Dopo le più dure esperienze e le più amare delusioni, dopo aver tentato la dinamica futurista e la stereometria cubista, l'arte dei negri e quella dei bambini, un senso di disorientamento permane. Chi si pone in ginocchio dinanzi ai fiorentini del Quattrocento e chi dinanzi a Giorgione, chi adora la plastica degli egizi e chi quella dei primitivi toscani del Rinascimento.[40]

Del resto de Chirico, uscito «dalle grullerie della pittura metafisica», guadagnava il consenso di Papini che sorvolava sull'ossequio del pittore verso «metodi e forme dei Quattrocentisti» poiché affermava finalmente la propria personalità con un nuovo calore, introducendo «un elemento romantico […] a disciogliere il gelo d'una imitazione troppo immediata.»[41]

All'esposizione di Roma, Parin partecipava con un *Interno* e due ritratti, uno femminile e uno maschile, connotati da un «studio psicologico del soggetto»[42]. Né i titoli delle opere né la loro descrizione, sulla stampa dell'epoca, indicano quale peso ebbero sullo sviluppo della sua arte le nuove istanze figurative. Tuttavia alla Biennale del 1924 sarebbe risultata evidente, nei suoi lavori, la ricerca di semplificazione dei volumi e la tendenza verso forme più turgide.

La Biennale veneziana del 1924

Alla Biennale veneziana del 1924, il gruppo del Novecento fece la prima comparsa ufficiale, dopo l'esordio milanese alla Galleria Pesaro. I «Sei pittori del Novecento» si presentavano al pubblico sotto l'egida di Margherita Sarfatti. Il ritorno all'ordine era avviato verso mete sicure, accanto a Funi, Malerba, Marussig e gli altri Novecentisti troviamo Virgilio Guidi -con *Il Tram* (già citato)- e la mostra individuale di Felice Casorati che a Venezia, come già a Torino, mostrava una pittura salda, dove i volumi sono espressi da effetti tonali senza chiaroscuro. In *Meriggio*, che sarebbe stato acquistato dal Museo Revoltella di Trieste, Lionello Venturi metteva in luce la «consistenza di volume che s'identifica con la profondità della tinta» in un «equilibrio prezioso tra forma e colore»[43]

Nel generale distendersi delle forme, Parin componeva due ritratti di Fanny Tedeschi con uno studio luministico esasperato ma abbastanza solidi da riscattare i triestini, «che nell'anteguerra traevano ben pochi ammaestramenti dagli antichi italiani», dal «bluff monachese [*sic*]». Due lavori -a detta di un critico locale- «ben disegnati e buoni di colore»[44].

L'adeguamento ai nuovi canoni estetici dava meno spazio ad opere come *Lo scemo* di Wostry e *Mia sorella Assunta Maria* di Sofianopulo, inquietanti analisi della psicologia dei personaggi, che non rispondevano al gusto della critica, almeno quella militante e schierata sulle posizioni di Ugo Ojetti e di Margherita Sarfatti.

Parin, si è detto, rimanendo fedele al proprio stile dava al genere del ritratto psicologico un realismo a tal punto sentito e interiorizzato da non trovare detrattori, anche se nel resoconto sulla biennale per "Emporium", Ugo Nebbia si limitava a citarlo, accanto ancora a Maggi, fra i pittori di «quadri di forme e caratteristiche ben note»[45].

In *Ombra e luce*, riprodotto nel catalogo[46] e a noi noto solo attraverso la riproduzione fotografica [288], Fanny appare pallida ed emaciata, forse già colpita dalla malattia che da lì a qualche anno l'avrebbe uccisa. Il quadro registra tutta la gamma possibile di riflessi prodotti dalla luce sulla materia in modi, per certi versi, analo-

288. Ombra e luce, fotografato nello studio dell'artista

289. Servolana [ubicazione ignota]

290, 291.
Donne in costume servolano
(fotografie scattate da Gino Parin)

ghi a quelli visti in *Rosa e nero*. Ma se in *Rosa e nero* il primato della luce naturale su quella artificiale si affermava con una certa ambiguità, in *Ombra e luce* il ricorso all'illuminazione artificiale è dichiarato e all'osservatore sembra di poter individuare con precisione la fonte luminosa.

Che Parin proseguisse le proprie ricerche luministiche entro i binari del realismo fotografico, è confermato dalla *Servolana*, esposta qualche mese più tardi alla Prima mostra Biannuale del Circolo Artistico, nelle sale del nuovo Padiglione del Giardino Pubblico[47]. La *Servolana*, qui riprodotta in bianco e nero da una fotografia dell'epoca [289], è una giovane donna che indossa il costume popolare dell'antico borgo, Servola, ormai incluso nell'abitato triestino. Ritratta in piedi, di profilo ma con il viso voltato verso l'osservatore, la fanciulla ha il volto in penombra, quasi in controluce, ma visibile per il riflesso luminoso della camicia e del fazzoletto bianchi. Una modella servolana, ma anziana, appare in due fotografie [290, 291] scattate dallo stesso Parin, che mettono in evidenza la ricerca di contrasto tra il bianco abbagliante della camicia e del fazzoletto e l'incarnato chiaroscurato, mentre la gonna scura si annulla nel fondo nero.

Il rapporto tra massimo chiaro e massimo scuro è il punto di partenza, ma la sensibilità dell'artista e la pratica dal vero accordano tutti gli altri toni, coerentemente, dando vita propria al quadro.

Se il posto centrale è posto d'onore, esso fu assegnato a Gino Parin, e non poteva veramente essere assegnato che a lui, come all'artista nostro che negli ultimi tempi ha procacciato all'arte cittadina i massimi onori. La sua *Servolana*, studio di figura nel nostro antico e nobile costume rustico che nessuna formosetta si degna più d'indossare, non è certamente un quadro d'intenzioni psicologiche: è una bella creatura stupendamente dipinta; uno degli squarci di bravura pittorica più saporiti che ci abbia dato il Parin. Sotto un certo aspetto, è il monumento di quel meraviglioso costume, a cui sembra ormai assicurata una perenne vita in questa pittura vera, dove la finezza del senso coloristico ha segnato con squisite morbidezze di passaggi, con fluenti ricchezze d'impasti, il proprio accorgimento delle molte armonie che compongono quella così semplice e signorile armonia.[48]

Lo spunto per dipingere una donna in costume popolare era forse venuto a Parin dalla grande Fiera Rustica indetta dal Circolo Artistico all'inizio dell'anno. In ogni caso, Parin altre volte realizzò, nell'arco della sua car-

292. Ritratto di popolana che ride, 1924/26 ca [cat. 158]

293. Ritratto di popolana con il volto in penombra, 1924/26 ca [cat. 163]

riera, alcuni efficaci ritratti di anziane popolane, un soggetto che ben si prestava a studi di luce senza mistificazioni. Il *Ritratto di popolana con volto in penombra* [293] ha le fattezze della servolana fotografata; analogamente il *Ritratto di popolana che ride* [292], dove si apprezza la luminosità abbagliante dello sfondo che accresce, sulla fronte della donna, il riflesso lucido della luce puntata.

Le forme dei soggetti di Parin tendevano poi, in quegli anni, ad una compattazione volumetrica che risulta particolarmente evidente nei ritratti femminili dove l'artista indugia sull'ovale del volto e sulle lunghe braccia tornite.

Grandi masse di nero, che talvolta occupano una buona metà del quadro, fanno risaltare le partiture luministiche. Esemplare, in questo senso, il *Ritratto di Maria Zampieri* [302], inviato nel 1924 all'Esposizione del ritratto femminile contemporaneo di Monza.

294. Vecchio con bastone, 1924/26 ca [cat. 161]

295. Vecchio seduto con bastone, 1924/26 ca [cat. 162v]

296. Ritratto di popolana, profilo destro, 1924/26 ca [cat. 157]

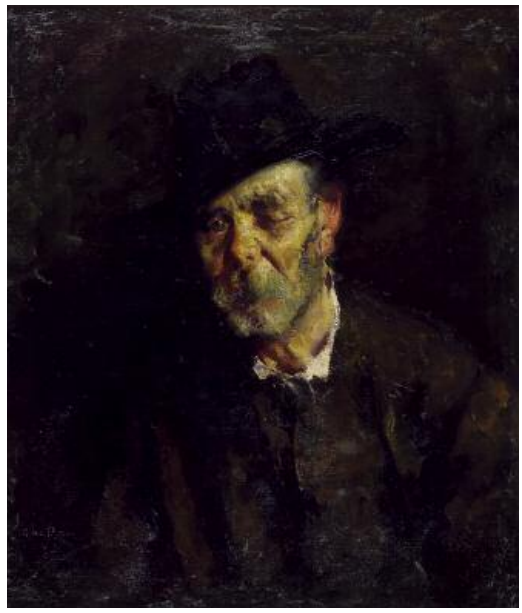
297. Clochard, 1924/26 ca [cat. 159]

298. La fruttivendola, 1924/25 ca [cat. 173]

299. Il guercio, 1924/26 ca [cat. 157]

300. Ritratto di popolana,1924/26 ca [cat. 165]

301. Coppia di contadini presso il camino,1924/26 ca [cat. 156]



302. Ritratto di Maria Zampieri, 1924 ca [cat. 151]

303. Ritratto di Maria Zampieri a mezzo busto, 1924 ca [cat. 152]

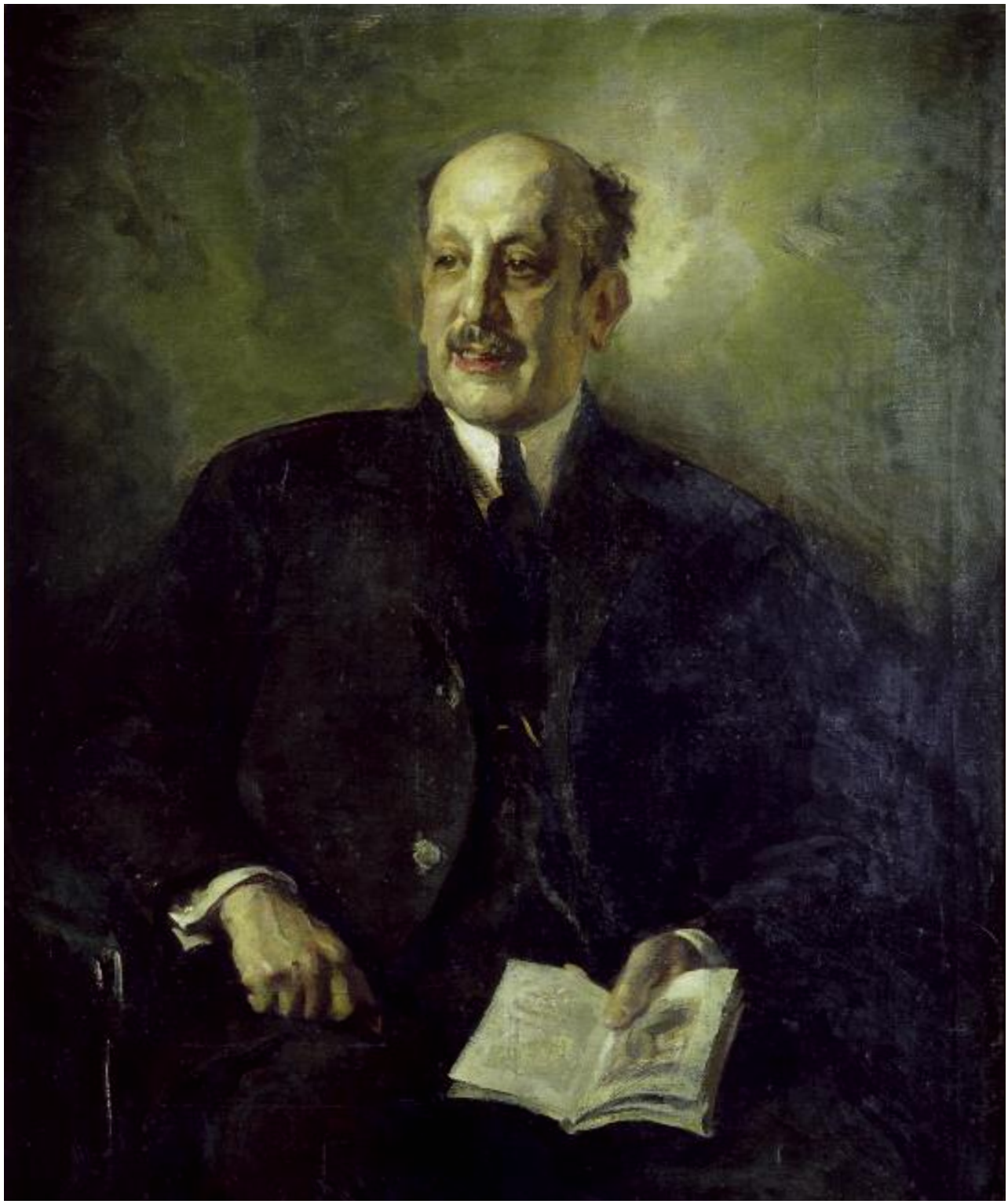
304. Ritratto di Vittorio Tedeschi, 1926 [cat. 189]

La monumentalità della composizione è accresciuta dall'ombra che disegna una forma simmetrica all'abito, e dall'effetto dorato che risplende alle spalle e riflette, con luce vibrante, su tutte le superfici. La posa assunta dalla donna, con il volto di profilo, è quella giudicata più adatta da Parin che solitamente eseguiva una serie di studi preparatori a matita e ad olio. Gli studi ad olio rimanevano come copie finite ma lontane dalla monumentalità del ritratto ufficiale, secondo una consuetudine largamente in uso tra i pittori dell'Ottocento quali, ad esempio, Giuseppe Tominz. Il *Ritratto di Maria Zampieri a mezzo busto* [303] è, appunto, uno di questi studi dove il volto, fortemente chiaroscurato, è costruito da pennellate larghe e sintetiche. Qui le tinte adoperate per la figura e le parti intorno ad essa si dividono, secondo una pratica frequente in Parin, tra colori complementari. Lo sfondo, infatti, è dato dal rosa dell'incarnato, in tutte le varianti dell'impasto, e dal beige-verde, utilizzato per tratteggiare le ombreggiature del viso: con il risultato di accrescere la luminosità - per effetto del contrasto rosso-verde- nel generale accordo della composizione.

Ancora due ritratti, questa volta maschili, si aggiungono alla galleria di lavori del 1924.

Il *Ritratto di Isidoro Piani* [306] si ricollega al gruppo di opere di piccole dimensioni,[49] di personaggi a tutta figura seduti, cui appartiene anche il *Ritratto di Giangiacomo Manzutto*. Proprio il confronto con quest'ulti-

305. Ritratto di Vittorio Venezian, 1924 [cat. 149]



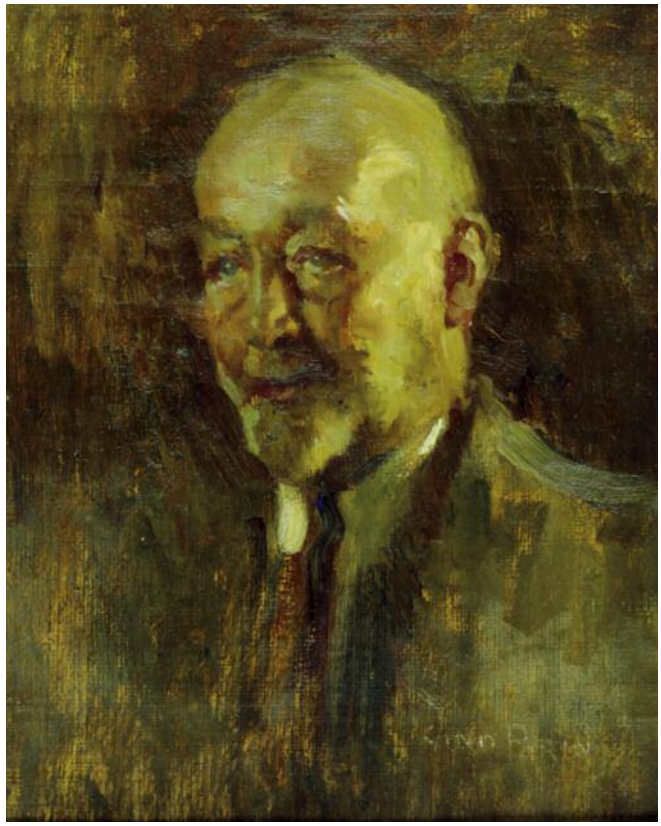
306. Ritratto di Isidoro Piani, 1924 [cat. 147]

307. Studio di testa (Fanny Tedeschi), 1924/26 ca [cat. 155]

308. Signora con rosa, 1924/26 ca [cat. 153]

309. Profilo di signora con perle, 1924/26 ca [cat. 154]

310. Ritratto di Alfredo Pollitzer, 1925/28 ca [cat. 186]



311. Ritratto di Giannino Marchig, 1924 [cat. 148]

312. Ritratto di Vittorio Venezian a mezzo busto, 1925/28 ca [cat. 190]

313. Ritratto di Alfredo Pollitzer, 1925/28 ca [cat. 185]

314. Trieste, Piazza Unità, 1924 [cat. 144]

mo dà l'occasione di rilevare, nuovamente, la direzione presa da Parin verso una semplificazione volumetrica delle forme. L'artista triestino non sarebbe mai arrivato alle razionalizzazioni geometriche di Cézanne -i cui *Giocatori di carte* costituivano un esempio per molti Novecentisti e per lo stesso Guidi- ma muoveva in quel senso. Sulle spalle di Isidoro Piani è evidente, infatti, il tentativo di squadratura, ottenuto senza disegno ma con l'uso piatto del pennello. Altrove però, sul profilo della giacca e dei pantaloni, la concessione a qualche guizzo della linea si discosta decisamente dal prototipo cézanniano.

Il *Ritratto di Vittorio Venezian* [305] prosegue, in forma monumentale, sulla linea di questa semplificazione. Nel dipinto, che assieme al *Ritratto di Vittorio Tedeschi* [304] fa parte della Galleria di ritratti della Camera di Commercio di Trieste, le forme sono intenzionalmente dilatate. Il vestito è descritto da piani larghi e ridotti nel numero e alcuni elementi inducono al confronto con la pittura di Achille Funi. Il bavero della giacca, perfettamente curvo, e la piega, volutamente ingenua, della manica sinistra, ripropongono le semplificazioni formali del *Ritratto dell'architetto Chiattone*, esposto alla Biennale veneziana di quell'anno.

Trieste, Piazza Unità [314], dipinto sempre nel 1924, cambia totalmente registro. Su una tela di grandi proporzioni (cm 106 x 141), Parin sospendeva momentaneamente la pittura di figura per descrivere, con ampio respiro, la bellezza di un cielo estivo solcato da nuvole. Né la luce bianca, che si diffonde nella quasi totale assenza di riferimenti architettonici, né la mancanza di ombre nelle figure, colpite dai raggi del sole a picco, impediscono alla veduta, di sfondare in profondità. Lo spazio, come nel migliore paesaggismo olandese, è creato dalla definizione volumetrica dei corpi nuvolosi e nella proiezione delle loro ombre -qui appena marcate- sulla piazza. Il richiamo va, questa volta, all'amico, pittore marinista, Guido Grimani.

315. Autoritratto, 1925 [cat. 168]

1925 Torino e Roma.

Il 1925 si aprì per Parin con una nuova partecipazione torinese all'Esposizione Nazionale di Arti Figurative. Il gruppo di triestini, selezionato dallo stesso Parin, «non solo produsse la migliore impressione, ma fu giudicato anche il più fortemente costituito.»[50]. Il successo, per l'artista, fu sancito dalla pubblicazione sull'"Illustrazione italiana" di un *Autoritratto* e dall'acquisto di uno *Studio per la Servolana*[51].

In maggio, dopo aver esposto nella nuova sede della Permanente, la sala Vianello di via S. Caterina, un *Ritratto d'uomo* dal disegno vigoroso e modulato nella luce[52], Parin avrebbe partecipato alla terza Biennale romana.

Gino Parin torna tra noi con tre dipinti: *Servolana*, *Ritratto di giovane donna* e *Chiaretta*, in cui la delicata e a un tempo sapiente abilità del pittore appare nella sua pienezza in un sano equilibrio di toni che completano e rendono plastica la corretta costruzione dell'immagine, la quale non pecca di eccessive raffinatezze esteriori, ma si risolve in un armonioso insieme cromatico da cui l'interiorità del soggetto si palesa con vivi accenti di espressione e di comunione. Il Parin è un sensitivo ed anche molto abile pittore che sa trar profitto di tutte le risorse a lui concesse da una salda preparazione.[53]

La sensibilità di pubblico e critica orientata al riconoscimento di forme salde e volumi definiti giudicava positivamente fra i triestini, accanto a Gino Parin, Giannino Marchig[54]. Marchig, presente all'esposizione romana con la grande composizione *La morte di un autore*, che sarebbe stata premiata, saltava in essa «a piè pari le teorie moderniste pseudo-rivoluzionarie» ritornando «ad uno studio paziente, amoroso, assiduo, degli antichi maestri»[55].

Forse in quell'occasione avvenne l'acquisto, da parte della Galleria d'Arte Moderna di Roma, di un *Autoritratto* [315].[56]

L'artista si raffigura di tre quarti, mentre sta lavorando, in un atteggiamento quasi eroico, che ben si addice al clima dell'epoca. Il volto, che riflette i bagliori del fondo rosso, è caratterizzato da una stesura liscia, determinata in parte dall'utilizzo della tavola come supporto. Le pennellate corrono fluide, ma non è abbandonata la compostezza novecentesca e il disegno, di solito percepibile sotto la pellicola pittorica, qui è tutt'uno con essa.

Nello stesso 1925 l'amico Bruno Croatto si sarebbe trasferito a Roma, mentre Parin, pur partecipando ad esposizioni in Italia e all'estero, restava legato alla città natale e partecipava attivamente alle attività del Circolo Artistico triestino.

Incaricato di presiedere la giuria della seconda Biannuale del Circolo Artistico, nel giugno del 1925, dedicava un omaggio al pubblico cittadino esponendo *Rosa e nero*, proprietà del presidente del Circolo Artistico, l'avvocato Georgiadis[57]. La «notissima tela» ancora una volta avrebbe impressionato gli osservatori per

la superba luminosità d'una figura di donna, che, dall'armoniosa cupezza del fondo, irrompe con uno sfavillio di vita e con una maestà di linee, che affascinano ed impressionano.[58]

L'interesse per gli effetti luministici non era mai venuto meno; così anche alla Terza Esposizione Biannuale del Circolo Artistico, nell'autunno dello stesso anno, Parin sarebbe intervenuto con una *Bautta bianca*, «figurina tuffata fra i lucidi riflessi del raso bianco.»[59] Del dipinto ci rimane la fotografia pubblicata su "La sera della domenica" che mostra l'immagine di una donna avvolta in un mantello bianco, la bautta veneziana, occasione di virtuosismi luministici che, alla maniera di *Rosa e nero* o della *Servolana* -ma qui i piani sono più distesi-, si rapprendono sulle superfici dell'abito, mentre la figura si staglia dal fondo scuro.

Di nuovo un grande ritratto femminile, nel consueto formato quadrato, per un grande estimatore di Parin, l'avvocato greco Giorgio Georgiadis, segna l'anno 1926. La giovane donna affacciata al palco del Teatro "Verdi" di Trieste è la figlia maggiore di Georgiadis, Aglaja, all'epoca venticinquenne [320][60].

316. Ritratto di Antonio Gandusio, 1925 ca [cat. 167]

317. Ritratto di giovanetta, 1925 ca [cat. 172]

318. Ritratto di bambino, 1925 ca [cat. 171]

319. Ritratto di uomo ad occhi chiusi, 1925 ca [cat. 170]

320. Ritratto di Aglaja Georgiadis, 1926 [cat. 191]

321. Signora russa [foto scattata da Parin]

L'occasione di ritrarre la donna affacciata al palco viene colta da Parin per sottolineare la bellezza del volto e soffermarsi sulle braccia morbidamente tornite: «il braccio destro è piegato forse con civetteria a nascondere la scollatura creando così una linea sinuosa che termina con l'indice alzato; il braccio sinistro è steso, mentre la mano stringe allo stesso tempo un guanto e un ventaglio.»[61]

Lo sguardo oggettivo, vicino all'iperrealismo di Croatto -anche se le ambientazioni in Parin sono più drammatiche- annota con precisione il chiaroscuro: luci ed ombre sono i segni di un linguaggio adottato dall'artista con padronanza, ma senza manierismi. Attraverso l'articolazione di questi segni Parin descriveva un'atmosfera sospesa che mostra dei punti di tangenza con il Realismo magico. Della corrente, sviluppatasi negli anni Venti in consonanza all'appello per il ritorno all'ordine[62], egli non condivideva peraltro l'estrema rarefazione, né la scelta di calarsi nella vita quotidiana, aspetti comuni, per esempio, nelle opere di Virgilio Guidi o di Antonio Donghi. Ma, partendo da presupposti diametralmente opposti, Aglaja, come tutte le modelle di Parin, è in posa e la scena è diretta «da una magistrale regia compositiva»[63]. Opera rappresentativa, il *Ritratto di Aglaja*, anche in quanto in essa il pittore dimostra di essere riuscito a coniugare la propria poetica all'estetica novecentista con esiti ricchi di sviluppi per il futuro. Essa infatti aprì la strada ad opere come *Ombre*, dove l'interesse per la figura femminile si sarebbe focalizzato con maggiore decisione sul volto e sulle braccia della modella lasciando indefinito il resto.

1926, 1927 Pittsburgh e Firenze

In giugno Parin si sarebbe impegnato a organizzare la sala dei Triestini all'Esposizione delle Tre Venezie del 1926 a Padova. L'esposizione, sorta per valorizzare gli artisti veneti e rilanciare come polo culturale, accanto a Venezia, la città di Padova[64], prevedeva anche la partecipazione di artisti provenienti da Rodi[65] e dall'Estremo Oriente, ospitati nel salone della Ragione[66]. Parin, oltre ad un *Autoritratto*, alcuni ritratti e una *Natura morta*, espose «*Variazioni di bianco* originali e riuscitissime nel monocromatismo».[67]

Naturalmente il calendario triestino era fitto di impegni: in settembre esponeva al Giardino pubblico «il ritratto di un notissimo chirurgo»[68] ed un grande quadro intitolato *Conversazione,*[69] mentre in ottobre lo si sarebbe visto alla sala Vianello con un *Interno*[70] accanto ai numerosi disegni giovanili di una mostra retrospettiva su Veruda.

Nell'inverno di quell'anno avrebbe partecipato con altri diciannove artisti italiani alla Venticinquesima Esposizione Internazionale del *Carnegie Institute* di Pittsburgh.

E nel "World" di Chicago, l'artista nostro ha l'onore di figurare con la riproduzione del suo quadro, accanto a un dipinto di Degas: le due uniche pitture riprodotte. Il quadro è il superbo ritratto d'una signora russa che vedemmo l'anno scorso nella nostra città.[71]

L'attenzione riservata dalla cronaca alla *Signora russa*, qui riprodotta in una fotografia dell'epoca [321], rende merito a Parin che esponeva in un contesto rappresentato in maniera compatta da artisti gravitanti nell'orbita di Novecento.

La promozione dell'arte italiana negli Stati Uniti ebbe, nel 1926, l'autorevole patrocinio del ministro della Pubblica Istruzione Colasanti, che aveva organizzato una mostra di opere scelte di artisti italiani da portare negli Stati Uniti. Nel gennaio del 1926 l'*Exhibition of Modern Italian Art* aprì i battenti a New York, per poi proseguire a Boston, Washington, Chicago e St. Louis. Fra i lavori esposti si trovavano i dipinti di Balla, De-

322. Ritratto di signora, 1926 ca [cat. 197]

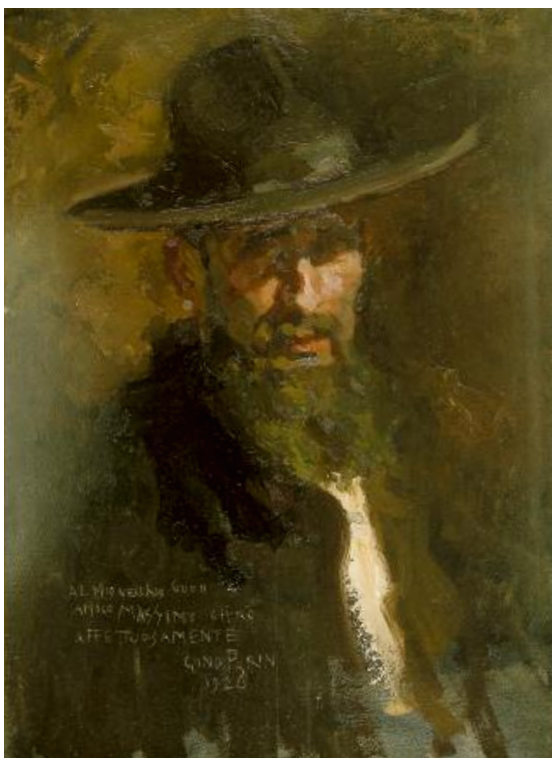
323. Ritratto di signora dai capelli neri, 1926 ca [cat. 195]

324. Autoritratto col cappello, 1926 [cat. 193]

325. Autoritratto col cappello, databile 1926 [cat. 188]

326. Signora in abito rosa, 1926 [cat. 190]

327. Ritratto di signora su fondo nero, 1926 ca [cat. 194]



328. Ritratto di signora, 1926 ca [cat. 199]

329. Ritratto di signora bionda, 1926 ca [cat. 196]

330. Giovane signora di profilo, 1926 ca [cat. 201]

331. Volto femminile ad occhi socchiusi, 1926 ca [cat. 202]

332. Ritratto femminile con capelli biondi e ricci, 1926 ca [cat. 200]

333. Ritratto di Marietta, 1921/22 ca [cat. 124]

334. Ritratto di signora, 1926 ca [cat. 198]

335. Monaca, 1926 ca [cat. 209]

336. Ritratto di giovanetta, 1926 ca [cat. 204]

337. Abbozzo di profilo femminile, seconda metà anni Venti [cat. 250]

338. Ritratto di signora, 1926 ca [cat. 203r]

339. Bianco su bianco, 1926 ca [cat. 206]

340. A braccia incrociate, 1927 ca [cat. 237]

341. Autoritratto, 1921/22 ca [cat. 125]

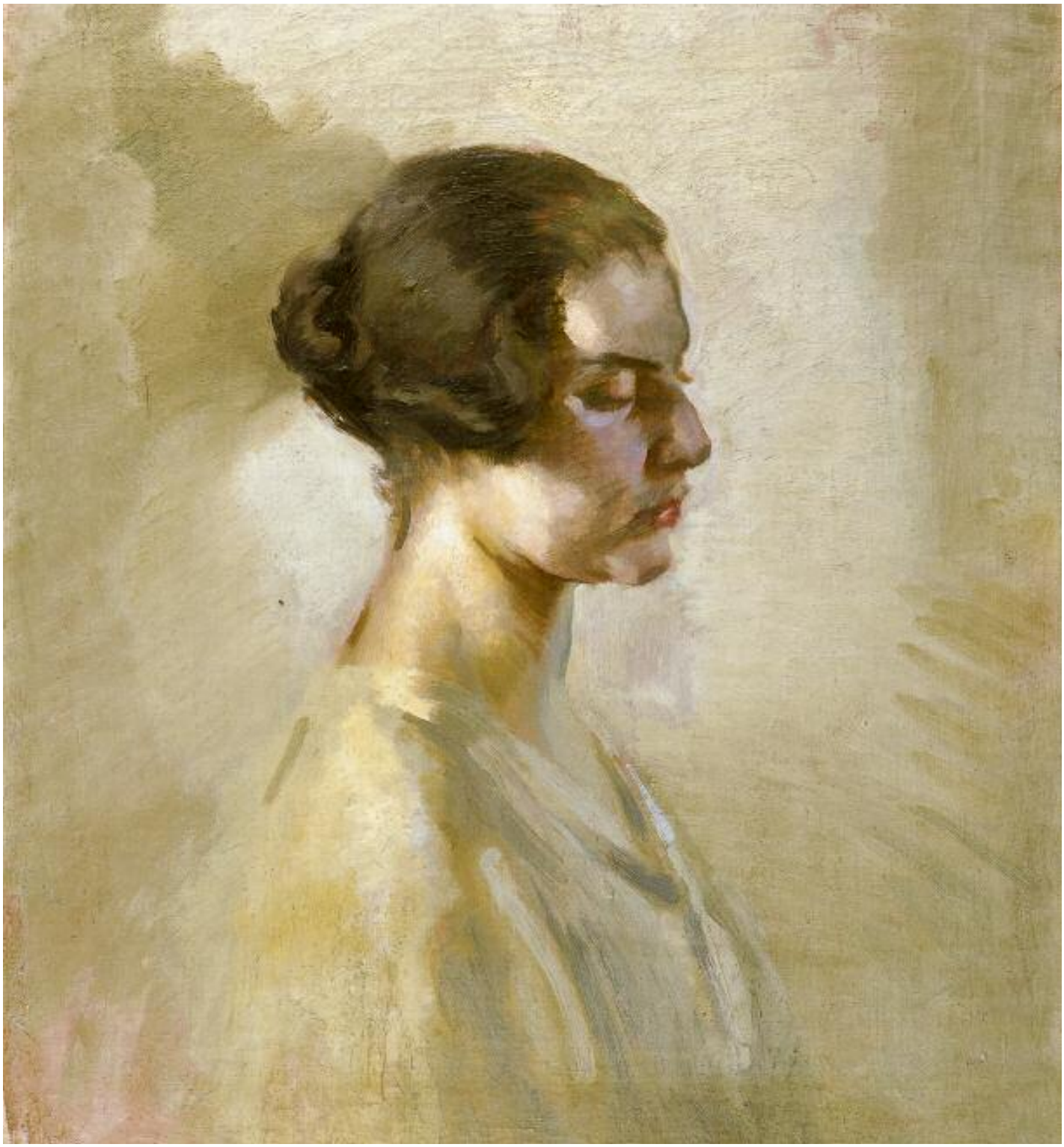
342. Nudo femminile disteso, 1926 ca [cat. 211]

343. Ballerina, 1926 ca [cat. 210r]

344. Signora a mezzo busto, 1926 ca [cat. 210v]

345. Signora in rosso sul divano, 1926 ca [cat. 212]

346. Ritratto femminile, profilo destro con capelli raccolti, 1927/28 ca [cat. 207]



347. A occhi chiusi, 1926 ca [cat. 208]

pero, Casorati, De Chirico, Donghi, Modigliani, Sironi e degli artisti attivi a Roma[72]. La promozione degli italiani diede i suoi frutti, tanto che sarebbero stati proprio due esponenti del Realismo magico, che avevano partecipato all'*Exhibition of Modern Italian Art*, a mettersi in luce alle esposizioni Internazionali di Pittsburgh.

Nell'edizione del 1926 la giuria, presieduta da Pierre Bonnard, premiò, per *Orizia e Fabiola*, Ferruccio Ferrazzi, tornato, dopo una parentesi futurista, a figure salde, quasi geometriche nella semplificazione dei volumi, che traevano ispirazione da Piero della Francesca[73]. Nell'edizione successiva, vinta da Matisse, Antonio Donghi, con *Carnevale*, opera anch'essa debitrice al modello pierfrancescano, avrebbe ricevuto dalla giuria, composta tra gli altri da Felice Casorati, la menzione d'onore[74].

L'arte figurativa italiana tendeva sempre più al controllo della forma, attuato tramite un progressivo processo di semplificazione. Mentre tutti gli elementi compositivi erano analizzati e tradotti, con maggiore o minore convinzione, nel nuovo linguaggio, Parin, affondando le radici nel secolo precedente, proseguiva la via del ritratto psicologico praticata anche da Arturo Rietti.

> Nella ricerca affannosa di una caratteristica che distingua questa età da quelle che la precedettero, nell'ansioso ritrovamento d'uno stile nostro non confondibile con gli stili già conosciuti è il dramma dell'arte moderna che sta tormentando artisti e pubblico e critici. Quello che prima della guerra era una semplice aspirazione di pochi, è diventato nel dopoguerra e specie in questi anni di rinnovamento generale, un bisogno più diffuso, quasi un'ansia insopprimibile, una necessità ineluttabile.[75]

Così, su "Emporium", Jahn Rusconi introduceva la mostra fiorentina di Palazzo Pitti, tenutasi nel 1927, «ideata e animata da artisti fiorentini […] con l'intenzione di presentare una veduta abbastanza varia e abbastanza ricca dell'arte contemporanea italiana». Il giudizio dato su due triestini presenti a Firenze quell'anno, Arturo Rietti e Giannino Marchig[76], per la verità milanese il primo e fiorentino d'adozione l'altro, esemplifica bene quel clima.

L'esposizione, cui anche Parin partecipava, vedeva Arturo Rietti, «un ritrattista così schivo di esporre che l'opera sua è ancora quasi sconosciuta [...] con un gruppo di otto opere, tra le quali il ritratto di Giacomo Puccini, quello di A, Hortis». Ai lavori di Rietti si riconosceva la capacità di saper cogliere, con facilità, un'istantanea viva dei personaggi ritratti, ma, allo stesso tempo, la critica individuava, fraintendendo, in tanta velocità di tocco il limite di una «facilità un po' superficiale»[77]

Di tutt'altro tenore il giudizio di Rusconi su Marchig, che partecipava, sempre nel '27 a Firenze, alla mostra organizzata dal Sindacato Toscano delle Arti e del Disegno con *Costume 1880*, ritratto dal solido impianto volumetrico, «che si raccosta per certe grazie di tonalità tutte sue, alla famosa *Morte d'un autore*»[78].

Parin, invitato a Palazzo Pitti assieme a Rietti e allo scultore Attilio Selva -mentre altri, come Croatto o Stultus, erano stati accolti con voto della giuria- presentava tre opere: «un robustissimo autoritratto che egli fece di recente, uno studio di signora in profilo e un mazzo di fiori rossi». Il catalogo della mostra riportava l'illustrazione dello studio di signora che si sarebbe in seguito chiamato *Profilo*[79].

Nonostante la progressiva rarefazione delle atmosfere nella pittura di Parin, il riconoscimento, da parte della critica, della maggiore solidità acquistata dalle sue figure avveniva gradualmente ed era spesso subordinato al rilievo dato all'ariosità e alla velocità della sua pennellata.

All'inizio del '27 Gino Parin e Giannino Marchig avevano esposto alla Galleria Michelazzi assieme a Glauco Cambon. «Ricco di espressione e profondo di verità» era il *Ritratto* presentato da Marchig, Cambon esponeva una «figura dal torso nudo e sodo», mentre la *Scena familiare* di Parin era «resa con tocchi da maestro, aspra nel suo verismo»[80].

Il nome di Marchig sarebbe comparso ripetutamente, in questo periodo, accanto a quello di Parin e insieme li avremmo ritrovati poi in marzo alla terza quadriennale torinese.[81]

Le Sindacali triestine.

La prima esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, tenutasi, nell'autunno del 1927, nel Padiglione municipale del Giardino Pubblico, fu l'occasione per registrare i cambiamenti intervenuti nel panorama artistico locale.

Il momento non era casuale perché il 1927 segnava nell'organizzazione delle mostre cittadine il passaggio di consegne dal Circolo Artistico al Sindacato delle Belle Arti.

Il segretario del Sindacato, il pittore Edgardo Sambo, dichiarava programmaticamente di voler uscire dai regionalismi ed aprire a tutte le nuove tendenze[82]. Fu quello l'anno della sala del Gruppo costruttivista di Trieste, promosso da Cernigoj con Carmelich, Vlah e Stephancich: «rimasta alla storia come evento singolare e destabilizzante nello stagnante ambiente artistico cittadino»[83]. Se la critica locale si mostrava impreparata alla comprensione del Gruppo costruttivista, la reazione del pubblico nei confronti di Pilon e Spazzapan - «pasto troppo forte per il molle palato triestino» che con difficoltà accettava l'opera di Bolaffio, di Levier e dello stesso Sambo- avrebbe lasciato perplesso Dario De Tuoni, che dalle pagine di "Squille isontine" rilevava la «ristrettezza d'orizzonti» della città[84].

Tutto ciò spiega la cautela adoperata nei confronti di un pittore dalla fama consolidata come Parin che presentava, da tempo, degli elementi nuovi nella propria opera.

L'articolo di Silvio Benco apparso su "Il Piccolo" del 2 novembre esordiva con una premessa sul significato dell'evoluzione nell'arte, quasi a voler incoraggiare nel pubblico l'accoglimento dei cambiamenti registrati in ambito locale. Partendo dal raffronto con i primi del Cinquecento quando Giorgione, Leonardo, Michelangelo e Raffaello avevano di colpo fatto apparire sorpassati gli altri artisti, il discorso poi passava «alla rapida metamorfosi di Impressionisti e pittori d'aria libera» che alla fine dell'Ottocento avevano mutato la loro pittura, fino ad allora basata sul chiaroscuro e sulla pratica da *atelier*. Anche nel presente si poteva osservare un analogo adeguamento a nuove leggi -e, rassicurava Benco, non c'era nulla di male nel volersi confrontare con esperienze diverse-, ma solo «quelli che possedevano buone qualità pittoriche le conservarono anche mutando maniera». Era questo il caso di *Profilo*, lo stesso visto a Palazzo Pitti, esposto da Parin al Giardino.

> In ogni forma d'arte la perfezione è rara e difficile: e non si deve credere che siano oggi maggiori e più profonde difficoltà nel dar rilievo ai valori plastici, di quelle che fossero ieri nel reprimerli, nel subordinarli, nel far rientrare in una superficie pittorica l'oggettività corporea delle cose. Sono bensì difficoltà diverse, congiunte a orientamento diverso della tensione di studio che esse domandano. È naturale che artisti dotati di intelligenza e di qualità tecniche non rifiutino di porre attenzione a nuovi campi che s'aprono ad esperienze d'arte, e spesso vi si involgano con interesse psicologico e vi si vogliano cimentare.
> Gino Parin, ad esempio in parecchie pitture degli ultimi anni, non esposte a Trieste, ha introdotto modificazioni nella propria tecnica. In quella che si ammira in Giardino, la novità è piuttosto di visione pittorica: e la tecnica -la mirabile tecnica ad impasto del Parin- vi si subordina senza nulla perdere del proprio carattere; il pubblico sente che c'è qualcosa di nuovo, di mutato, ma non se ne rende conto immediatamente. In realtà, la ricca sostanza pittorica di questo quadro è disciplinata ad un'espressione plastica: la massa di violetti cupi quasi neri -dalla quale emerge, col cantante tono azzurro della veste, la formosa signora in profilo, attenuandosi le carni bronzate e i capelli morbidi e densi di tutte le smorzate trasparenze della controluce- è un'appoggiatura grave e profonda data a una costruzione pittorica che reagisce con la sua unità corporea su lo sfondo chiaro variegato di paonazzi e di violetti. La plastica è ottenuta per la robustezza dell'armonizzazione. È pittura nel più eletto senso della parola: ed è nuova, benché il pubblico esiti a riconoscerlo, non vedendovi applicato il prontuario delle formule in uso.[85]

Di *Profilo* [348] si possiede la fotografia in bianco e nero riprodotta sul catalogo dell'esposizione triestina[86],

348. Profilo (foto d'epoca)

che non rende completa giustizia all'opera. Vi si apprezza però la riuscita invenzione della figura di schiena, con il volto in penombra che offre all'osservatore il lato destro, abilmente scorciato, studiato probabilmente anche su basi fotografiche. L'attento lavoro preparatorio era tuttavia dissimulato dalla pennellata fluida e corposa dell'artista, come infatti a proposito osservava Dario De Tuoni.

Il *Profilo* di Parin è una riuscita ricerca di tonalità. Svolge la sua scaltrita perizia di colorista nel fissare gli effetti d'una carne vellutata, che vibra sotto una viva luce. È uno studio attento, sì che l'impressione ottica è ridata con vera maestria attraverso pennellate sicure e nervose.[87]

Il 1927 fu funestato dalla morte di Fanny Tedeschi avvenuta in dicembre. Qualche mese prima Parin aveva dipinto la bellissima tela con *Ombre* [349], che ritrae Fanny mentre affiora da un'oscurità profonda, illuminata da una luce calda. La morte della donna, evocata dal fondo spesso e nero e dall'inserimento della simbolica civetta, si risolve già nel ricordo, carico di struggente dolcezza, espresso dalla luce calda diretta sulle armoniose braccia che ricoprono una posizione centrale nella scena. Di *Ombre* esiste anche uno studio preparatorio [358], o forse una prima edizione del soggetto non terminata, che ci dà qualche informazione in più sul dipinto. Parin, quando realizzava opere fortemente chiaroscurate, lavorava sulla tela precedentemente preparata da una stesura di pennellate di nero abbastanza rade da lasciar leggere l'accurato disegno preliminare. Tipica dei ritratti femminili della seconda metà degli anni Venti è poi la progressiva stesura di velature di colore a piccoli tocchi che si ricompongono in un risultato finale di grande solidità.

Il dipinto fu presentato nel 1928 alla XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia e riprodotto nel catalogo[88] Accanto ad *Ombre* Parin esponeva *Elena*, *Sera* e *Dialoghetto*.

La XVI Biennale nasceva in un clima mutato che inquadrava il ruolo dell'Esposizione Internazionale veneziana entro un complesso organismo cui appartenevano, a livello nazionale, la fitta rete di esposizioni sindacali e le quadriennali romane[89]. Nell'edizione del 1928 non furono fatte mostre individuali ma una Mostra della pittura italiana dell'800, organizzata, fra gli altri, da Margherita Sarfatti e Antonio Maraini -scultore e critico che aveva preso il posto del dimissionario Vittorio Pica alla guida della Biennale- e presieduta da Ugo Ojetti[90].

Fu quello l'anno che vide il pieno riconoscimento del gruppo Novecento della Sarfatti con il grande successo di vendite di Carrà, Sironi, Fini e Marussig[91].

Fra i triestini, Carlo Sbisà con la *Venere della scaletta*, esposta «in una sala dominata dal freddo magistero del Casorati» -come rilevava Silvio Benco su "Il Piccolo"[92]- e Giannino Marchig con *Vita allegra*, dal disegno preciso e dalla composizione serrata e ben distribuita, erano i nostri pittori meglio collocati nel clima figurativo novecentista che veniva a costituire un elemento di confronto per tutti. Così, a proposito di Parin, il giudizio di Benco metteva le sue opere in relazione ai cambiamenti appena registrati, anche quando, come a Venezia, questi cambiamenti non erano rinvenuti.

Quasi un'intera parete è anche assegnata alle quattro opere di Gino Parin [oltre che a Italico Brass, *nda*] in una di quelle sale che accolgono le tendenze moderne. Egli splende come uno dei coloritori veramente forti, in queste sale dove la profondità e la sugosità del colore non sono certo le note dominanti. Nell'ultimo tempo l'artista ha introdotto alcune modificazioni nella sua tecnica, delle quali si ebbero saggi alla mostra d'autunno nel nostro Giardino e a Firenze; ma le opere prescelte per Venezia non appartengono a questo gruppo, bensì rappresentano con singolare unità ed armonia, il Parin nella sua attitudine più spiegata al gran colorire pastoso e musicale dei maestri del Seicento e del Settecento. Sono due grandi quadri e due quadretti: questi ultimi hanno una nota più intima, una pasta di colore più carezzevole; degli altri, l'uno è dominato

349. Ombre, 1927 [cat. 234]

350. Sera, 1926 [cat. 192]

351. Elena (foto d'epoca)

dal magistrale accordo di colori sul viola e sul rosa, nella calda luce dorata; l'altro, intitolato *Ombre*, ha un fascino magnetico, per la subitaneità d'evocazione onde dal fondo di tenebre prorompe la figura femminile quasi portasse in sé il suo bel tono di luce.[93]

Sera [350] è uno dei due «quadretti» citati da Benco e appartiene al gruppo d'interni dipinto da Parin negli anni Venti. L'immagine di una donna che cuce, sembra sempre Fanny, è schizzata velocemente ma con estrema efficacia su una tela appena ricoperta, ma non dappertutto, dalle ricche pennellate e che lascia intravedere l'abituale stesura di striature nere data come base. La scena si compone, acquistando profondità, in una calma luce dorata che fa pensare agli interni di Vermeer. Del pittore olandese, che sembra evocato pure dalla cuffietta bianca della donna, qui si ritrova il risalto dato ai gialli ed ai rossi nell'intimità domestica della scena[94]. Non si esclude che il gusto per le illuminazioni molto laterali traesse spunto proprio da Jan Vermeer che amava disporre le finestre ai lati della composizione, riprendendole di scorcio o limitandosi a suggerirle, come appunto nella *Sera* di Parin.

L'altro grande dipinto citato da Benco è il ritratto di *Elena* [351], pubblicato su "Le vie d'Italia" nell'agosto del 1928, dov'è collocato, senza commento, nelle pagine dedicate alle sale ottocentesche fra un dipinto di Giovanni Fattori, *Viale*, e il *Ritratto di Davide Pesaro Maurogonato* di Michelangelo Grigoletti[95]. La donna ritratta occupa buona parte della superficie del dipinto, incombendo sull'osservatore per effetto del punto di vista posto in basso. Taglio compositivo e soluzioni luministiche rivelano l'interesse accordato da Parin al cartellonismo, del quale sembra riproporre anche la sottolineatura espressiva del volto della donna attuata attraverso una luce radente proveniente dal bordo inferiore del dipinto.

Il 1928 era iniziato con importanti impegni sia in Italia che all'estero. In febbraio, una nuova *Servolana* figurava fra i dipinti di una mostra alla Galleria Scopinich di Milano, in omaggio a Vittorio Pica[96].

In marzo aveva partecipato con altri tredici triestini ad un concorso per cartoline pubblicitarie indetto dalla Casa Modiano di Budapest, tramite il triestino Pericle Stavropulo, amministratore delegato della Modiano. Le opere migliori vennero pubblicate su un album edito dalla Casa Modiano e fra queste «ne sono riprodotte parecchie di Gino Parin», del quale, su l'"Az Est" di Budapest, il cronista scriveva: «C'è forza in lui e c'è anima; un movimento solo: è questa è la vita.»[97]

In autunno riapriva i battenti la consueta mostra al Giardino Pubblico, che, diventata regionale, accoglieva quindi un numero maggiore di partecipanti sottoposti tuttavia ad una selezione più severa[98].

A Silvio Benco il compito di recensire sulle pagine de "Il Piccolo" le opere esposte, tra le quali il grande ritratto, *Vanità* [352] di Gino Parin[99].

È uno di quei quadri, di sapiente composizione, che il Parin riserba di solito alle maggiori esposizioni. È dipinto da due o tre anni:

352. Vanità, 1925/27 ca [cat. 174]

e chi osservi bene, in qualche parte, vi troverà anche la traccia dell'evoluzione verso una tecnica nuova che fu sensibile in altre opere più recenti dell'artista. Ma nell'insieme essa appartiene a quel sinfonismo coloristico in cui il Parin ha qualità magistrali: il ritratto di signora sdraiata, vestita di velluto cupo, è composto in un largo accordo cromatico, nel quale nessuna è sorpassata delle infinite gradazioni di tono, dal nero più approfondito, più intenso, fino agli impasti chiari delle carni, alle fluidità luminose della cortina chiara. L'opera ha una signorile eleganza, e nei particolari pittorici, una varietà, una finezza, una giustezza di tocco nel rendere la luce sulle stoffe, sulle carni, sui veli, da permettere all'ammirazione di localizzarsi sovra ogni punto della vasta tela. E tuttavia l'insieme è equilibrato; questa ricca orchestrazione, senza dissonanze né scatti di timbri, è vellutatamente armoniosa.[100]

Il dipinto è una altro mirabile esempio di quella particolare interpretazione del tonalismo veneto data da Parin. I mutamenti di tono dell'incarnato, specie sulle braccia, immettono coerentemente la figura di Fanny nel chiaroscuro deciso con riflessi dorati e filamentosi provenienti dalla luce di una finestra posta, come consuetudine, lateralmente.

Nella mostra, tenutasi presso il negozio del decoratore Jerco, Parin esponeva -assieme a Croatto, Ciardi, Zangrando, Silvestri ed altri- un "leggiadro" *Costume femminile*. Il dipinto, che Silvio Benco fa risalire a vent'anni prima, è reso significativamente da un «fragrante impasto tutto veneziano»[101].

L'eredità veneziana, sempre avvertibile nei lavori dell'artista, avrebbe trovato espressione ancora maggiore negli anni successivi, nella totale padronanza dei mezzi tecnici e con il prevalente impiego di una tavolozza più chiara.

353. Ritratto di Marion Wulz, 1927 ca [cat. 238]

354. Abbozzo di figura femminile nel paesaggio, seconda metà anni Venti [cat. 249]

355. Ritratto di Maria Krebel Stavropulos, 1924 [cat. 145]

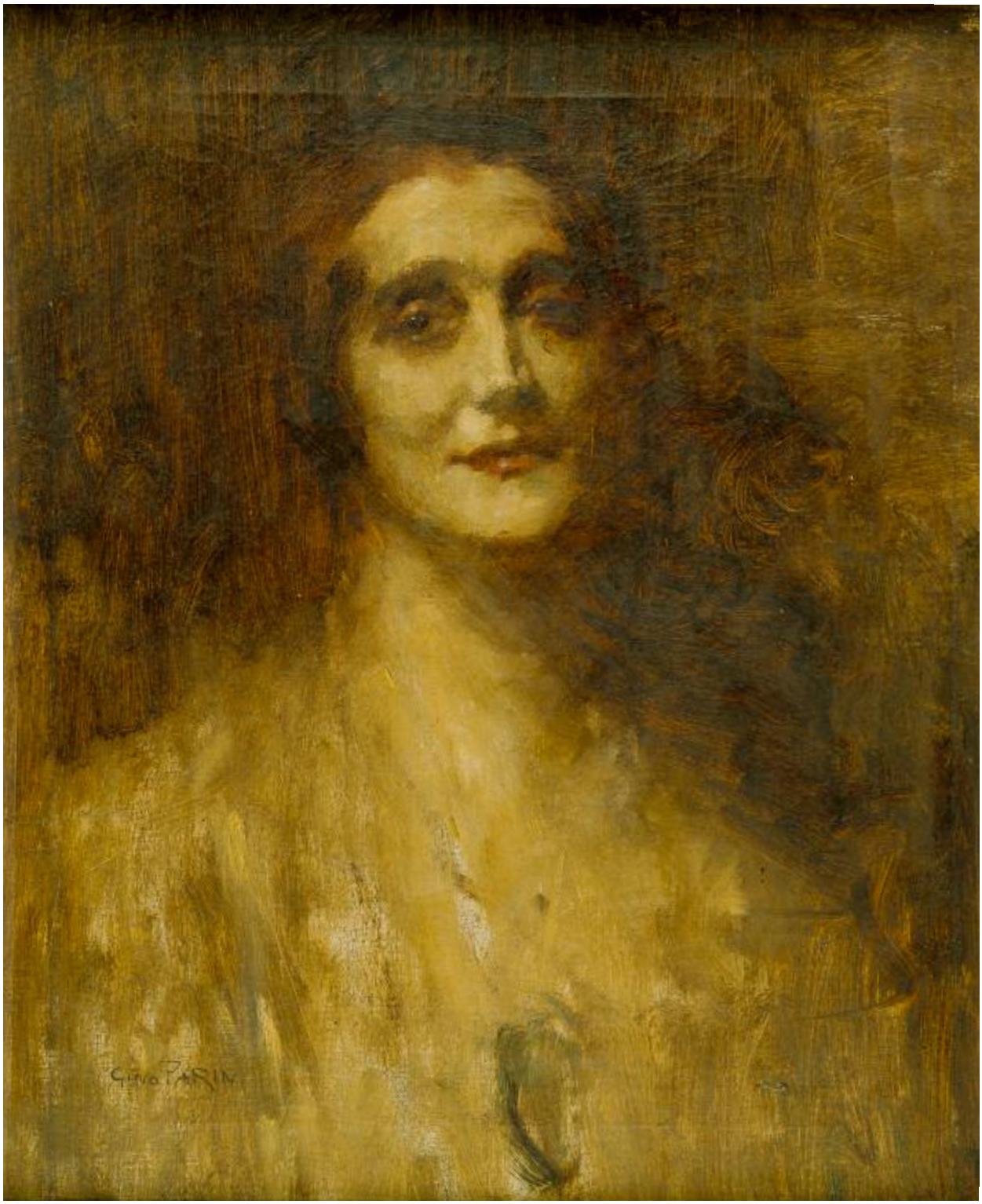
356. Ritratto di Socrate Stavropulos, 1927 [cat. 235]

357. Fanciulla bionda di profilo, 1924 [cat. 146]

358. Studio per "Ombre", databile 1927 [cat. 236]

359. Ritratto di Aurelia Benco, 1926/27 ca [cat. 217]

360. Ritratto di Delia Benco, 1926/27 [cat. 216]



361. Signora con cappello in poltrona, seconda metà anni Venti [cat. 246]

362. Fanciulla in giallo, seconda metà anni Venti [cat. 248]

363. Giovane signora in rosa,
seconda metà anni Venti [cat. 247]

364. Signora sul divano, 1927/28 ca [cat. 241]

365. Giovane signora con lunga catenina, seconda metà anni Venti [cat. 256]

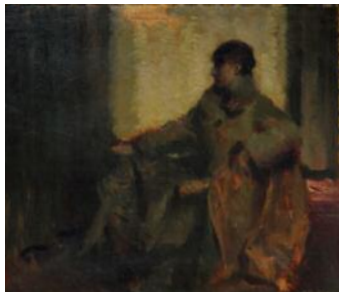
366. Giovane signora con cappello nero, seconda metà anni Venti [cat. 251]

367. Intimità, seconda metà anni Venti [cat. 254]

368. Studio di figura femminile in penombra,
seconda metà anni Venti [cat. 253]

369. Gonna a balze e ventaglio,
seconda metà anni Venti [cat. 255]

370. Occhi azzurri,
seconda metà anni Venti [cat. 258]



371. Ritratto di burattinaia, 1920 ca [cat. 102]

1. "Donauland", anno 1919/20, fascicolo 1, Vienna, marzo 1920, pp.45, 47.

2. Renato Pacini, *La mostra personale di Gino Parin al Circolo di Roma*, "Il Piccolo", Trieste, 11 marzo 1930.

3. *L'esposizione alla Permanente*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 7 gennaio 1920.

4. Riccardo Malpezzi, *La mostra artistica di Gino Parin*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 26 febbraio 1920.

5. «Abbiamo trovato gli stessi volti -così suggestivi nell'ovale squisito, illuminati da grandi occhi pensosi e arrisi dall'incantevole grazia delle labbra voluttuose- le stesse linee, disegnate nell'impeto del trasporto dell'abbandono- vivificate dalla potenza armoniosa del colore - nelle numerose tele di piccolo e medio formato, che l'artista ha esposto nel negozio Michelazzi e rappresentano la maggior parte dei lavori eseguiti da lui, nel corso del 1919.» *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. «Gino Parin ha una grande tela: il ritratto del burattinaio Campogalliani. Opera eccellente […]» *Alla Permanente*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 28 giugno 1920.
Parin, evidentemente, dedicò al tema del burattinaio una serie di tele dal momento che si conoscono pure un *Ritratto di burattinaia* [cat.102] e un *Ritratto del burattinaio Ermanzio*, al secolo Ermanno Curet, perduto ma documentato da una fotografia conservata presso il Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", che riporta nella didascalia la data 1921. Il dipinto di Parin pervenutoci [cat.103] ripropone l'immagine di un burattinaio identificato pure con Ermanzio ritratto in età avanzata. Cfr. Lorenza Resciniti, *Gino Parin*, in Walter Abrami, Lorenza Resciniti, *I grandi vecchi. Dipingere in tarda età*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield», 1991, pp.55-57.
L'articolo de "Il Piccolo della Sera" del '20 introduce peraltro un ulteriore elemento che porterebbe a prendere in considerazione l'eventuale identificazione del burattinaio del ritratto con Campogalliani (anziché con Ermanzio) in accordo con una proposta di datazione verso il 1920.

8. E.M.B., *Arte sacra a Venezia*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 11 settembre 1920.

9. i.n., *L'esposizione del Circolo Artistico di Venezia*, in "Emporium", n. 320, marzo 1921, pp.116-119.

10. Italo F. Granato, *Note d'arte alla Permanente*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 23 settembre 1921.

11. Italo F. Granato, *Gino Parin*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 27 dicembre 1921.

12. Il dipinto misura cm 29 x 39.

13. Il dipinto è dedicato «al carissimo amico Ugo Flumiani».

14. *Gli artisti triestini all'esposizione di Venezia, Gino Parin e Bruno Croatto*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 15 settembre 1922.
A causa della chiusura, protratta da qualche anno, dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia non si è potuto disporre dell'importante materiale documentario ivi raccolto per una più accurata trattazione delle partecipazioni alle Biennali veneziane di Gino Parin.

15. *F. T.* è il titolo attribuito ad un dipinto relativamente piccolo (cm 68 x 55) con Fanny Tedeschi. Esso è segnato sull'etichetta incollata sul verso che indica la partecipazione di quest'opera alla XIII Biennale veneziana. La descrizione -apparsa su "Il Piccolo della Sera" del 15 settembre- della «grande tela con *La signora dal Ventaglio*» porterebbe ad individuare in *F. T.* uno studio di composizione accostato alla «snella flessuosa figura muliebre, semi ab-

372. Ritratto del burittanaio Ermanzio, 1920 ca [cat. 103]

373. Sorriso, seconda metà anni Venti [cat. 257]

bandonata sul divano soffice, di serici cuscini […] ottimamente composta nel suo atteggiamento quasi decorativo. Il disegno impeccabile entro una linea aristocratica; i toni di colore accordantisi in una armonia squisita di neri, di bianchi argentei, di gialli, di oro antico; gli sbattimenti di luce; la pennellata precisa ed il tocco brioso e leggero, tutto fa di questa pittura una cosa veramente eccellente.» L'illustrazione pubblicata su "Il Piccolo delle ore 18" il 25 luglio del '22, mostra un ritratto frontale a mezza figura di Fanny Tedeschi con il busto coperto da un grande ventaglio aperto. Anche questa immagine non corrisponde alla descrizione precedentemente riportata, eppure la didascalia sottostante che riporta «esposta all'Internazionale di Venezia» conferma l'ipotesi che a Venezia fossero in mostra più versioni dello stesso soggetto.

16. "Valori plastici", organo ufficiale della pittura metafisica, era stata fondata nel 1918 da Mario Broglio che l'aveva diretta fino alla chiusura nel 1922. L'esperienza sarebbe in parte confluita nel gruppo Novecento fondato da Margherita Sarfatti, storica dell'arte e critica d'arte sulle pagine de "Il Popolo d'Italia".

17. E. Rivalta, *L'arte triestina a Venezia - dalle tele di Umberto Veruda alle sculture di Attilio Selva*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 19 maggio 1922.

18. Il ricorso ai valori espressi dalla pittura dei Primitivi -Giotto soprattutto, ma anche Cézanne-, visibile all'inizio degli anni Venti nei dipinti di Carrà e Sironi, rappresentava, per Lionello Venturi, l'ideale mezzo di affrancamento «dall'ormai vieta antinomia di classico o di romantico», quest'ultimo nelle sembianze del «realismo internazionale dell'Ottocento». L'avvicendamento, con alterne fortune, dei due generi veniva rilevato dal Venturi nell'arte contemporanea. «Dopo la guerra siamo stati deliziati da un neoclassicismo, ch'è tramontato o sta per tramontare, e l'alba, a quanto pare si chiama neorealismo». Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, pp.2-9, 14-16, 243-47, 324 ss., in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, volume terzo, I. *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1946*, Torino, Einaudi, 1990, pp.37-48.

19. Margherita Grassini Sarfatti, *Mostra di «sei pittori del '900»*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1924, pp.76, 77. Dal gruppo iniziale composto, nel 1922, da Achille Funi, Emilio Malerba, Leonardo Dudreville, Pietro Marussig, Anselmo Bucci, Mario Sironi e Ubaldo Oppi, si era staccato Oppi che alla Biennale del 1924 esponeva individualmente.

20. *Ibid.*, p.77.

21. Renato Barilli, *Un artista «centrale» del Novecento*, in *Carlo Sbisà*, catalogo della mostra (Trieste) a cura di Renato Barilli, Maria Masau Dan, Milano, Electa, 1996, pp.13, 14.

22. Da un lato la commemorazione di Canova, dall'altro una personale di Modigliani -che, morto due anni prima, faceva la sua prima apparizione in Italia- e, accanto, la scultura africana. Esponevano inoltre Corinth e Liebermann e gli Espressionisti, Kirchner, Beckmann, Rottluff, Pechstein e Kokoscha. La sala XXIX ospitava la mostra individuale di Umberto Veruda. La *Casa dell'amore* di Carlo Carrà s'inseriva dialetticamente fra queste diverse tendenze: la forma ritornava ai Primitivi, ma il recupero dell'arte di Giotto e Piero della Francesca si risolveva in toni quasi drammatici. Inoltre la poca disposizione a comprare del pubblico rivelava la situazione di passaggio che si stava vivendo. Cfr. Claudia Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in Aa.Vv., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, *cit.*, p.72.

23. Il dipinto fu acquistato alla Biennale del 1924 dal Civico Museo Revoltella di Trieste.

24. *La mostra di Gino Parin*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 22 dicembre 1922.

25. Il *Ritratto di Giangiacomo Manzutto*, dal formato relativamente piccolo (cm 65 x 50), è conservato al Civico Museo Teatrale "C. Schmidl" di Trieste. Manzutto era stato ritratto da Parin nel 1914 «con larghe pennellate modellatrici», ma «sopra un fondo oscuro» (*Ibid.*) che non corrisponde a quello dell'opera conservata al Museo Teatrale dove la figura è rappresentata di tre quarti con alle spalle un fondo bianco.

26. «Nei due ritratti di Riccardo Zampieri -l'uno di sola testa, l'altro di tutta figura in piccole proporzioni, seduto- sono le linee di costruzione della faccia, i tratti di pensiero, quelli che nell'attenzione dell'artista prevalsero: onde la potenza costruttiva, di disegno, che tutto persegue col pennello e tutto avviva, specialmente nel grande ritratto; ma anche con ciò l'assordarsi della materia coloristica su toni che si neutralizzano e rimangono opachi.» *Ibid.*

27. Cesare Sofianopulo, *Gino Parin*, "Orizzonte italico", n. 5, Trieste, maggio, 1923, p.12.

28. «Ma allora [quando vinse la medaglia d'oro a Monaco nel 1913, *nda*] Gino Parin, lo si può ben confessare, era più conosciuto all'estero che in patria. Non per colpa sua, né per nostra. Non s'era ancora fatto conoscere, né presentare; e l'arte sua che già aveva gagliardamente conquistato un posto nel mondo, qui poteva allora sembrare da lontano tutt'al più come un'ignota costellazione… Tant'è vero che appena l'anno scorso, dopo dieci anni, la sua arte è stata "accettata" a Venezia ed ora invitata a Torino.» *Ibid.*

374. Diploma di medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione conferito a Gino Parin per l'0pera "Rosa e nero" (Torino, 1923)

Nell'edizione di giugno di "Orizzonte italico" Silvio Benco avrebbe dato ampio spazio agli avvenimenti che avevano preceduto e accompagnato la partecipazione degli artisti triestini alla Quadriennale di Torino:
«La Direzione del Circolo Artistico in data 20 marzo 1923 comunicava:
‹Consoli della Quadriennale per la Venezia Giulia: lo scultore Giovanni Majer e il pittore cav. Argio Orell. Giuria d'accettazione: il pittore torinese Cesare Maggi, il pittore Vito Timmel e lo scultore Giovanni Majer. - Invitati: cav. Gino Parin, Ugo Flumiani, cav. Piero Lucano, Guido Grimani, Carlo Wostry, scultore Ruggero Rovan, Giovanni Zangrando, Vito Timmel, Alessandro Marangoni. I due consoli, cav. Argio Orell e Giovanni Majer, pure invitati, non parteciparono alla Mostra. - Sono stati ammessi alla Mostra dalla giuria: lo scultore Carlo Hollan ed i pittori Vittorio Bergagna, Romano Rossini, Cesare Sofianopulo.›
Nel catalogo della Quadriennale Esposizione Nazionale di Belle Arti, su 753 opere furono riprodotte 72; di pittura 57 e 15 di scultura. Fra queste figurano le opere di Triestini: *Ultima nota* di Cesare Sofianopulo, *L'abito della nonna* di Giannino Marchig, *Amazzone* di Vito Timmel, *Rosa e nero* di Gino Parin, *Venere* di Carlo Hollan, *Nudo* (marmo) di Giovanni Majer.» b. [Silvio Benco], *Gli artisti triestini alla Quadriennale di Torino*, "Orizzonte italico", n.6, giugno 1923, p.14.

29. Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, 2ª ed., Milano, Bruno Mondadori, 2000, p.251.

30. «Sono gli anni dell'ascesa trionfale del divismo: tra il 1915 e il 1920 lo spettatore mediamente acculturato ha l'impressione che tra lo spazio dello schermo e quelli delle arti applicate, della poesia e del teatro, dell'architettura e dell'urbanistica, vi sia una permeabilità assoluta. Accanto a D'Annunzio i referenti privilegiati diventano Arnold Böcklin e Alphonse Mucha, Hugo von Hofmannsthal e James Abbot Whistler, Gustave Moreau e la poesia crepuscolare o simbolista, le sculture di Auguste Rodin, le tele storiche dei Preraffaelliti […]. Per un processo di intergamia che non ha eguali in altri paesi.» Gian Piero Brunetta, *Le comete e le lucciole grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema*, in Aa.Vv., *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra (Venezia) a cura di Pontus Hulten, Germano Celant, Milano, Bompiani, 1989, p.189.

31. M. Roccia, *cit*., p.130, R. Da Nova, *cit*., p.121.

32. Giorgio Nicodemi, *Artisti ed opere alla «Quadriennale» torinese*, in "Emporium", vol. LVII, aprile 1923, p.222.

33. *Ibid*.

34. *Ibid*., p.210.

35. Casorati stesso si era adoperato per invitare ad esporre alla Quadriennale De Chirico, Carrà e Morandi. Cfr. Giorgio di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900, tomo primo. Generazione maestri storici*, Bologna, Edizioni Bora, 1993, p.485.

36. Ma per trovare soluzioni luministiche analoghe a quelle di *Rosa e nero* bisogna guardare, Oltreoceano, al Realismo americano di Charles Burchefield e Edward Hopper celebri tra gli anni Venti e Trenta.

37. Il relativo diploma [374] è pure in possesso dell'attuale proprietario del dipinto.

38. b. [Silvio Benco], *Mostra di Natale al Circolo Artistico*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 dicembre 1923. Parin vi espone *Sera* e *Alla finestra* (*Mostra di Natale del Circolo Artistico: Pittura e scultura*, catalogo della mostra, Trieste, Circolo Artistico di Trieste, 1923, p.9).
In ottobre Parin figurava fra gli artisti prescelti «per partecipare con le loro opere alla crociera italiana nell'America latina» accanto a Flumiani, Levier, Orell, Croatto, Timmel, Majer, Lucano, Sambo, Noulian e Sofianopulo (Cfr. *Gli artisti di Trieste nell'America latina*, "Orizzonte italico", n.9, ottobre 1923, p.36).

39. Fra i «giovani» pittori Neoclassici -ma l'età andava dai 25 ai 40 anni- si ricordano inoltre Ferruccio Ferrazzi, Carlo Socrate e Cipriano Efisio Oppo. Quest'ultimo, amico personale di Mussolini, come del resto lo era anche Margherita Sarfatti, ebbe un ruolo determinante nell'organizzazione delle Biennali romane e, successivamente, delle Quadriennali. In aperta opposizione a Margherita Sarfatti, e alla compagine del Novecento, Oppo vedeva in essi un gruppo di artisti di eterogenea estrazione, riunitisi principalmente con fini utilitaristici, che costituiva una minaccia per l'autonomia degli artisti romani. Cfr. Giorgio di Genova, *Storia dell'arte italiana del*

'900, tomo secondo. Generazione maestri storici, Bologna, Edizioni Bora, 1994, pp.777, 778.

40. Roberto Papini, *La seconda biennale romana. II-Noi e gli antenati*, in "Emporium", Vol LIX n.352, aprile 1924, pp.211, 212.

41. *Ibid*., p.214.

42. Piero Scarpa, *Gli artisti triestini alla seconda biennale romana*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 3 gennaio 1924.

43. Lionello Venturi, *Mostra individuale di Felice Casorati*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, *cit*., p.89.

44. «I triestini nell'anteguerra traevano ben pochi ammaestramenti dagli antichi italiani: Si frequentava magari l'Accademia di Venezia ma si guardava a Monaco. Vero è che in Italia, scomparse le botteghe degli antichi maestri, non ha più esistito una scuola che potesse giovare né punto né poco ai giovani appena iniziati. - Il bluff monachese ci si è ora mostrato nella sua vera luce. Così ricondotti davanti all'Arte italiana e trovatala più agguerrita di quanto gli insegnamenti d'un tempo avessero fatto credere, gli artisti triestini attraversano un periodo di crisi che siamo certi si risolverà con l'esito migliore ma per ora non si può dirne né bene né male.
Per uno solo va fatta eccezione ed è Gino Parin.
Tempra forte d'artista ha già acquistato nelle esposizioni di Roma e Torino nel dopoguerra una fama che non è più soltanto regionale. Egli si presenta qui a Venezia con due lavori ben disegnati e buoni di colore. Il Parin è ormai un artista che sa e può quello che vuole ed occupa uno dei primissimi posti fra i ritrattisti italiani.» Giuliano, *Gli artisti triestini alla Biennale veneziana*, in "Femmina", n. 10, Trieste, giugno 1924, pp.24-27.

45. Ugo Nebbia, *La quattordicesima biennale veneziana, I pittori italiani*, in "Emporium", vol. LIX, n.353, maggio 1924, p.294.

46. *XIV Esposizione Internazionale della Città di Venezia, cit*., p.107 (*ill*.).

47. Parin, che con Mayer, Lucano, Morassi, Bergagna e Riccoboni, faceva parte della giuria espose due dipinti ad olio: *Servolana* e *Ritratto del pittore Lucano* e due disegni; la *Servolana* è riprodotta in catalogo (*I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste*, catalogo della mostra, Trieste, Casa Editrice "Parnaso", 1924, pp.33, 42, 52, Tav. XIII).

48. *La prima esposizione d'Arte al Giardino Pubblico*, "Il Piccolo della Sera, Trieste 17 settembre 1924.

49. Il dipinto misura cm 55 x 58.

50. «Vi mandarono opere il Bergagna, il Bolaffio, il Croatto, l'Hermann-Lamb, il Lucano, il Marchig, il Mayer, il Noullian, il Parin, il Passauro, il Rossini, il Rovan, il Sambo, lo Sbisà, il Sofianopulo, il Wostry: un bel complesso di 34 lavori.» *Gli artisti triestini a Torino*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 febbraio 1925.

51. «In tutti gli articoli che si scrissero sulla mostra (ne comparve uno anche sull'"Illustrazione italiana", con una riproduzione dell'*Autoritratto* di Parin), parecchie di queste opere sia di pittura, sia di scultura, furono menzionate con lode.» *Ibid*.

52. «Un ritratto di Gino Parin è sempre un bel ritratto: questo che ora egli espone, *Ritratto d'uomo*, è notevole per la grande ricchezza e pastosità dei diffusi accordi onde l'artista ha fuso la figura con l'ambiente aereo, componendone la luce con una modulante sensibilità musicale che nulla toglie di naturalezza e di vigore al disegno.» *Alla Permanente di via s. Caterina*, "Il Piccolo della Sera", Trieste 19 marzo 1925.

53. *Artisti triestini alla terza Biennale romana*, "Il Piccolo della Sera", 15 maggio 1925.

54. *Ibid*.

55. Roberto Papini, *Vecchio e nuovo nella terza Biennale romana*, in "Emporium", vol. LVI, maggio 1925, p.281.

56. Piero Scarpa, *Gino Parin un pittore della grazia femminile*, "Il Meridiano", Trieste, s.d., in M. Roccia, *cit*., p.173. In mancanza di altre informazioni, si può solo ipotizzare che l'*Autoritratto* della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma fosse lo stesso esposto quell'anno alla Quadriennale di Torino.

57. *II Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste*, catalogo della mostra, Trieste, Casa Editrice "Parnaso", 1925, p.19

58. Attilio Schiavoni, *La II Biannuale d'arte a Trieste*, "Il Giornale d'Italia", Trieste, 19 giugno 1925.

59. *La terza esposizione biannuale d'arte al Giardino pubblico*, "La Sera della Domenica", Trieste, 27 settembre 1925.

60. «Il palco è la barcaccia del teatro "G. Verdi" di Trieste frequentato nel 1926 dall'avvocato greco Giorgio Georgiadis» e dalle sue due figlie: Alessandra, dottoressa, e Aglaja, rispettivamente di ventuno e ventiquattro anni. «Le tracce di Alessandra si perdono e nulla sappiamo della sua vita. Quelle di Aglaja le seguiamo attraverso il matrimonio (cattolico), avvenuto a Trieste nel 1931 con Leone Giulio Della Rocca, più vecchio di lei di diciottanni; e le ritroviamo tristemente appena nel 1961 nel manicomio di Verona, ove ella fu

ricoverata sotto tutela dello zio Alessandro.» Lorenza Resciniti, *Aglaja o Alessandra Georgiadis*, in Walter Abrami, Lorenza Resciniti, *I grandi vecchi. Donne e Primedonne in due secoli di storia e cronache triestine*, catalogo della mostra, Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield », Comune di Trieste, 1992, p.115.

61. *Ibid*., pp.115, 116.

62. Rientravano nella definizione di Realismo magico le opere di De Chirico, Casorati, Donghi, Guidi, Oppi, e Malerba (che nel dicembre del 1925 avevano esposto assieme alla mostra «Venti artisti italiani» tenutasi a Milano alla galleria Pesaro) oltre a quelle di Severini, Edita Broglio, Morandi, Carrà, Funi e Magnelli. Il termine era stato coniato da Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der Neusten Europäischen Malerei*, Leipzig 1925. Cfr. G. di Genova, *cit*., 1994, p.761.

63. L. Resciniti, *Aglaja […]*, *cit*., p.116.

64. Cfr. Giuseppina dal Canton, *Le esposizioni trivenete di Padova dal 1927 al 1939*, in Aa. Vv. *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, catalogo della mostra (Trieste), Milano, Skira editore, 1997, pp.31-46.

65. *Gli artisti triestini all'Esposizione d'arte delle Tre Venezie*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 12 giugno 1926.

66. Leandro Forno, *Artisti triestini a Padova alla IV Esposizione di belle Arti*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9 giugno 1926.

67. *Ibid*.

68. *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 14 settembre 1926.

69. «Il grande quadro del Parin *Conversazione* rappresenta due signore in un salotto, a distanza d'aria, l'una nella doppia luce della finestra luminosa e dell'interno discreto. L'altra nella posizione pittoricamente delicata della media prospettiva, fra il primo piano e lo sfondo del quadro. Il soggetto, la "conversazione", non è che un pretesto; in realtà l'artista ha voluto affrontare parecchi problemi, e difficili, d'aria e di diffusione della luce, e vi è riuscito con molta maestria, ottenendo una gradazione fine e delicata da espertissimo pittore d'interni e raggiungendo nella figura tra le due luci una espressione pittorica calda e vivace.» *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 17 settembre 1926.

70. «In un salotto di sera, tradotto con un'espressione tanto immediata, fresca e fragrante che quasi fa dimenticare la meravigliosa bravura di quella vesticciuola gialla in cui converge un'armonizzazione così illuminata e splendente.» *La mostra dei pittori concittadini nella sala Vianello*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 16 ottobre 1926.

71. *Esposizione di artisti giuliani*, "Il Piccolo", Trieste, 17 febbraio 1927. Nell'articolo si cita la «mostra mondiale promossa dall'Istituto Carnegie di Chicago», ma si tratta di un errore, generato forse dalla confusione fatta con la successiva notizia della pubblicazione della foto della *Signora russa* sul "World" di Chicago; oppure il cronista si confondeva con la mostra organizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione, di cui si dà notizia nelle righe seguenti.

72. G. di Genova, *cit*., 1994, pp.765, 774.

73. *Ibid*., p.774. Ferrazzi nel '27 si sarebbe recato ad Arezzo per studiare gli affreschi del maestro umbro nella Basilica di San Francesco (*Ibid*., p.775.)

74. «First Honorable Mention» (*Ibid*., p.765.)

75. Art. Jahn Rusconi, *Le esposizioni d'arte moderna a Firenze*, in "Emporium", vol. LXV, 1927, p.374.

76. *Ibid*., p.373. La fotografia del dipinto di Marchig è pubblicata a pagina 379 con la didascalia *Costume 1880*. Cfr. anche Susanna Ragionieri, *Schede delle opere*, in *Giannino Marchig* catalogo della mostra (Firenze) a cura di Jeanne Marchig e Susanna Ragionieri, Milano, Skira editore, 2000, p.104.

77. *Ibid*., pp.375-380.

78. *Ibid*.

79. *Artisti triestini a Firenze*, "Il Piccolo", Trieste, 21 aprile 1927.

80. *Al salone Michelazzi*, "Il Piccolo", Trieste, 30 gennaio 1927.
La descrizione del dipinto esposto alla Galleria Michelazzi, riportata qui di seguito, potrebbe riferirsi alla medesima scena familiare: «Il quadro del Parin dipinto anni addietro è uno dei pochi di questo pittore che presentino una scena con parecchie figure; ed egli vi è straordinariamente abile nel lumeggiare l'ambiente con un chiaroscuro ricco d'intense nuvole d'ombra, che danno a questo dipinto il valore di un vecchio quadro spagnolo. In quell'atmosfera che si accende e si smorza con sì attraente irrequietudine di luce, v'hanno passaggi pieni di musicalità e di fascino: così la figura misteriosa del bevitore in ombra; così la discinta giovinetta su cui brilla il sole a tocchi descrittivi veramente magistrali mitigando nella scintillazione delle stoffe e degli oggetti dardeggiati in pieno dalla stessa luce.» b. [Silvio Benco], *Una mostra di pittura*, "Il Piccolo", Trieste, 4 febbraio 1927.

375. Figura femminile appoggiata al cuscino, 1921/24 ca [cat. 40 atp]

81. Solamente citati in *Cronache torinesi. La quadriennale subalpina*, in "Emporium", vol. LXVI, 1927, p.52.

82. Cfr. Patrizia Fasolato, *Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali*, in AA. VV. *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, *cit.*, pp.53, 54.

83. Nicoletta Zar, *Giorgio Carmelich*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2002, pp.110, 111. «La sala è un angusto spazio -De Tuoni lo definisce "stanzino"- reso uniforme da una sorta di rivestimento a pareti, soffitto e pavimento, al cui accesso campeggia una scritta in senso verticale che occupa tutta l'altezza dello stipite. Disegni, quadri, collages, progetti architettonici vengono distribuiti sulle pareti, mentre sei sculture o meglio "costruzioni sintetiche" e "costruzioni dinamiche spaziali" sono dislocate a varie altezze: lo spettatore è sollecitato a vivere l'arte/ambiente»

84. Dario De Tuoni, *La mostra d'Arte di Trieste*, in "Squille isontine", n.1, Gorizia, gennaio, 1928, pp.25, 26.

85. b. [Silvio Benco], *L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, "Il Piccolo", Trieste, 2 novembre 1927.

86. *I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste.*, catalogo della mostra, Trieste, ottobre, 1927, p.22, Tav. XVII.

87. Dario De Tuoni, *Alla Mostra del Giardino Pubblico. Di alcuni pittori*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 20 novembre 1927.

88. *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1928, pp.66, 107 (*ill.*).

89. Sileno Salvagnini, *Arte come vocazione e «arte come non-vocazione»*, in Aa. Vv., *Arte e Stato […]*, *cit.*, p.62.

90. Ugo Ojetti, *Mostra della pittura italiana dell'800*, in *XVI Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, *cit.*, pp.27-31.

91. C. G. Ferrari, *cit.*, p.78

92. Silvio Benco, *Artisti di Trieste e altri giuliani alla Biennale di Venezia*, "Il Piccolo", Trieste, 5 maggio 1928.

93. *Ibid.*

94. Di Jan Vermeer si veda per esempio, *La merlettaia* (1670-71), Parigi, *Louvre.*

95. Elio Zorzi, *L'arte italiana alla XVI Biennale di Venezia*, in "Le vie d'Italia", n. 8, anno VI, agosto 1928, pp.618-628, 626 (*ill.*).

.

96. *Gino Parin*, *Servolana* (Catalogo N. 237), in *Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1928, Tav.CXXXIX.

97. *Quattordici artisti di Trieste*, "Il Piccolo", Trieste, 29 marzo 1928.

98. Cfr. P. Fasolato, *cit.*, p.54.

99. *II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste*, catalogo della mostra, Trieste, La Editoriale Libraria, 1928, p.18.

100. b. [Silvio Benco], *La Mostra regionale al Giardino Pubblico. I quadri esposti nella Sala centrale*, "Il Piccolo", Trieste, 5 ottobre 1928.

101. *Mostra di pittura*, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1929.

376. Signora in viola, 1923 [cat. 157 dis]

377. Estrema unzione, databile 1927 [cat. 162 dis]

378. Disegnatrice seduta di traverso, 1923 [cat. 156 dis]

379. Giovanetto, 1924 [cat. 158 dis]

380. Le tre Parche, metà anni Venti [cat. 160 dis]

381. Ritratto di signora, volto di scorcio, 1921 ca [cat. 154 dis]

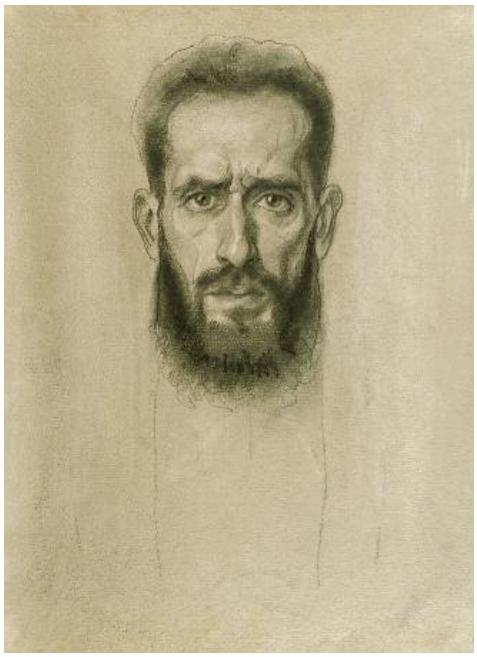
382. Scorcio di cortile di casa popolare, metà anni Venti [cat. 159 dis]

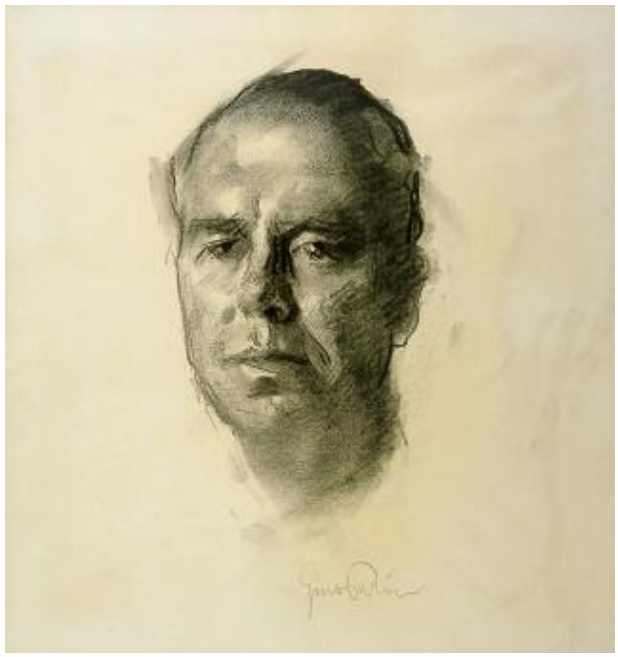
383. Ritratto di Maria Zampieri, 1921/24 [cat. 38 atp]

384. Autoritratto, 1921 ca [cat. 153 dis]

385. Ritratto di Matilde Pollack Cavalieri, 1929 [cat. 165 dis]

386. Testa maschile, 1929 [cat. 164 dis]





387. Scena funebre, databile 1927 [cat. 163 dis]

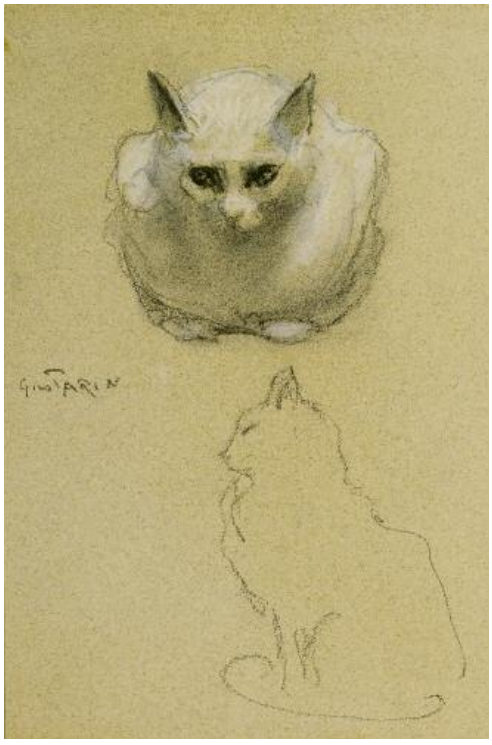
388. Volto femminile in luce da destra, 1929 ca [cat. 166 dis]

389. Studio incompiuto di più figure femminili, metà anni Venti [cat. 161 dis]

390. Disegnatrice di profilo, 1920 [cat. 149 dis]

391. Il gatto di Fanny Tedeschi, 1921/22 ca [cat. 155 dis]

392. Figura femminile di schiena con tavolozza, 1920 [cat. 37 atp]



393. Autoritratto, 1929/30 ca [cat. 168 dis]

394. Signora di profilo con i capelli raccolti, 1929/30 [cat. 169 dis]

395. Testa femminile, faccia ombreggiata, 1929/30 ca [cat. 170 dis]

396. Testa maschile, 1929 ca [cat. 167 dis]

397. L'antiquario, 1930 ca [cat. 287]

La Mostra personale a Palazzo Doria, Roma 1930

Gli anni Trenta si aprivano per Parin con la grande Mostra personale inaugurata in marzo a Roma, a Palazzo Doria. Fra i ritratti, il numero di quelli dedicati a membri femminili della nobiltà romana indica la grande popolarità raggiunta dall'artista presso la ricca committenza e le sue abituali frequentazioni nella capitale.

[…] circa 30 opere, la maggior parte ritratti, fra i quali alcuni dei più belli da lui fatti a Trieste e altri che egli dipinse a Roma la primavera scorsa e poi negli ultimi mesi. Il Parin è ritornato infatti a Roma da alcune settimane per corrispondere ai molti impegni presi e in questo breve periodo ha eseguito o iniziato parecchi ritratti, quasi tutti di signore della società romana. Tra questi il ritratto della contessa Barrelli, della principessa Torre e Tasso, della principessa Ghitza, ambasciatrice di Romania, di due signore della colonia brasiliana, della signora Centurini e d'altre notabilità femminili dell'ambiente romano.
Non occorre dire che l'artista nostro è festeggiatissimo e che la sua mostra suscita la massima aspettativa in tutti i circoli della Capitale.[1]

Pur dimostrando l'eccezionale larghezza di possibilità tecniche acquisita durante gli anni, egli rimaneva riconoscibile e fedele a sé stesso. Impressionista nel *Ritratto della contessa Barrelli*, più controllato nell'effigiare la signora Grioni, che è invece ripresa «di profilo come una gentildonna antica […] in un classico ritratto dalle linee più regolari»[2]. Così, accanto alle «pennellate rapide e nervose» di *Toscanini al Teatro*, dipinto di dieci anni prima e segnalato con particolare favore sia dalla stampa triestina che da quella romana[3], Parin tributava il suo grande amore per la pittura del Cinquecento nel

grande antiquario che, largo nel gesto ammira un'antica coppa. […]. Qui è veramente scomparso ogni carattere d'impressionismo e la figura impostata su di uno sfondo lavorato si allontana stranamente dalle altre composizioni di Parin […].[4]

Dell'*Antiquario* si conosce una versione [397] che non risponde alla descrizione fatta su "Il Piccolo" del dipinto esposto a Roma. Al posto della coppa l'antiquario tiene in mano ciò che sembra essere un bozzetto in creta; non si ritrova «lo spirito del Laszlo [nella] profusione di colori vivi», ma analoga è la monumentalità della composizione e la compostezza classica della scena, dove ritornano l'ambientazione nella penombra e l'illuminazione laterale, quasi radente, caratteristiche di Parin. Nella descrizione del personaggio affiorano echi della ritrattistica di Tiziano e di Lorenzo Lotto, i riflessi argentei sono di Savoldo, ma la libertà d'esecuzione che si respira guarda piuttosto a Velázquez.
La Mostra ebbe larga risonanza sulla stampa romana, uscirono diversi articoli alcuni dei quali corredati da illustrazioni[5].

Gino Parin avendo di recente dipinto i ritratti del ministro delle finanze, on. Mosconi e di donna Flora Mosconi ed esposte la serie delle sue ultime pitture in un circolo come il «Circolo di Roma», di carattere squisitamente politico e mondano, ha potuto avere alla sua mostra un pubblico di eccezione, un pubblico di gusti difficili. Ma se queste fortunate condizioni hanno giovato a suscitare l'interesse della gente, il successo è stato tributato all'artista triestino unicamente per le qualità rese a tutti note, delle opere presentate alle esposizioni degli ultimi vent'anni e la cui genuinità di intenti appare ora sostenuta, diretta e animata da un'esperienza alquanto rara in tempi come questi, piuttosto inclini alle sapute compilazioni estetische e al vanaglorioso dilettantismo teorico e pratico.[6]

L'anno prima nello stesso Palazzo Doria si era svolta la mostra collettiva, organizzata da Cipriano Efisio Oppo, di artisti della scuola romana: Scipione, Mario Mafai, Gisberto Ceracchini e gli altri costituivano certo un esempio diametralmente opposto a Parin. Contraddistinti da quello che allora Oppo chiamava «antimpressionismo», termine coniato per Mafai, o dal primitivismo portato da Ceracchini, rappresentavano a Roma la programmatica reazione alla compostezza novecentista.
Proprio nel '29, ma in occasione della I Sindacale laziale, Roberto Longhi avrebbe ribattezzato il sodalizio fra Scipione, ovvero Gino Bonichi, Mario Mafai e Antonietta Raphäel Scuola di via Cavour. Su "L'Italia Let-

teraria" il critico piemontese aveva espresso forti perplessità sul movimento: dopo aver coniato una definizione sarcastica per ciascuno dei componenti, pur non mettendone in discussione la capacità tecnica -«del resto non c'è che uno sfoggio più o meno di mestiere»[7]-, si soffermava ad esprimere il proprio dissenso nei confronti della Scuola di via Cavour la cui arte «eccentrica, anarcoide […] difficilmente potrebbe attecchire da noi»[8].

Tutti gli articoli su Parin apparsi sulla stampa romana avrebbero posto l'accento sulla larghezza di mezzi dell'artista triestino e sull'immediatezza -intesa come assenza di significati reconditi- dei suoi lavori, mettendoli in rapporto, genericamente, con l'arte contemporanea, senza mai, peraltro, indicare esempi di riferimento.

Di Parin si elogiava la tecnica prodigiosa, il disegno preciso, che permane anche sotto i modi impressionisti, la ricchezza degli impasti desunta dai Veneziani, una pittura «ispirata sì ai nostri antichi, ma modernamente intesa e vissuta»[9].

Alberto Neppi sul "Lavoro Fascista" si ricrede sul «Parin figurista e proclive ad atteggiare in pose briose quasi da veglione, femminette di razza veneta» e, proseguendo su questo tono, in un lungo articolo trova finalmente piena soddisfazione di fronte al *Ritratto dell'antiquario*, qui specificato come milanese, dove Parin non si è lasciato sfuggire l'occasione del grande ritratto da museo «sfoderando certi unghioli ferini» mai fino ad allora visti[10].

Mentre il "Messaggero" si dilungava sulle doti del Parin ritrattista e sulla sua capacità di penetrazione psicologica, mai disgiunte da una fine sensibilità coloristica[11], sulla "Tribuna", dopo il già citato apprezzamento per *Toscanini al Teatro*, si metteva l'accento sull'eccezionalità del pubblico dal quale erano pervenuti tanti consensi per Parin.

> Crediamo utile ascoltare nelle manifestazioni artistiche anche il parere del pubblico che le frequenta: Il pubblico finissimo che ha riempito in questi giorni le sale del Circolo di Roma era un pubblico ancora più infarinato d'arte di quello che non sia il solito: ed era entusiasta.
> I più bei nomi della politica e della aristocrazia si trovano nell'albo della anticamera a dimostrazione del successo oltre che artistico anche mondano di questa riuscita esposizione.[12]

L'accoglienza calorosa riservata a Parin dai nobili e dai notabili romani, o di passaggio nella capitale, dovette esercitare una notevole suggestione, tanto che il cronista de "Il Piccolo", a conclusione della mostra durata quattordici giorni, si preoccupò di elencare in una lunga lista pubblicata sul giornale i nomi più prestigiosi[13]. Analogo rilievo fu dato all'incontro di Parin con il Sovrano, ricordato, nuovamente, sulle pagine del quotidiano triestino.

> Sua Maestà il Re ha ricevuto in udienza privata Gino Parin, che espone in questi giorni nelle sale del circolo di Roma. Il Sovrano ha intrattenuto molto benevolmente e a lungo il pittore triestino, del quale ha mostrato di conoscere perfettamente e con squisita competenza l'ottima produzione artistica.
> Gino Parin ha consegnato all'Augusto Sovrano, che ha molto gradito l'omaggio, un artistico album contenente cinquanta riproduzioni dei suoi quadri.[14]

Vittorio Emanuele III che, nel 1930[15], con tanta benevolenza accoglieva in udienza Parin, ne avrebbe segnato la fine, otto anni dopo, firmando le leggi razziali che negarono all'artista la possibilità di esporre e condannarono l'uomo alla deportazione.

XVII Biennale veneziana
IV Sindacale triestina

Fra i visitatori della Mostra a Palazzo Doria c'erano anche Margherita Sarfatti e Cipriano Efisio Oppo[16], nomi che ritroviamo a Venezia alla XVII Biennale; la Sarfatti, indirettamente evocata dalla folta rappresentanza milanese, Efisio Oppo, all'interno della giuria.

Silvio Benco sulle pagine de "Il Piccolo" spese parole lusinghiere per «il gruppo di Milano», giudicato il più interessante, all'interno del quale compare anche «il

398. Signora in piedi con abito celeste, 1930 [cat. 43 atp]

399. Cadetto, databile 1930 [44 atp]

400. Nero e bianco, 1929/30 ca [cat. 281]

nostro Piero Marussig» che ben figura accanto a Funi, Salietti, Tosi e gli altri[17].

Gli eventi della Biennale furono due: la retrospettiva su Modigliani e le sale dedicate alla mostra intitolata «Appels d'Italie» nella quale si rivedono, accanto a Campigli e De Pisis, molti romani come Donghi, Trombadori, Ceracchini e Scipione. Scipione vinse il terzo premio fra gli artisti della nuova generazione con *Il Cardinal Decano*, ma la vittoria confermava il disorientamento della critica tanto che la giuria ritenne opportuno scoraggiare gli altri a seguirne le orme e ad intraprendere «la singolarità della visione e la novità della ricerca [non] prima che avvenga una maturazione in un clima artistico più italico»[18].

Alla Biennale Parin espose *La Sibilla* e *Nero e bianco*[19]. *La Sibilla* (dispersa) ebbe successo e fu acquistata dal Governatorato di Roma su proposta del direttore alle Belle Arti, Munoz[20].

Nero e bianco [400] si presentava come un'opera più difficile e sofferta. Il dipinto, che ritrae Fanny Tedeschi con modi ancora più esasperati di quanto non apparisse in *Ombra e luce*, sarebbe stato donato qualche anno dopo dallo stesso Parin al Museo di Gorizia per le sale dedicate a Sofronio Pocarini. Il volto di Fanny è trasfigurato dall'artista, che lo dipinge bianchissimo con le orbite degli occhi arrossate e il taglio netto e rosso delle labbra. L'impressione che ne risulta è notevole, nessun gioco luministico potrebbe giustificare un tale pallore che contrasta con l'abito nero e con la luce calda del salotto. Si sente evocata la tristezza, la nostalgia provocata dal ricordo della persona amata, a commemorazione del profondo vuoto lasciato dalla scomparsa di Fanny. Lo spazio è creato dalle quinte dei cuscini e dal riquadro nero che contribuisce a sfondare ulteriormente in profondità. Dietro a Fanny un'ombra cupa e informe si stende minacciosamente, la tela sembra singolarmente condividere la luce arroventata, l'atmosfera cupa e ricca di simbolismi dei dipinti di Scipione.

Alla IV Esposizione d'Arte del Sindacato regionale fascista, apertasi a Trieste, in settembre, nelle consuete sale del Giardino Pubblico, Parin avrebbe cambiato registro presentando due dipinti ricchi di colore: *Elena*, già esposta a Venezia nel '28, e un ritratto, pubblicato sul catalogo, con una giovane donna seduta che appoggia le mani incrociate sul petto[21]. Una volta di più le sue opere costituivano, per un pubblico poco avvezzo alle avanguardie, la conferma del valore della tradizione .

Manlio Malabotta su "Emporium" si fa portavoce del pubblico triestino «spaventato e disorientato nel giudizio da due o tre sedicenti estremisti». Criticando la decisione della giuria di accogliere alcune opere «banalmente d'avanguardia», Malabotta salvava fra gli «estremisti» Carlo Sbisà, che «tenta il paesaggio di fantasia» con *La città deserta*, e Arturo Nathan, che «ritrae il romantico squallore di coste solitarie e di rovine»[22]. La mostra postuma di Glauco Cambon completava il panorama dell'esposizione[23]. Nell'edizione del 1930 non ci fu quindi spazio per le avanguardie -se si esclude la scultura, ben rappresentata da Ugo Carà e da Marcello Mascherini- che avrebbero trovato altri luoghi d'espressione, negli spazi concessi dal Circolo universitario fascista e dal Circolo Artistico[24].

Nel clima di riflessione sull'arte triestina dell'immediato passato, Parin trovava posto in quella che venne chiamata la «Sala degli anziani» nella quale confluirono sia «le opere di artisti che hanno già parecchi anni di fama stabilita» sia quelle «che in un modo o nell'altro si accostano alla loro maniera». Questo il commento di Silvio Benco su "Il Piccolo", che si affrettava a chiarire come tale definizione fosse generica, da non intendersi in modo impegnativo, applicata ad una sala «che si potrebbe anche chiamare la sala di Gino Parin»[25].

Infatti il Parin non solo è qui il pittore eminente, ma è anche quegli che ha una specie di forma illuminante su tutta la sala. Egli espone due ritratti femminili, diversissimi l'uno dall'altro, che hanno nel colore, per differenti vie, una concentrazione di luminosità quasi magnetica. Sono tra le più forti cose che il Parin tenesse nello studio, fatti pochi anni addietro in uno dei momenti più felici dell'arte sua: allora egli si proponeva risolvere per conto suo, con mezzi esclusivamente pittorici, quei problemi della sostanziosità e della determinazione colorita dello spazio, dei quali l'arte nuova si dava tanto tormento: Ritratti d'arte adunque: eseguiti per trasmettervi liberamente una visione d'artista, senza vincoli né committenti né con maniere.

Difficile dire quale sia il più bello: perché in ciascuno dei due è un possesso da gran ricco della materia pittorica, e a piena forza.

[…] In una esposizione di pitture, il Parin, le mille miglia lontano da certe oggi amate povertà macilente, parla un linguaggio di pittore capace di trasmettere le armonie ricche, le energie di splendore che si sprigionano dalla materia.[26]

La ricchezza cromatica esaltata da Silvio Benco si ritrova nel *Ritratto in rosso di Magda Springer* [401], datato appunto 1930, che introduce una nuova presenza femminile accanto all'artista.

Magda Springer

Maddalena Springer è nata e cresciuta fra cimeli d'arte e libri.

Per atavismo e per suggestione dell'ambiente è stata tratta fin da bambina ad occuparsi di pittura.

Oggi, dopo dure lotte sostenute per trovare i suoi punti di riferimento nella vita e nell'arte, ella presenta al pubblico nostro la sintesi chiara e precisa dei suoi intendimenti.

Un bel senso della realtà ispira questo autentico talento che sa manifestare con serena disciplina la sua nobile concezione dell'arte.

I maestri antichi e moderni parlano alla sua mente avida di sapere; valendosi dei loro insegnamenti, essa ha il grande merito di realizzarli nella ricerca dell'espressione pittorica più aderente al suo mondo personale, tanto denso di significato.

Il contributo che un artista porta all'arte non è forse costituito dai valori vitali che lo differenziano dai suoi maestri?

Gino Parin

Gino Parin scriveva queste righe[27] sulla giovane artista, ormai affermata, in occasione di una delle sue prime mostre individuali triestine.

Nata a Trieste il 13 agosto 1909, Maddalena Springer apparteneva ad una famiglia agiata, il padre era dentista, il nonno antiquario[28]. La vocazione all'arte si era manifestata fin dall'adolescenza quando Necki, il più giovane dei quattro fratelli Springer (Magda era la pri-

401. Ritratto in rosso di Magda Springer, 1930 [282]

402. Ritratto di Magda Springer con canestro di frutta, 1932 [297]

405. Ritratto di Magda Springer, 1938 ca [cat. 320]

406. Ritratto di Magda Springer, 1936/38 ca [cat. 314]

403. Ex libris per Magda Springer, 1930 ca [4 ov]

404. Magda Springer di profilo, 1934 [185 dis]

mogenita) le faceva da modello. Egli la ricorda timida, «nervosetta», sempre di corsa[29].
Nell'autunno del '27, terminati gli studi magistrali, Maddalena era andata a Firenze a studiare all'Accademia di Belle Arti. Nel '30, al suo ritorno a Trieste, dopo esser stata allieva di Edmondo Passauro aveva incontrato Gino Parin.

Primissima guida di questa che è ormai più che una speranza dell'arte triestina, fu un pittore che non è più a Trieste: il Passauro. Erudizione tecnica, primo avviamento scolastico. Di lui ora non si scorge più nulla. Ma il vero maestro della Springer fu il Parin. Qualche cosa di affine apparentava le loro sensibilità pittoriche: e forse il Parin non ebbe fra i suoi discepoli un temperamento più virile di questa giovane, esile e direi quasi fragile signorina.
E discepola vera di lui si dimostrò Maddalena appunto perché in non molti anni se ne scostò, cercò e trovò una sua via. Un largo impressionismo rialzato da un vigoroso senso della luce e del colore che caratterizza l'arte, sempre maschia e indirizzata sempre al monumentale, di Gino Parin. Il taglio del quadro, la monumentalità della composizione, la sua impostazione spaziale, la dilatazione aerea, e la forza del colorito, e la profondità del chiaroscuro, e la sapiente valutazione tonale sono felicemente trasfusi o meglio risentiti nella giovane allieva.[30]

Così scriveva Remigio Marini su "La Panarie" in un articolo dedicato alla personale del 1934 nella sala della Permanente.
All'inizio degli anni Trenta Magda era poco più che ventenne. Parin, che aveva superato da qualche anno la cinquantina, era all'apice della propria carriera artistica e dovette esercitare un notevole fascino su di lei che, tuttavia, seppe dimostrare la propria indipendenza sviluppando uno stile personale e aderendo, certo più di Parin, al novecentismo in virtù di una «semplificazione essenziale», apprezzabile «sia nella forma che nel colore, tanto nel disegno quanto nella costruzione»[31].
Fra maestro e allieva si strinse presto una profonda amicizia, ma anche un sodalizio artistico che dovette essere molto importante anche per l'artista, soprattutto durante il difficile periodo dell'anteguerra e della guerra. Magda frequentava assiduamente lo studio di via Besenghi dove lavorava e viveva[32].
La cultura di entrambi si nutriva certamente di profonde letture, numerosi i libri di critica d'arte. Nella biblioteca di Parin si trovava, per esempio, *La moderna critica d'arte* di Paolo D'Ancona e Fernanda Wittgens, del 1925, fitto di sottolineature e annotazioni autografe dell'artista. Apparteneva, invece, a Magda Springer il libro di Fritz Burger *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, pubblicato a Monaco nel 1918[33]. Attraverso 190 illustrazioni si delineano paralleli e influenze reciproche fra Cézanne e Hodler e i pittori moderni o i maestri del passato. All'interno del volume un ritaglio di giornale con un dipinto di van Gogh, l'*Autoritratto con l'orecchio fasciato*, e, sul retro della copertina, l'*Ex libris* [403] ideato da Parin per Magda: un gatto bianco seduto su un libro con alle spalle una tavolozza e l'iscrizione «omnia video».
A partire dal 1930 Magda compare in dipinti, disegni e fotografie dell'artista; talvolta le pose sono le stesse a dimostrazione dell'uso abituale fatto da Parin del mezzo fotografico. È questo il caso del già citato *Ritratto in rosso di Magda Springer* dove la giovane donna è ritratta di profilo con la mano destra portata alla bocca. Il dipinto è tutto giocato sul colore rosso, caldo per il vestito e il cappellino, freddo, quasi violaceo, sullo sfondo, fra questi due estremi l'incarnato assume tonalità quasi madreperlacee. Le pennellate sono date a piccoli tocchi con un effetto vibrante, la loro stesura è liscia e rada, tanto che sulla preparazione chiara della tela s'intravede, in alcuni punti, il disegno preparatorio nero a pennello: le linee di contorno delle dita della mano destra, del bordo della manica destra e delle pieghe sulla spalla sinistra sono lasciate volutamente affiorare per conseguire una più precisa definizione dell'immagine. La stesura violacea usata per la tenda ricopre buona parte della superficie del quadro, il vestito è costruito da pennellate più calde, sovrapposte a questa prima stesura senza coprirla del tutto.

407. Magda Springer in una foto scattata da Gino Parin

Parin sfrutta il contrasto tra toni freddi e caldi che, assieme alla direzione delle pennellate, contribuiscono a definire plasticamente la forma.
In una foto scattata da Parin Magda è ritratta in una posa analoga, ma dal lato opposto [407], mentre esiste il disegno a matita del volto [404], speculare al dipinto, datato 24 dicembre 1934. In altre due tele [405, 406] Magda è raffigurata con la mano accostata alla guancia in un gesto, quindi, caratteristico della donna nonché preferito dal maestro.

Venezia e Trieste, 1932

Nel 1931 la V mostra Sindacale si tenne a Udine dove Parin non figurava tra i partecipanti. L'anno successivo lo ritroviamo, in maggio, a Venezia alla XVIII Biennale dove espose il *Ritratto di S. E. il Ministro Antonio Mosconi*, dipinto un paio d'anni prima e temporaneamente prestato dal ministro per l'esposizione[34]. L'illustrazione del ritratto, che era stato ammirato già in occasione della mostra personale romana, venne pubblicata sul catalogo della Biennale accanto al *Ritratto dell'amico* di Sbisà.
Erano nuovamente Carlo Sbisà e Giannino Marchig i triestini a risultare meglio inseriti nella via «antiimpressionista» solcata da molti pittori italiani. Anche se, probabilmente, né Sbisà né Marchig avrebbero concordato con questo accorpamento, su "Emporium" Ugo Nebbia li citava accanto ad Oppi e Ceracchini per il loro contributo dato alla «rivalutazione d'una pittura, di preferenza a base di composizioni o di figura, meno compromessa da equivoci, e nella quale è possibile si rinfranchi qualche nostra virtù»[35].
Il *Ritratto del ministro Mosconi*, dunque, pur rientrando come soggetto in un genere, per dirla con le parole di Nebbia, meno passibile di equivoci, risponde alle regole del carattere personale dell'artista che risolve con l'illuminazione i problemi di spazio e concentra l'attenzione sul volto nella descrizione della psicologia del personaggio.
Del resto, del novecentismo si vedevano benissimo i limiti, non già nelle figure di spicco citate, bensì nella lunga schiera di esegeti «attratti nella corrente della moda, o meglio della «maniera» [che] vi si adagiano cullandosi in un'accademia nuovissima, non sappiamo se peggiore o migliore delle accademie passate»[36].
Parin, restando fedele alla propria visione, dipingeva quell'anno un *Ritratto di Magda Springer con canestro di frutta* [402] di straordinaria ricchezza cromatica e compositiva e partecipava alla VI Sindacale con *Galatea*, citata da Umbro Apollonio su "Emporium" a conferma delle «sue doti di coloritore franco e sfarzoso»[37].
Il ritratto di Magda Springer ripropone il contrasto tra l'abito rosso caldo e la tenda dai toni violacei sullo sfondo. Qui la composizione si arricchisce di elementi interessanti. Il paesaggio che sfonda dietro una balaustra, o una finestra, riprende nel cielo il colore lilla della tenda e si sviluppa con una delicata modulazione di toni che riconduce ai paesaggi atmosferici di Giorgione. Fa da contrappunto allo sfondato luminoso del paesaggio la natura morta del canestro di frutta, fortemente chiaroscurata, che elargisce un tributo al cremonese Vincenzo Campi o allo stesso Caravaggio. Nella piena padronanza dei mezzi espressivi il pittore triestino dimostra efficacemente la mai sopita passione per i coloristi veneti e lombardi.
In omaggio ai Veneziani il tocco è vibrato: una pittura fatta di corti filamenti, che si compongono su un disegno accurato e consentono di animare gli oggetti con una luminosità interna. Il problema centrale resta la luce, che ancora una volta è diretta e proviene lateralmente. Qui possiamo ammirare quali variazioni essa produce sull'incarnato della modella, passando dal

bianco quasi assoluto del petto ai toni rosati e bruni delle parti non illuminate. L'ombra portata della mano sinistra da la giusta profondità al busto, inclinato e di tre quarti, in una posizione non certo comoda per la modella, che ha il viso rivolto frontalmente all'osservatore e le gambe piegate verso l'esterno.
Maddalena Springer avrebbe fatto il suo primo ingresso ufficiale, e di un certo rilievo, proprio alla VI Sindacale, dove Parin esponeva *Galatea* e *Sogni*.
Nello stesso articolo, citato, sulla VI sindacale, Umbro Apollonio si occupava lungamente della mostra postuma dedicata a Vittorio Bolaffio, deceduto l'anno prima, soffermandosi su quelle che definì «evocazioni del lavoro», come *Lo scaricatore,* e sui ritratti. Accanto a Bolaffio, Giannino Marchig, Arturo Nathan e Carlo Sbisà destavano, fra i pittori, le impressioni maggiori. Di Marchig e Nathan sono pubblicate su "Emporium" le illustrazioni, rispettivamente, della *Figura in bleu* e del *Cantiere*.
Sostanzialmente, la mostra, che era stata inaugurata dal duca d'Aosta[38], non presentò grosse novità, almeno dal punto di vista figurativo. I cambiamenti erano avvenuti all'inizio dell'anno, ma di tutt'altro tenore, con le dimissioni di Edgardo Sambo da segretario regionale del Sindacato. Sambo, che dal '29 aveva assunto la direzione del Museo Revoltella, si dimise in polemica, anche se non aperta, con la Segreteria Federale che mostrava un certo disinteresse nei confronti degli artisti locali, penalizzati in ciò rispetto ai colleghi di altre provincie[39].

1933, 1934 Giugno triestino e Sindacali

L'attenzione rivolta di preferenza ai capisaldi storici cittadini costituiva un aspetto caratteristico delle sindacali d'arte triestine.
Nel 1933 Umberto Veruda, commemorato alla sindacale dell'anno prima con un busto scoperto dallo stesso duca d'Aosta, ebbe un'intera sala alla Mostra del ritratto femminile, che si tenne in giugno nei locali della Banca Commerciale in piazza del Ponterosso[40].
La mostra sul ritratto rientrava nella manifestazione denominata Giugno triestino, ideata per promuovere la città che così s'intendeva portare all'attenzione nazionale tramite un'esposizione di vaste proporzioni. Alla stessa mostra -nella quale apparivano nomi eccellenti, fra i quali Velázquez, Rosalba Carriera, Reni, Ribera, Mackart e Lenbach-, Parin partecipava con sei opere: fra di esse un ritratto di Fanny Tedeschi e due di Magda Springer[41]. A settembre, come consuetudine, avrebbe esposto alla VII Sindacale triestina.
Alla Sindacale del '33, Parin partecipò con il *Ritratto di Aldo Mayer* [408], che ricevette parole di consenso da Remigio Marini su "La Porta Orientale".

> […] nella prima sala notiamo che i nomi di fama più acquisita e sicura vi sono rappresentati con una forse troppo rigorosa parsimonia.
> Ma scorgiamo subito che la qualità sopperisce largamente la quantità. Gino Parin, ad esempio, vi espone uno dei suoi più costruiti e vigorosi ritratti. È quello dello scrittore Aldo Mayer che vi campeggia in una luce di oro vivo abbagliante. Tutto è ampio e maestoso in questo ritratto: il taglio, il disegno, la modellazione e la pennellata: lo sguardo dietro i tondi occhiali di tartaruga rivela una concentrazione dignitosa e calma. Tutti questi meriti però sono un poco guastati dallo sfondo favillante che mette il ritratto in un dannoso controluce.[42]

Ciò che nel *Ritratto di Mayer* Marini definisce «dannoso controluce» rappresenta il maggior motivo d'interesse del quadro. Parin abbandona l'illuminazione violenta e il conseguente marcato effetto di chiaro scuro, ma si tiene, per il viso, su un tono uniforme abbastanza cupo con una tenue luce chiara e frontale che indica l'esistenza di una seconda fonte luminosa sul soggetto, rivelata anche dai riflessi sugli occhiali. La pittura molto rada, stesa su una tela piuttosto grossa, lascia in molti punti in vista le consuete pennellate nere e diluite del fondo, e si rapprende sul viso dove, per il maggior spessore, riceve fisicamente più luce rispetto al resto. Le pennellate, che tornano a farsi piatte e larghe, hanno un andamento diagonale e spesso paralle-

lo; vi si avverte una forza gestuale di grande potenza espressiva che da al dipinto una dimensione solenne. Di diverso tenore il *Ritratto di Aldo Mayer intento a scrivere* [409], eseguito nel 1932 come il precedente. Per certi versi si registra il richiamo al clima novecentista nella descrizione del personaggio, colto in un'attitudine caratteristica della sua professione, e nell'intonazione quotidiana data alla scena. La stesura pittorica è nuovamente a piccoli tocchi, mentre la fusione della figura con il fondo, usando per questo e per la giacca il medesimo nero violaceo, non toglie volume e solidità all'immagine dello scrittore.
Silvio Benco, dando, fra i due ritratti di Mayer, la preferenza a quest'ultimo, esprimeva, analogamente a Marini, la propria perplessità nei confronti del dipinto esposto alla Sindacale. Dapprima, tuttavia, nella premessa al commento sull'opera ci restituisce, con una certa malizia, l'immagine di Parin insegnante attorniato da giovani allieve.

Parin è uno degli artisti più riccamente rappresentati in questa esposizione, benché mostri di suo, come tutti gli anziani, un'opera sola. I suoi allievi, però, o meglio le sue allieve, sparse nelle varie sale del padiglione, potrebbero formare una riconoscibile ghirlanda intorno al maestro. L'opera che Gino Parin ha voluto mostrare è un secondo ritratto di Aldo Mayer, da non confondersi con l'altro ammirato mesi addietro in una sala della città. In quello dobbiamo vedere lo studio più serrato, il definitivo: l'opera caratteristica, non solo come intuizione della figura dello scrittore, ma come momento pittorico, come valore di visione a forza d'impasti. Il ritratto ora esposto al giardino, eseguito dall'artista nello stesso periodo, ha certo altrettanto valore artistico quanto a studio della fisionomia e del carattere e a movimento pittorico per circuirlo: ma lo strano cielo citrino, violento, sul quale il pittore lo proiettò, nell'intenzione di suggerire in qualche modo l'estro fantastico al quale l'arte di Aldo Mayer tante volte obbedisce, non trova agevolmente una illuminazione propizia e quindi rompe, con contrappunto brusco, i fini movimenti chiaroscurali del ritratto in controluce.[43]

Alla Sindacale del 1933 partecipò un'altra pittrice che sarebbe poi stata ritratta da Parin: Maria Popisilova che, assieme a Santo Bidoli, Maria Lupieri e Luciano Posar, espose nella sezione di pittura murale, trattata per la prima volta come un genere a sé stante. L'edizione del 1933, infatti, fu segnata dal rilievo dato all'architettura, con un'intera sezione promossa da Ugo Carà, e alle arti ad essa connesse quali, appunto, l'affresco e la pittura murale[44].
Il *Ritratto della pittrice Pospiscylowa* [411] -questo il cognome esatto, anche se non usato dalla donna- ha un impianto monumentale; la finestra con paesaggio alle spalle della figura in atteggiamento solenne s'ispira ancora una volta al modello quattro-cinquecentesco. L'opera sembrerebbe segnare il momento di massimo avvicinamento ai canoni novecentisti, anche nell'uso, un po' in sordina, del colore. La pittrice è ripresa al lavoro, all'aperto, con un pesante giaccone di pelliccia che ne nasconde la figura. Il dipinto si discosta pertanto dalla consueta tipologia dei ritratti femminili di Parin, del quale si ritrova però la delicatezza nel trattare il volto femminile e gli effetti di un luce nitida invernale che colora di toni violacei il cielo.
Allo stesso 1933 appartiene un *Autoritratto* [410] all'aperto col cavalletto, interessante perché pone l'attenzione sugli interessi paesaggistici di Parin di questo periodo, e che per monumentalità e solennità ha molto in comune con il *Ritratto della pittrice Pospiscylowa*.
Un paesaggio indipendente -a conferma della preferenza di Parin per questo genere specifico negli anni Trenta- è anche il soggetto del dipinto presentato nel 1934 alla Mostra del mare con il titolo *Libeccio*[45]. L'esposizione si collocava nelle manifestazioni del cosiddetto Giugno triestino. Come per la Mostra del ritratto femminile dell'anno precedente, il tema unificava epoche e stili diversi: si andava da Tiepolo all'olandese van der Hem, passando per i vedutisti veneziani, i maristi triestini fino alle opere novecentiste, che non mancarono di destare perplessità per l'effetto di contrasto creato a riscontro dei dipinti antichi[46]. La Mostra del mare si tenne presso la Stazione Marittima e Parin figurava con Mascherini e Flumiani fra gli «ordinatori»

408. Ritratto di Aldo Mayer, 1932 [296]

409. Ritratto di Aldo Mayer intenti a scrivere, 1932 [295]

410. Autoritratto, 1933 [299]

411. Ritratto della pittrice Pospiscylowa, 1933/35 ca [303]

412. Ritratto di Enrico Paolo Salem, databile 1934 [cat. 310]

413. Fanciulla in rosa, 1933 [cat. 300]

414. Ritratto di Bronia Greger, 1930/32 ca [cat. 288]

415. Ritratto in rosa, 1930 ca [cat. 285]

della sezione Opere contemporanee[47].
L'effetto trainante del Giugno triestino venne sfruttato per rilanciare l'esposizione sindacale, retta per il secondo anno dal commissario straordinario Paolo Boldrin, anticipandone a giugno la consueta apertura prevista nel periodo autunnale. Gino Parin, che era nuovamente fra i membri del comitato direttivo e nella giuria, non espose alcun dipinto; vi ritroviamo invece Magda Springer, assidua alle Sindacali dal 1932[48].

1935 Avanguardia?

Nel 1935 Parin entrò in contatto con l'avanguardia isontina, donando un opera in memoria di Sofronio Pocarini alla costituenda Galleria d'arte contemporanea di Gorizia.
L'estate del 1934 era stata segnata, infatti, da un grave lutto per la cultura giuliana: la morte del giornalista, scrittore, poeta e pittore Sofronio Pocarini. A soli trentasei anni, Pocarini lasciava una preziosa eredità culturale. Fondatore, nel '19 a Gorizia, del Movimento Futurista per la Venezia Giulia con Mirko Vucetich, aveva contribuito a rivitalizzare il panorama artistico locale. Come organizzatore e come artista promosse un'intensa attività espositiva che si esplicò nella ricerca del dialogo tra le pluralità etniche della propria provincia, dimostrando un'apertura molto più ampia di quanto non avvenisse a livello nazionale[49].
Per commemorare Pocarini fu deciso di organizzare un'esposizione permanente d'arte contemporanea in tre sale del Museo della Redenzione di Gorizia, primo nucleo della Galleria del Novecento dei Musei Provinciali[50].

Tre sale arredate con sobrio gusto e chiara distinzione; quarantadue opere di pittura, scultura, bianco e nero dei più eletti artisti giuliani, fra i quali per valore e per numero emergono i triestini.[51]

Fra le opere dei triestini -rappresentati, fra gli altri, da Marcello Mascherini, Adolfo Levier, Carlo Sbisà e Giannino Marchig- compare

416. Ragionamenti, 1935 ca [cat. 5 ov]

ottimo nelle sue nutrite terre di Siena il "Ritratto muliebre" di Gino Parin: più che un'opera finita, vuol essere un vivace bozzetto, sapiente nei forti contrasti.[52]

La descrizione riguarda il dipinto *Nero e Bianco* esposto alla Biennale del 1930 e, donato dall'artista, tuttora *in situ*.
Lo stesso 1935 segna un momento transitorio in cui, nella sua produzione artistica, Parin prende le distanze dalle vie praticate di solito e sembra piuttosto orientarsi verso una, se pure circoscritta, sperimentazione.
Never Mind [417], opera non propriamente avanguardi-

417. Never Mind, databile 1935 [cat. 187 dis]

stica, è senz'altro molto lontana dalla consueta produzione di Parin. *Never Mind*, ovvero «non importa», è un disegno a china costituito da linee ondulate e ad angolo che individuano dei piani intersecati gli uni con gli altri a formare una costruzione fantastica. Fra quegli elementi che sembrano potersi individuare come libri e tele, gli uni sovrapposti alle altre, si decifrano i tratti di un volto, che risulta l'unica concessione alla rappresentazione della figura umana. Le parole scritte in francese a completamento del titolo «Je suis dans l'inchoerence [*sic*] et j'y reste» (io sono nell'incoerenza e ci resto) suonano come il frutto di una riflessione sulla propria vita, forse sulla propria visione dell'arte.

Di analoga ispirazione, collegata al disegno per il richiamo del titolo, si colloca a questo punto *Ragionamenti* [416], composizione tridimensionale costituita da un mobiletto e da un bicchiere sovrapposto. La decorazione sui due pezzi, con maggiori apporti al figurativo, è accompagnata da frasi, -«ragionamenti» appunto, in francese e in inglese, fra le quali «never

mind». Con un occhio alla grafica futurista, Parin si è qui, dunque, rivolto ad un tipo di espressione che pur risultando nella sua produzione un caso isolato, sembra rientrare in quel genere di commistione tra disegno e pensieri già sperimentato nel *Taccuino d'appunti* del 1926.

Il 1935 vide l'ultima partecipazione alle esposizioni veneziane dell'artista che, in maggio, alla Mostra per i quarantanni della Biennale, presentò cinque disegni e il dipinto intitolato *Cantastorie*, la cui illustrazione compare nell'articolo di Remigio Marini su "La Panarie"[53]. Di Parin, Marini osserva quanto egli, «più vicino alla tradizione [sappia] rinnovarla con una fresca e sincera ispirazione contemporanea»[54]. Il *Cantastorie* raffigura una donna seduta sul pavimento, in cui si riconosce Magda Springer, che imbraccia una chitarra. La riproduzione, in bianco e nero, non consente di apprezzare i colori del dipinto, ma nella composizione si avverte l'influenza novecentista che, in ambito locale, trova precise corrispondenze in Sbisà. Una figura femminile molto simile a quella di Parin, sarebbe infatti apparsa, qualche hanno più tardi, nell'affresco *Dopolavoro e ricreazione* in Galleria Protti a Trieste[55]. Al di là di eventuali reciproche influenze, sembra evidente, in opere come questa, la volontà di Parin di esaltare con il disegno un'ampiezza costruttiva solitamente resa da qualità cromatiche. Tuttavia, di fronte a soggetti familiari, l'artista ritrovava abitualmente una pittura più sciolta e libera, com'è soprattutto evidente negli autoritratti.

L'*Autoritratto* presentato alla IX Sindacale giuliana non raccolse peraltro pareri concordi. Se Umbro Apollonio, su "Emporium", non trovava che Gino Parin e Dyalma Stultus fossero «all'altezza della loro fama»[56], di opposto parere era Remigio Marini nella recensione comparsa in settembre su "La Porta Orientale".

> Italico Brass, Gino Parin, Ugo Flumiani fra gli anziani, Dyalma Stultus, Maddalena Springer, Antonio Quaiatti, Gianni Roma, Rodolfo Melius fra i più giovani mi sembrano i nomi meglio rappresentati nella quarta sala.
>
> […] Il Parin si presenta magnificamente con il suo "Autoritratto". Estroso, elegante, d'una facilità felicissima, basta cambiare il suo bastone in una lancia e il telaio in uno scudo perché questa brillante figura si trasformi in quella d'un autentico cavaliere medievale.[57]

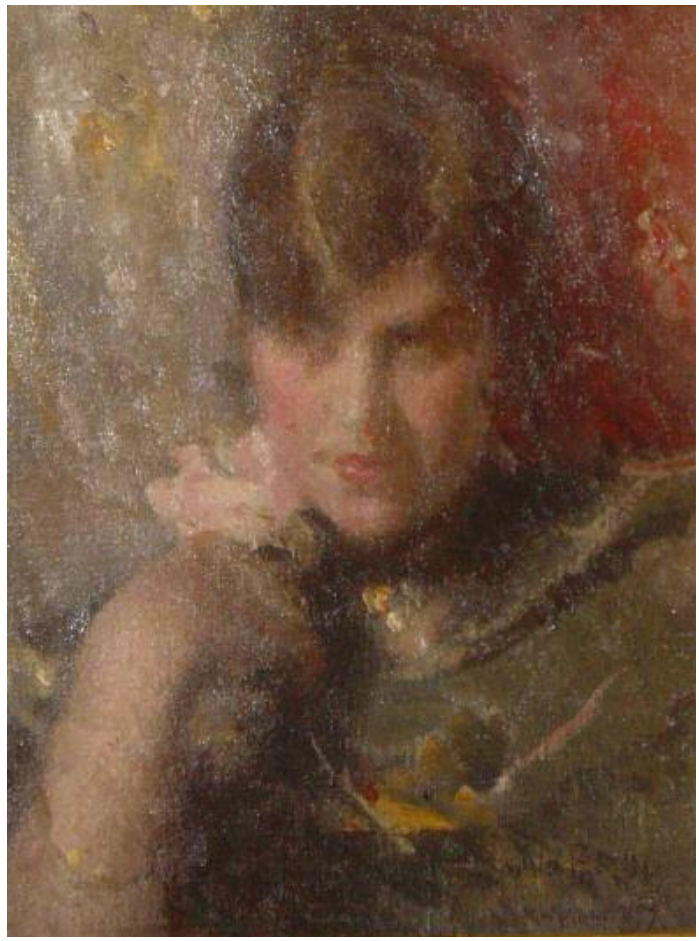
Si trattava dell'*Autoritratto* del 1933 citato in precedenza. Il dipinto è costruito con toni ocra che ben si accordano ai colori autunnali del Carso triestino, e le stesse tinte -verrebbe da dire le stesse pennellate- vengono usate per il volto. Il cielo e il mare hanno, in rapporto alla tonalità generale, la luminosità giusta per creare la luce chiara e diffusa di una giornata nuvolosa. La posa e il chiaroscuro accentuato della figura non sono quelli di un'opera realizzata all'aperto e, sotto la stesura pittorica, è percepibile un accurato disegno preparatorio. L'*Abbozzo di un grande autoritratto* [454], coevo, mostra infatti con quale cura venisse eseguito il disegno sottostante, rifinito con particolare attenzione nel chiaroscuro. Parin ottiene comunque la fusione della sua immagine nel paesaggio ricorrendo al colore e all'impiego sapiente e disinvolto degli accordi cromatici che uniformano la scena.

L'opera condivide con i paesaggi la solida base disegnativa che, anche per questi, farebbe pensare quindi ad un lavoro svolto in studio. La rappresentazione che Parin da di sé stesso come pittore *en plein air* suona quasi come una bonaria provocazione, ma non si esclude che parte del lavoro fosse stata effettivamente realizzata all'aperto.

1936, 1937 Gli ultimi due anni di attività pubblica

Gino Parin sarebbe tornato a forme presumibilmente meno composte nella *Natura morta* esposta l'anno successivo, accanto a due ritratti, alla X Sindacale triestina[58]. Remigio Marini, parlando di «un'eccezione quasi assoluta»[59], fece appello alla pittura secentesca di Recco o di Ruppolo «davanti alla nutrita lussuosa natura morta»; i due ritratti, fra i quali il *Ritratto di Magda Springer* [419], che compare anche fra le illustrazioni del catalogo, lo spingono a porsi, retoricamente, un interrogativo.

418. Ritratto di signora, 1937 ca [cat. 317]



Il Parin in questo stile largo ottocentesco rialacciantesi al barocco, si muove a tutt'agio, respira a polmoni pieni. Perché volerlo costringere ai chimismi e alle astinenze di certe metafisicherie recenti dov'egli certamente si troverebbe senza luce e senza fiato, arido e falso?[60]

Allo stesso tipo di ritratti femminili appartiene, infatti, anche il bellissimo *Ritratto di Carmen Cosulich* [420], largo e sontuoso, immerso in una luce crepuscolare che ne esalta i riflessi argentei.
Di fatto, il realismo ottocentesco costituì per Parin un'eredità irrinunciabile: lui stesso, accanto a Garzolini, Rietti, Croatto, Wostry, Zangrando e Lucano fu definito uno dei «viventi pittori dell'Ottocento triestino»[61] .
Così in marzo su la "Rivista mensile della città di Trieste" si anticipavano i nomi degli artisti cittadini che avrebbero partecipato alla mostra sulla pittura triestina dell'Ottocento del '37, inserita in quella che era ormai tradizionalmente diventata l'Estate triestina.
Nel 1937 i due ritratti femminili presentati all'XI Interprovinciale raccolsero il plauso della critica. Il «felice ritratto di donna dovuto all'agile pennello di Gino Parin, che sa dar rilievo e movimento all'immagine leggiadra» è il *Ritratto di signora* [418] presentato nella III sala[62] che vinse il "Premio del Duce", ma al quale la stampa dedicò scarsa attenzione. Campeggiava infatti nella prima sala il grande *Ritratto di signora*, già esposto alla Sindacale triestina del 1930, molto apprezzato da Silvio Benco.

Il ritratto, nella sua plasticità, è perfetto, quanto i più plastici che abbia fatto il Parin negli ultimi anni; al tempo stesso esso entra come elemento ricco di splendori in una suntuosa armonia coloristica che da esso trae il motivo a svolgersi fulgidamente. Questo schema della donna adagiata fra stoffe opulente su cuscini preziosi, sotto cortinaggi che si aprono su uno sfondo arioso, è proprio al Parin e da lui coltivato con lunga predilezione; ma da quando egli si è immerso in Tiziano, si direbbe che abbia tratto a condurlo fino alle ultime conseguenze pittoriche. Parin è un moderno posttizianesco, come Sbisà e talvolta Marchig sono moderni post-cinquecenteschi toscani.[63]

Spettarono tuttavia a Remigio Marini gli ultimi commenti sulla pittura dell'artista quand'era ancora in vita. Riferendosi al medesimo *Ritratto di signora* -purtroppo visibile solo attraverso riproduzioni dell'epoca- polemizzava, garbatamente, con le affermazioni di Benco preferendo il primo ritratto.

A dire il vero, per me è più schietta e viva cosa l'opera di minore dimensione. Qui abbiamo un mero ritratto cui l'aderenza al vero e alla pittura soda giova più che altro l'estro ideologico. Poiché i panneggi artificiosi e l'intonazione ornamentale del secondo non mi sembrano escludere una sia pur lieve onda magniloquente che non mi persuade del tutto. Critici autorevoli vi vollero vedere del tizianismo. Io non riesco a vederlo: né il colore, né il tessuto disegnativo rammentano né Tiziano né i veneti. Siamo sempre in una sfera d'ispirazione cinquecentesca ma più che il maestro cadorino o l'aria lagunare, vi scorgerei piuttosto un buon manierismo toscoromano e, meglio ancora, l'eleganza riflessa d'un Parmigianino.[64]

419. Figura (Ritratto di Magda Springer), 1936 [cat. 313]

420. Ritratto di Carmen Cosulich, 1936 [cat. 311]

CINO RAIN

421. Ritratto di Magda Springer, 1933/34 ca [cat. 302]

422. La signora dell'Ortensia, 1936/38 [cat. 316]

In ogni caso, il tentativo di Marini di ricollegare, se pure tra le righe, i precedenti cinquecenteschi di Parin a maniere più affini al gusto novecentista suona qui come una forzatura. Difficile negare l'ascendenza veneziana nelle opere di questo periodo; alla stessa fonte si sarebbe ancora rivolta negli anni successivi l'attenzione di Parin, assestandosi bensì su toni più dimessi.

L'attività dopo il 1938

Nel 1938 le leggi razziali preclusero alla maggior parte degli artisti ebrei la possibilità di esporre. Oltre Parin, il divieto investiva altri, Nathan, anzitutto, ma non Levier che forse era riuscito a nascondere la propria origine ebraica.

La stampa cessò di occuparsi di Parin ed il silenzio, calato sull'artista potrebbe averlo condizionato nella scelta dei soggetti per le opere successive quell'anno. Scompaiono i grandi e ariosi ritratti femminili, ai quali subentrano, principalmente, ritratti di amici -come il *Ritratto di Necki Springer* [427], fratello di Magda- e nel contempo s'intensifica l'attività per la committenza ebrea.

Appartiene a questo periodo il *Ritratto di Alice Stock in Kreilsheim* [423], compiuto all'inizio del 1940, dove si ritrovano i colori violacei preferiti nell'ultimo periodo ma in tonalità più cupe. Anche se il viso cattura l'osservatore per l'approfondito studio psicologico, l'opera è completata dal particolare prezioso del velo in primo piano che contribuisce a far indietreggiare l'immagine della donna. La figura risulta così pienamente immersa nell'atmosfera, morbidamente tornita dalle ombreggiature calde. Le stesse pennellate sottili e filamentose si osservano anche nel *Ritratto di Elda Luzzato Pollitzer* [426], dalla stesura piuttosto rada che lascia in vista in molti punti il fondo sottostante. Anche qui si osserva un particolare prezioso nella tenda dai riflessi argentei. La donna perde la saldezza plastica caratteristica delle opere del decennio precedente e le linee di contorno, come nel *Ritratto di Alice Stock*, non sono più tese alla ricerca di una semplificazione volumetrica.

Il *Cristo* [428] del 1942, una delle ultime opere datate dell'artista, sembra dipinto vent'anni prima per l'uso di larghe pennellate piatte e per il gesto sintetico. Giuseppe Matteo Campitelli, pittore e critico d'arte triestino -ma nato a Valle d'Istria nel 1888- lo volle considerare un bozzetto. L'occasione venne dalla retrospettiva dedicata a Parin alla Galleria San Giusto e che prendeva il via -contemporaneamente alla mostra postuma dedicata agli artisti triestini scomparsi che lo vedeva pure presente[65]- nel marzo del 1946. Campitelli, artista di profonda fede, diede dell'opera una lettura che, pur dimostrando il filtro della propria sensibilità al tema religioso, ne colse la profonda spiritualità.

> Con l'abbozzo del "Cristo" il suo moto concettuale e la sua foga pittorica, giunsero a un grado di maturità che certamente avrebbe prodotto un risultato di concreta e completa padronanza dei mezzi in un'opera di vasta dimensione -già iniziata- se la tragedia in agguato non avesse barbaramente troncata la sua vita.
> Con questa opera -sembra- voleva dividere la sua carriera di pittore profano -in quanto almeno conciliabile con le esigenze correnti- per dedicarsi a risolvere ancora qualche altro problema d'arte sacra, con altissimo intento morale e religioso.[66]

Non era, si è visto, la prima volta che Parin si accostava all'arte sacra, sempre pretesto per affrontare quelli che di volta in volta risultavano essere i problemi compositivi e gli stimoli esterni del momento. La coscienza, la profonda onestà con cui si dedicò al proprio mestiere di pittore furono l'aspetto immediatamente percepibile della sua spiritualità. Forse per Parin il dipinto era finito, oppure Campitelli apprese da Magda Springer che l'opera era legata ad un progetto più ampio, difficile ora stabilirlo.

A sessantasei anni, egli guardava verso nuove direzioni e questo dipinto ci lascia con la curiosità di sapere quali avrebbero potuto essere gli sviluppi nell'arte di Parin se la vita -ma sarebbe meglio dire l'uomo- non gli avesse riservato una tragica fine.

423. Ritratto di Alice Stock in Kreilsheim, databile 1940 [cat. 324]

424. Ritratto di Vera Kreilsheim in Wagner, databile 1940 [cat. 325]

425. Ritratto di Bernardo Kreilsheim, 1940 [cat. 323]

426. Ritratto di Elda Luzzatto Pollitzer, 1942 [cat. 326]

427. Ritratto di Necki Springer, 1938 ca [cat. 319]

428. Cristo, 1942 [cat. 327]

Vicende ed eventi dal 1938 al 1944

Con la promulgazione delle leggi razziali, il nome di Gino Parin scomparve dalle esposizioni cittadine: fu solo il primo atto di una tragedia. Fra gli artisti ebrei che non scapparono o che non si nascosero[67], il solo Nathan condivise con Parin la drammatica fine. Non si trattò di un evento improvviso, ma la lettura del significato di certi segni potè esser fatta solo a posteriori.
Nel 1946 Dario De Tuoni su "Il Nostro Avvenire", in un articolo in memoria di Gino Parin, volle dare una testimonianza del graduale processo di emarginazione al quale l'artista fu sottoposto negli ultimi anni della sua carriera.

> Poi quando la sua fama s'era già imposta, quando le sue opere entravano ammirate nelle più importanti esposizioni italiane ed estere, ecco scoppiare la canéa o la scorribanda delle mostre sindacali fasciste. Meglio non parlarne, ma sta il fatto che il Parin, giudicato da tutti uno dei più vigorosi artisti della regione -non tenendo nemmeno conto dei suoi capelli già grigi, di quel rispetto elementare dovuto a chiunque si affermi esclusivamente con i mezzi del proprio ingegno- fu osteggiato con le più sciocche e futili scuse, fu relegato a poco a poco nelle salette dei principianti, dei dilettanti dove la sua opera con muta eloquenza parlava assai più di certe scolorite deficienze e di certe impazienti esagerazioni, che facevano pompa in sé nella sala principale.[68]

Nonostante questo fosse l'indirizzo intrapreso dagli organizzatori delle Sindacali, il 1937 era stato un anno positivo, come si è visto, per Parin. Ma in tutta Italia la situazione volse in breve tempo al peggio[69]. Nel settembre del 1938 Mussolini, in visita alla città, colse l'occasione per proclamare pubblicamente l'emanazione delle leggi razziali[70]. Seguì un'attività di controllo nella quale le istituzioni locali si contraddistinsero per particolare zelo[71] e la cui ricaduta colpì la presenza ebraica in tutti i settori della società, dall'istruzione all'arte. Caso esemplare fu l'istituzione presso il Museo Revoltella di una sala chiusa, ma disponibile ad eventuali studiosi, nella quale raccogliere le opere dei pittori ebrei. I documenti emessi dal Curatorio del Museo nel settembre del 1940 testimoniano tale iniziativa ac-

compagnata dalla censura posta sul Catalogo del Museo, compilato da Dario De Tuoni nel 1933, che riservava spazio e illustrazioni pure ai pittori emarginati[72].
Il 1938 segnò quindi per l'artista la cesura definitiva con l'attività pubblica, il suo nome non compare più sulla stampa cittadina: lo troveremo bensì, a partire dal '39, in alcuni documenti emessi dalla Questura e dalla Prefettura.
Il 13 marzo 1939, il questore di Trieste scriveva alla Prefettura della Provincia[73] per sapere se Gino Parin fosse autorizzato ancora a portare il cognome assunto nel 1923.

Il pittore Federico Gino Pollack fu Lodovico e fu Berta Glass, nato a Trieste il 24 agosto 1876, di razza ebraica e di religione cattolica, abitante in via Besenghi 31, con decreto prefettizio del 7 maggio 1923 n. 1419/5027 ha ottenuto l'autorizzazione a cambiare il suo cognome in quello di Gino Parin.
Poiché al predetto recentemente è stata revocata la cittadinanza italiana conferitagli per concessione, si prega di fare conoscere se il suddetto risulti tuttora autorizzato a portare il cognome Parin.
Coll'occasione si fa presente che egli attualmente è in possesso del passaporto svizzero n. 373098/82 rilasciato dal locale consolato in data 6 febbraio scorso e valido sino al 6 febbraio 1942, dal quale si rileva che il diritto alla cittadinanza è stato confermato il 1 febbraio a. c. dal Comune di Campo Blenio, e che il Parin asserisce di avere presentato regolare domanda alle autorità federali elvetiche competenti per poter portare il cognome Parin.

Il Questore
(firma illeggibile)

La condizione di ebreo straniero condannava Parin all'espulsione[74], egli tuttavia si sentiva tutelato dal proprio passaporto svizzero, tanto da richiedere fiduciosamente alle autorità competenti il permesso di risiedere in Italia.
Il 21 marzo 1939 il prefetto di Trieste Rebua inviava al Ministero degli Interni, e per conoscenza al questore di Trieste, un telegramma nel quale si specificava che «Pollack (ora Parin) Federico» era compreso, al numero 137, nell'elenco delle revoche prefettizie di cittadinanza, aggiungendo però che, aspettando disposizioni ulteriori, aveva sospeso il provvedimento di polizia d'espulsione[75].
Il telegramma[76] inviato dal Ministero al prefetto sollecitava ulteriori indagini.

[…] POLLAK FEDERICO TRIESTE HA CHIESTO POTER CONTINUARE RISIEDERE REGNO OLTRE TERMINE FISSATO ARTICOLO 24 LEGGE RAZZA PUNTO PREGASI INVIARE URGENZA RAPPORTO INFORMATIVO CIRCA CONDOTTA MORALE CIVILE ET POLITICA ETÀ SITUAZIONE FAMIGLIA ET CONDIZIONI ECONOMICHE DELL'INTERESSATO ESPRIMENDO MOTIVATO PARERE SU OPPORTUNITÀ FAR LUOGO INVOCATA CONCESSIONE SENTITO FEDERALE PUNTO
- PEL MINISTRO BUFFARINI =

Dalla comunicazione fatta dal prefetto di Trieste alla Questura triestina il 14 aprile 1939[77] risulta che Parin non riebbe la cittadinanza italiana, ma potè mantenere il cognome assunto nel '23.
Egli continuò a vivere a Trieste, probabilmente non più stabilmente, ma alternando soggiorni in Svizzera, dove risulta ufficialmente emigrato a partire dal 1943[78].
Lasciò lo studio in via Besenghi e nel 1940 fissò la propria residenza in via Torrebianca 22, ospitato da Adolfo Levier[79]. È questo l'indirizzo riportato, nel 1942, al numero 2436 dell'«Elenco Ebrei», redatto dalla Prefettura di Trieste, dove si legge: «Parin Federico Gino (già Pollack) […] apolide (orig. svizzera) celibe pittore acc.»; al numero 2569 compare anche Ugo Pollack, il fratello; per entrambi gli estremi della decisione ministeriale di discriminazione risalivano al febbraio 1939[80].
Gli elementi che avrebbero segnato la fine dell'artista si erano ormai delineati. Ma, nonostante l'inizio della guerra avesse portato ad una efferata repressione degli oppositori, o presunti tali, del regime fascista[81], forse nel '42 non si riusciva ancora ad avere la percezione dei fatti nella giusta prospettiva. Con l'occupazione nazista della città nel settembre del '43 non ci sarebbe stato più alcun dubbio sulla gravità della situazione. Il 9 ottobre dello stesso anno ci fu la prima retata co-

gliendo l'occasione della festività dello *Yom Kippur*, cui seguirono altre dirette contro i soggetti più deboli: la Casa di Riposo Gentilomo, il 20 gennaio del '44, i rastrellamenti di degenti ebrei negli ospedali cittadini, nel marzo dello stesso anno. L'efferatezza di tali azioni portate a termine dall'esercito tedesco spinse il vescovo Santin a prendere posizione, inutilmente, presso il prefetto di Trieste[82]. Attorno al mese di marzo del 1944, il campo di concentramento di San Sabba, fino ad allora luogo di transito per le deportazioni di ebrei e partigiani e di raccolta dei beni requisiti, entrò in funzione come campo di sterminio[83]. Gino Parin era consapevole dei rischi che correva, ma, legato indissolubilmente alla propria città e trattenuto dal profondo rapporto con Maddalena Springer, continuava a sfidare il destino.

Mingherlino, il viso scarno e nervoso aculeato in una barbetta grigia, il cappello accenciato con tocco spavaldo, alla moschettiera, girottolava per le vie della città, punto guardingo. Correvano tempi pericolosi, e a incontrarlo così poco circospetto, rattenuto, davvero che faceva balzare il cuore.
Il tristo, ormai noto edificio di San Sabba, mostro indifferente, inghiottiva creature umane. […]
Era la sorte di tanti e tanti ebrei, e si temeva, appunto, che al Parin così incurante del pericolo che lo sovrastava, potesse toccare qualcosa di simile. Troppo egli si fidava sul fatto di essere cittadino svizzero. L'«ordine nuovo» non rispettava nulla.[84]

Parin fu arrestato il 15 aprile del 1944 e detenuto nel carcere del Coroneo fino al 9 maggio[85]. Da Trieste fu quindi portato nel campo di concentramento di Fossoli e da qui deportato a Bergen Belsen il 16 maggio 1944[86].
Nel maggio del '44, l'avanzata degli Alleati aveva fatto confluire nel campo di Fossoli, vicino a Carpi, gli ebrei e gli antifascisti raccolti nei campi dell'Italia centrale. Qui Parin s'incontrò con il pittore concittadino, ma di nazionalità inglese, Arturo Nathan già passato attraverso varie traversie[87]. La notizia del loro incontro arrivò anche a Trieste e fu riportata sulle pagine di "Trieste Trasmette" nel 1945.

Così avvenne che, man mano che l'avanzata alleata progrediva, i tedeschi lo trasferissero di campo in campo verso il nord. Nel campo di Carpi [Nathan, *nda*] fu visto incontrare il pittore triestino Gino Parin: e fu un incontro malinconico e commovente.[88]

Il convoglio sul quale furono deportati Parin e Nathan costituì un fatto singolare sia per la destinazione, che solitamente era Auschwitz, sia per la presenza di cittadini di stati neutrali o non invasi, come turchi, inglesi svizzeri e ungheresi; eccezionalmente alto risultò poi il numero di reduci, 160 su 167.
Da Fossoli il 16 maggio partirono due convogli, diretti, rispettivamente, ad Auschwitz e a Bergen Belsen. Per quest'ultima destinazione partirono anche Parin e Nathan assieme a un gruppo di internati provenienti da Civitella del Tronto e composto da stranieri apolidi e da libici di cittadinanza inglese[89].

La mattina del 15 maggio, a Fossoli, fu annunciata la partenza. Tutti i preliminari della deportazione si svolsero come per i convogli precedenti: i preparativi per i bagagli, la distribuzione supplementare di pane, l'appello, gli addii, il discorso di propaganda teso a tranquillizzare gli animi e ad evitare disordini. Nedo Fiano ricorda testualmente il discorso di Titho [tenente Karl Titho comandante del campo, *nda*] «Finalmente è arrivato l'ordine per la partenza, lavorerete in Germania per il grande sforzo tedesco, per la vittoria finale...»
Alla stazione non vi fu il minimo gesto di violenza, il carico avvenne senza problemi e il convoglio degli anglo-libici, diretto verso Bergen Belsen fu staccato.[90]

A questo punto, nella triste vicenda della deportazione di Parin si inserisce una notizia riportata dalla pronipote dell'artista proprio a proposito del viaggio. Sembra, infatti, che dopo la fine della guerra una donna contattasse Otto Parin, residente a Lugano, per raccontargli di aver viaggiato alla volta di Bergen Belsen nello stesso vagone con l'artista triestino. La donna, legata sentimentalmente ad un tedesco, era con i suoi due figlioletti. Durante il viaggio, nel corso di due notti successive, lei e i figli riuscirono a scappare grazie all'intervento di alcuni amici del suo compagno. La prima notte fu aperta una fessura sufficiente a far usci-

re uno dei bambini e la seconda notte le stesse persone, munite di attrezzi adatti, aprirono un'apertura abbastanza grande per far uscire la donna e l'altro figlio. Sembra che Gino Parin non fosse in grado di seguirla[91]. L'artista -aveva 67 anni-, forse indebolito dalle privazioni e forse temendo di mettere a rischio l'incolumità dei fuggitivi, proseguì il viaggio verso Bergen Belsen, dove arrivò il 23 maggio[92].

A sei mesi dall'arrivo a Bergen Belsen, il 16 e il 17 novembre, i deportati furono trasferiti a Biberach sul Reiss, nel campo per prigionieri civili inglesi e americani protetto dalla Croce Rossa Internazionale, dove arrivò la liberazione. Fra di essi c'era Nathan che morì qualche giorno dopo l'arrivo, il 20 novembre 1944[93], ma non Parin.

Gino Parin non fece in tempo ad arrivare nel campo protetto dalla Croce Rossa, dove forse sarebbe stato curato: morì nell'infermeria di Bergen Belsen il 9 giugno 1944 per un'emorragia allo stomaco[94].

429. Ritratto del Re d'Italia, 1930 [cat. 283]

430. Ritratto della Regina d'Italia, 1930 [cat. 294]

1. *Una mostra di Gino Parin a Roma*, "il Piccolo", Trieste, 5 marzo 1930.

2. *Ibid*.

3. *Il successo di Gino Parin alla Mostra di Roma*, "Il Piccolo", Trieste, 23 marzo 1930.

4. Renato Pacini, *La mostra personale di Gino Parin al Circolo di Roma*, "Il Piccolo", Trieste, 11 marzo 1930.

5. «La mostra di Gino Parin al Circolo di Roma ha suscitato negli ambienti artistici della capitale uno schietto consenso per l'arte comunicativa viva e sincera del pittore triestino. I giornali parlano molto bene di questa mostra, alla quale dedicano attente illustrazioni» *Calorose lodi della stampa alla Mostra romana del Parin*, "Il Piccolo", Trieste, 12 marzo 1930.

6. *Altri lusinghieri giudizi della stampa*, "il Piccolo", Trieste, 18 marzo 1930. Il passo citato è tratto dal "Giornale d'Italia".

7. Roberto Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, in "L'Italia Letteraria", Roma, 7 aprile 1929, in G. Di Genova, *cit.*, 1994, p.748.

8. Roberto Longhi, *La mostra romana degli artisti sindacati*, in "L'Italia Letteraria", Roma, 7 aprile 1929, in S. Salvagnini, *cit.*, p.64.

9. Citazione tratta dal "Giornale d'Italia" in *Il successo di Gino Parin alla Mostra di Roma*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 23 marzo 1930.

10. Citazione tratta dal "Lavoro Fascista" in *Calorose lodi della stampa alla Mostra romana del Parin*, *cit*.

11. Citazione tratta dal "Messaggero" di Roma in *Calorose lodi della stampa alla Mostra romana del Parin*, *cit*.

12. *Ibid*.

13. «Riportare tutti i nomi delle personalità che hanno visitato la mostra sarebbe compito arduo. Ne riferiamo alcuni: S. E. il Prefetto di Roma Montueri, il Presidente del senato Federzoni e signora. Il Ministro Mosconi e donna Flora Mosconi. Il Ministro Dino Grandi, che approfittò della sua breve comparsa a Roma per visitare la mostra, il Ministro Baloino Giuliano, gli Accademici Pannini e Sartorio, le Principesse Elena e Lucia di Carrobbio, la Principessa Nicoletta Boncompagni-Ludovisi, la contessa di Paliano, la contessa di S. Severino Rospigliosi, l'Ambasciatore di Francia Benumar-

chais, l'Ambasciatore di Svezia, il duca Romeo Borriello. Gustavo e Clelia Brigante Colonna, la duchessa Anna Maria di San Pietro, il marchese Antonio Gravisi, l'Ambasciatrice d'America, la signora del Ministro di Austria, la contessa Anna Morazzo della Rocca, il duca e la duchessa di Camastra, S. F. Marshal, la contessa di Cellere, il principe e la principessa Cito Filomarino, il visconte e la viscontessa De La Celie, donna Alice Ravà, il conte e la contessa Grasselli-Barni, Cipriano Efisio Oppo, signora Lilly Bozza Salem, il conte Segrè Sartorio, il principe Lanza di Scalea, la contessa Vaccari di Bernini, la contessa Isotta Nigra, Margherita Sarfatti, donna Tilde Nicolai, donna Rosina Bonaccorsi, l'Ammiraglio Orsini, il marchese e la marchesa Maestri Molinari, il sen. Giorgio Bombi, Simeone Mustafà Kemal della Legazione di Turchia, donna Felicita Ruffo, tenente Generale Vittorio Edel, prof. Arturo Castiglioni, marchesa Giula Rispoli, conte e contessa Dentice di Frasso, F. Pallemberg, gr. Uff. Giulio Ucelli e signora, principe e principessa Demetri-Ghyka, conte e contessa Zoppola, Lando Ferretti e numerose altre personalità della politica, dell'arte e dell'aristocrazia.» *Il successo della Mostra Parin*, "Il Piccolo", Trieste, 26 marzo 1930.

14. *Gino Parin in udienza dal Sovrano*, "il Piccolo", Trieste, 18 marzo 1930.

15. Nello stesso anno Parin ricevette da Alberto Riccoboni, incaricato di restaurare il castello di Miramare destinato a dimora del duca Amedeo d'Aosta e della sua famiglia, la commissione dei ritratti di di Vittorio Emanuele III e della regina Elena. Cfr. Marilì Cammarata, *Alberto Riccoboni (1894-1973). Arte, Libri e Restauri a Trieste*, Trieste, Edizioni Parnaso, 1994. Il *Ritratto del re d'Italia* [429] e il *Ritratto della regina d'Italia* [430], richiesero all'artista cinque mesi di faticoso lavoro, come egli stesso lamenta in una lettera indirizzata a Riccoboni, per non aver potuto ritrarre i Reali nel corso di sedute di posa né disporre di «buone fotografie recenti» (lettera 8 febbraio 1931, Archivio Riccoboni).

16. Cfr. nota 13.

17. Silvio Benco, *Esposizione bella grande, confortante per l'arte italiana*, "Il Piccolo", Trieste, 3 maggio 1930.

18. S. Salvagnini, *cit*., p.63.

19. *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1930, p.71.

20. *Elenco delle Opere vendute alla XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, 1930; *"La Sibilla" di Gino Parin*, "Il Piccolo", Trieste, 24 maggio 1930.

21. *IV Esposizione d'Arte del Sindacato Fascista Regionale di Belle Arti della Venezia Giulia*, catalogo della mostra, Trieste, 1930, p.31.

22. Manlio Malabotta, *Cronache triestine*, "Emporium", vol. LXXI, 1930, p.121.

23. *La Regionale nel Giardino e la Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 18 settembre 1930.

24. P. Fasolato, *cit*., p.56.

25. b. [Silvio Benco], *La Mostra Regionale d'arte al Giardino. La Sala degli anziani*, "Il Piccolo", Trieste, 27 settembre 1930.

26. *Ibid*.

27. Scritto autografo di Gino Parin pubblicato in *Magda Springer (1909-1979)*, catalogo della mostra, Trieste, galleria d'arte «al bastione», 1982, p.6. Dallo stesso catalogo sono per lo più tratte le notizie biografiche sull'artista triestina.

28. Walter Abrami, *Maddalena (Magda) Springer*, "Il Massimiliano", Trieste, aprile-giugno 1998, p.14.

29. Testimonianza di Necki F. Springer (30 maggio 2003).

30. Remigio Marini, *Maddalena Springer*, in "La Panarie", n.63, maggio-giugno 1934, p.166.

31. *Ibid*., p.167.

32. Testimonianza del cugino Paul Parin, che vive a Zurigo, riportata dalla pronipote di Parin Christine La Bastille nella già citata conversazione (Cfr. cap. I, nota 19).

33. I due volumi presi in esame appartengono alla collezione di Sergio Vatta, Trieste.

34. *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1932, p.10 (*ill*.).

35. Ugo Nebbia, *La Biennale di Venezia. Gli Italiani- gli stranieri*, in "Emporium", vol. LXXV, 1932, p.374.

36. c.e., *Artisti giuliani e friulani alla XVIII Biennale di Venezia*, in "La Panarie", n.63, maggio 1932, p.156.

37. Umbro Apollonio, *Cronache triestine*, *la IV* [*recte* VI] *mostra sindacale della Venezia Giulia*, in "Emporium", vol. LXXVI, 1932, p.250.

38. *La VI Mostra Regionale*, in "Rivista mensile della città di Trieste", settembre 1932, p.318.

39. P. Fasolato, *cit.*, p.57.

40. *La Mostra del Ritratto femminile*, in "Rivista mensile della città di Trieste", giugno 1933, p.128.

41. *Mostra del Ritratto femminile*, catalogo della mostra, Trieste, 1933, p.51.

42. Remigio Marini, *La VII Interprovinciale giuliana*, in "La Porta Orientale", n.11-12, novembre-dicembre 1933, p.305 (*ill.*).

43. b. [Silvio Benco], *Grimani e gli artisti anziani*, "Il Piccolo", Trieste, (?) 1933 (Misc. *Guido Grimani*, Archivio CMR, Trieste).

44. P. Fasolato, *cit.* p.58.

45. C., *L'arte alla mostra del mare in occasione del giugno triestino*, in "Rivista mensile della città di Trieste", Trieste, giugno 1934, p.130.

46. *Ibid.*, p.130.

47. *Esposizione d'arte di soggetti ispirati al mare*, catalogo della mostra, Trieste, giugno 1934.
.
48. *Mostra del mare*, in *VIII esposizione D'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia*, catalogo della mostra,Trieste, 1934, p.43.

49. Annalia Delneri, *Note sulla vita culturale a Gorizia tra le due guerre*, in *Il novecento a Gorizia. Ricerca di un'identità*, catalogo della mostra (Gorizia), Venezia, Marsilio Editori, 2000., p.10.

50. *Ibid.*, p.12.

51. Remigio Marini, *Tre sale di arte giuliana contemporanea. Gorizia alla memoria di Sofronio Pocarini*, in "La Panarie", n.72, novembre-dicembre 1935, p.299.

52. *Ibid.*, p.300.

53. Remigio Marini, *I quarant'anni della Biennale veneziana e gli artisti giuliani*, in "La Panarie", n.70, luglio 1935, p.204 (*ill.*).

54. *Ibid.*

55. Qui la fanciulla imbraccia però un liuto, come del resto anche le fanciulle suonatrici effigiate negli affreschi pure di Sbisà nell'atrio dell'edificio di via Murat 12, sempre a Trieste.

56. Umbro Apollonio, *Trieste. La IX Mostra Interprovinciale d'arte*, in "Emporium", vol. LXXXII, dicembre 1935, p.335.

57. Remigio Marini, *La IX Sindacale giuliana*, in "La Porta Orientale", n.9-10, settembre-ottobre 1935, p.486.

58. *X Esposizione D'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia*, catalogo della mostra, Trieste settembre 1936, [p.65]. All'esposizione l'artista partecipa con *Natura morta* e due ritratti. Il *Ritratto di Magda Springer* compare fra le illustrazioni del catalogo con la didascalia *Figura* [I]. Cfr. anche Walter Abrami, *Lo strano caso del Professor Gino Parin*, in "Il Massimiliano", n.25, Trieste, gennaio-marzo 2003, p.10, dove si riporta la notizia che un *Ritratto di Magda* esposto pure alla X Sindacale - forse da identificare con l'altro ritratto in catalogo- avesse vinto in quell'occasione il Premio del duce.

59. Remigio Marini, *La X Sindacale giuliana*, in "La Porta Orientale", n.7-8, luglio/agosto 1937, pp.339,340.

60. *Ibid.*, p.340.

61. *Mostra di pittura triestina dell'Ottocento*, in "Rivista mensile della città di Trieste", Trieste, marzo 1937, pp.38-39.

62. C., *La XI Esposizione Interprovinciale d'Arte*, "Rivista mensile della Città di Trieste", n.9, settembre 1937, p.133.
Il dipinto porta sul verso l'iscrizione: "Premio del Duce / mostra interprovinciale Giuliana 1937-XV" e l'etichetta stampata "MOSTRA D'ARTE ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI 1937".

63. b. [Silvio Benco], *La Sindacale d'Arte giuliana al Castello. La prima sala: pittori e scultori*, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1937.

64. Remigio Marini, *La Sindacale giuliana 1937*, in "La Porta Orientale", n.1-2, gennaio-febbraio 1938, p.53.

65. Fra i quali Rietti, Wostry, Grimani, Garzolini, Miceu, Flumiani, Veruda, Fittke, Grünhut. Cfr. Campit. [Giuseppe Matteo Campitelli], *L'inaugurazione della mostra degli artisti triestini scomparsi*, "Il Giornale Alleato", Trieste, 24 marzo 1946.

66. G. M. [Giuseppe Matteo] Campitelli, *Gino Parin. Atavica malinconia e suggestivo languore dei soggetti cari ai suoi ritratti femminili*, "Giornale Alleato", Trieste, 24 marzo, 1946.

67. Cfr. E. Casotto, *cit.*, pp.95-110.

68. Dario De Tuoni, *In memoria di Gino Parin pittore illuminato*, "Il Nostro Avvenire", Trieste, 3 giugno 1945.

69. «[…] tra la fine del 1935 e l'estate del 1936, la ‹questione antiebrica› assunse per il regime la qualità di questione politica interna non più rinviabile e Mussolini decise -in piena autonomia rispetto alla realtà continentale e agendo allo stesso tempo da stimolo e da mediatore all'interno del gruppo dirigente fascista- di risolverla dotando il regime e il paese di una "moderna" politica antiebraica. Il fascismo passò dalla persecuzione della parità e dell'autonomia dell'ebraismo alla persecuzione dei singoli ebrei perché essi, al di là delle convinzioni politiche di ciascuno, costituivano un gruppo il cui comportamento era giudicato (dal regime e rispetto alle sue finalità) pericoloso, antagonistico, alternativo, incoerente o anche inutile.» Michele Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2000, p.109. Circa le vicende e le azioni politiche che segnarono, in Italia, la «progressione persecutoria» conclusasi con l'olocausto vedi *Il periodo della persecuzione dei diritti degli ebrei (1936-43)*, in M. Sarfatti, *cit.*, pp.103-230.

70. Cfr. Benito Mussolini, *Opera omnia*, XXIX, Firenze 1959, p.114,;"Rivista Mensile della città di Trieste", A. XI, n.7-8 pp.103 e sgg.; Galeazzo Ciano, Diario 1937-1938, Bologna 1948, p.240, nota in data18.9.1938 citati in Silva Bon, *Gli ebrei a Trieste. Identità, persecuzione, risposte*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2000, pp.111, 112, note 8, 9.

71. Cfr. Annamaria Vinci, *Prefazione*, in *Trieste in guerra. Gli anni 1938-1943*, a cura di Annamaria Vinci, Trieste, Istituto Regionale per la Storia della Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 1992, p.5.

72. Cfr. Giulio Montenero, *Vicende del Civico Museo Revoltella durante il fascismo*, in "Archeografo Triestino", vol. LI, Trieste, 1991, pp.441-452; Maria Masau Dan, *Presentazione. Artisti triestini di origine ebraica*, in *Shalom Trieste*, *cit.*, pp.361, 362.
A proposito della censura messa in atto nei confronti degli artisti ebrei si rileva un duplice atteggiamento della critica d'arte triestina dopo la guerra. Ci fu chi nel '45 scrisse con sollecitudine per recuperare, quanto prima, il ricordo degli artisti scomparsi: è il caso di Dario De Tuoni, nel citato articolo in memoria di Gino Parin, e sarà quello dell'articolo di Umbro Apollonio in memoria di Arturo Nathan, apparso nel novembre dello stesso anno. Ci fu chi, invece, forse affidandosi esclusivamente a documenti del recente passato, contribuì al permanere di questa discriminazione. È questo il caso dell'ignota compilatrice di una guida turistica per Trieste contro la quale prese posizione, nel '59, Cesare Sofianopulo: «Ma quando, guida alla mano, i turisti visitano il Museo Revoltella, trovano arbitrariamente omessi parecchi dei nostri migliori artisti, e all'incontro nominati alcuni di secondaria importanza. Certamente questa classifica fu suggerita da un "competente" pittore, interessato, e la scrittrice passa in aureo silenzio alcuni ritrattisti. Gino Parin, il pittore che al Glaspalast di Monaco, nel 1913, s'ebbe la medaglia e alla Quadriennale di Torino, nel 1923, quella d'oro, viene ignorato.» Cesare Sofianopulo, *Era di Giuseppe Barison il quadro raffigurante il carabiniere che placa la rissa*, in "Il Piccolo", Trieste, 26 giugno 1959. Tale atteggiamento forse spiegherebbe il silenzio, fino a tempi recenti, sotto il quale è passata l'opera di alcuni artisti ebrei triestini fra i quali si ricorda, accanto a Gino Parin, Arturo Rietti.

73. AST, *Prefettura di Trieste, Gabinetto,* Busta 369.

74. «Il I° settembre e il 2 settembre 1938 il Consiglio dei ministri del Regno d'Italia approvò i provvedimenti legislativi concernenti l'espulsione degli ebrei stranieri.» M. Sarfatti, *cit.*, pp.150-151.

75. Telegramma Stato, Trieste, 21 marzo 1939 (minuta), *ibid.*

76. Telegramma n.1007, timbro con data illeggibile, SS Trieste FR Roma MI 232175, *ibid.*

77. «14 aprile 9 XVII. Parin già Polack Federico Gino = svizzero. La R. Questura di Trieste. In risposta alla nota su richiamata si comunica che il provvedimento emesso da questa Prefettura in data 7 maggio 1923 N°1419/5027 per cambiamento del cognome al Sig. Federico Guglielmo Pollack in Federico Gino Parin resta fermo anche dopo la revoca della sua cittadinanza italiana. Il Prefetto» *Ibid.*

78. Dalla *Scheda di famiglia di Federico Gino Parin* presso l'Archivio Storico dell'Angrafe di Trieste

79. Risulta residente in via Torrebianca 22 dal 5 luglio 1940 (*ibid.*).

80. AST, *Prefettura di Trieste. Elenco Ebrei*, Rubrica A, 31 luglio 1942, Circ. R. Pref. Trieste d. d. 14.8.1942. XX.,

81. Espressione di tale repressione fu l'insediamento, nell'aprile del '42, dell'Ispettorato Speciale di Pubblica Sicurezza, tristemente famoso per gli atti sanguinari dei quali si macchiò: il ricorso, di norma, alla tortura nonché alla deportazione di massa, particolarmente accanita nei confronti delle comunità slovene e croate. «La loro fama presto si diffuse in città, e inutile fu la protesta al governo di Roma del Vescovo monsignor Santin: "Vi sono particolari che fanno inorridire", scrisse il prelato, documentando i sistemi usati per far parlare i prigionieri» Galliano Fogar, *Trieste in guerra 1940-1945. Società e Resistenza*, Trieste, Istituto Regionale per la Storia della Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 1999, pp.36, 37.

82. Liliana Picciotto Fargion, *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia (1943-1945)*, Milano, Mursia,1991, p.867.

83. *Ibid*., pp.864-866.

84. D. De Tuoni, 1945, *cit*.

85. «Gino Parin, n. matricola 8393, entrato: 15.04.44, prelevato: 9.05.44», in Copia Registro entrate uscite Coroneo presso Narodna in študijska knjižnica u Trstu - Odsek za zgodovino (Biblioteca Nazionale Slovena e degli studi di Trieste. Sezione di storia).

86 L. Picciotto Fargion, *cit*., p.460.

87. Nell'estate del 1940 Nathan era stato mandato al confino a Offida, dopo esser stato detenuto per sei settimane nel carcere del Coroneo (u. a. [Umbro Apollonio], *Memoria per Arturo Nathan*, "Trieste Trasmette", n.1, 17 novembre 1945). Arrestato successivamente a Falerone, in provincia di Ascoli Piceno, l'8 ottobre del 1943, fu poi detenuto nel Campo di Servigliano, nelle Marche (L. Picciotto Fargion, *cit*., p. 441.)

88. u. a., *cit*.

89. L. Picciotto Fargion, *cit*., pp.48-50.

90. *Ibid*., p.857. Il testo prosegue con la testimonianza del viaggio, delle disumane condizioni alle quali erano sottoposti i deportati, resa da una delle guardie che accompagnavano il convoglio (Cfr. pp.857-859).

91. C. La Bastille, *cit*. Otto Parin, cugino dell'artista, non si ricordò in seguito il nome della donna, che fu quindi impossibile contattare.

92. Beit Lohamei Hajefoot (Ghetto Fighters House), Tel Aviv Israel. Dossier Josef Weiss Nr. 317 Dutch Archive Section ELH (Copia presso l'Archivio del campo di Bergen Belsen)
Tutta la documentazione relativa alla detenzione di Parin nel campo di Bergen Belsen è stata trasmessa da Rolf Keller (Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung di Hannover) e Bernd Horstmann (Jedenkstätte Bergen Belsen) tramite Roberta Gibertoni (Pro Forma, Carpi).

93. L. Picciotto Fargion, *cit*., pp.49, 441.

94. Geden hstätte Yad Vashem, Israel. Microfilm "Basic Documentation About Bergen-Belsen C. C." Death Certificates (Copia presso l'Archivio del campo di Bergen Belsen)
Dallo stesso documento risulta che il numero di matricola assegnato a Parin a Bergen Belsen fu il 2237.
Silva Bon, nel volume citato, riporta la notizia della morte di Parin avvenuta durante il viaggio verso Bergen Belsen: «Anche alcuni ebrei di cittadinanza svizzera, che non si sentono perciò minacciati direttamente, vengono invece deportati, come la signora Spierer, prelevata assieme al pittore Parin, deceduto durante il viaggio nei convogli bestiame. [*nota:* «La signora Spierer sopravissuta ai tormenti del campo di concentramento, vive nel dopoguerra in Svizzera, sofferente per le malattie contratte durante l'internamento. (Notizie fornite dal Console svizzero a trieste Werner A. Jost, in data 15 novembre 1969)]». S. Bon, *cit*., pp.324, 332.
L'informazione sulla sorte toccata a Parin sembra dunque provenire dal consolato svizzero -da fonti imprecisate-, piuttosto che da una testimonianza diretta della signora Spierer. Si può anche ipotizzare che l'assenza di certificati attestanti la morte dell'artista -forse di difficile reperibilità all'epoca- abbiano indotto il console ad escludere che la morte di Parin sia avvenuta nel campo. I documenti qui citati, provenienti da Bergen Belsen, fanno chiarezza definitiva, a nostro giudizio, sulla tragica fine di Parin.
La notizia della morte di Gino Parin avvenuta per «malattia» forse ebbe qualche canale per giungere a Trieste e risulta, infatti, conosciuta da Laura Ruaro Loseri. Alla luce degli avvenimenti appena descritti, lascia tuttavia sconcertati la "lettura" che diede la studiosa della vicenda di Parin: «Visse un'epoca squassata da mutamenti improvvisi, con calma e serenità olimpiche: ebreo, sarà travolto dagli eventi, ma forse addebiterà la sua fine alla malattia più che alla malvagità degli uomini.» Laura Ruaro Loseri, *Ritratti a Trieste*, Roma, Editalia, 1993, p.100.

431. Veduta di Trieste dal colle di San Vito, seconda metà anni Venti [cat. 259]

432. Nudo disteso col volto occultato dal braccio, 1930 [cat. 175 dis]

433. Donna sdraiata, 1930/32 ca [cat. 176 dis]

434. Testa femminile (Lo sguardo), 1929/31 ca [cat. 173 dis]

435. Testa femminile, 1929/31 ca [cat. 171 dis]

436. Testa femminile, 1929/31 ca [cat. 172 dis]

437. Ritratto femminileo, 1934 [cat. 183 dis]

438. Volto femminile in luce da sinistra, 1932/34 [cat. 185 dis]

439. Schizzo di volto femminile, 1934 [cat. 184 dis]

440. Volto femminile, 1931 [cat. 178 dis]

441. Tesdta femminile con lo sguardo in basso, 1938/40 ca [cat. 191 dis]

442. Magda Springer, 1934 [cat. 177 dis]

443. Volto femminile in penombra, 1932/34 ca [cat. 182 dis]

444. Magda Springer di profilo, metà anni Tranta [cat. 188 dis]

445. Testa (Necki Springer), seconda metà anni Venti [cat. 190 dis]

446. Studio di nudo, 1930 [cat. 174 dis]

447. Mezzo busto di signora volto a sinistra, 1938/40 ca [cat. 192 dis]

448. Donna sdraiata sul fianco, 1932 [cat. 179 dis]

449. Magda Springer, 1932/35 ca [cat. 45 atp]

450. Ritratto di giovane donna volta a destra, 1938/40 ca [cat. 259]

451. Al tavolino del bar, 1938/40 ca [cat. 194 dis]

452. Magda Springer, 1932/35 ca [cat. 46 atp]

453. Autoritratto, 1935[cat. 186 dis]

454. Abbozzo di un grande autoritratto, 1933 ca [cat. 301]

455. Ritratto di Mario Lannes, 1933 ca [cat. 301]

Gino Parin, ritrattista per eccellenza, non disdegnò di trattare altri generi pittorici. Pertanto, una volta ricostruito analiticamente, nei capitoli precedenti, il percorso artistico, l'insieme della sua opera viene, infine, più in breve considerato nella suddivisione per raggruppamenti tematici.

Ritratti

Al ritratto Parin legò la propria fama, fatto che non stupisce considerando la sua nascita triestina e per giunta in pieno Ottocento. I precedenti immediati, soprattutto Veruda e Rietti, attingevano com'è noto in varia misura alla pittura veneziana del tempo e alle manifestazioni dell'Impressionismo elaborate in ambito tedesco. La primissima formazione dell'artista avvenne in questo contesto ed ebbe, pare, come intermediari Gerolamo Navarra ed Eugenio Scomparini. Ma fu a Monaco che egli trovò i modelli figurativi a lui più congeniali che gli avrebbero fornito i tratti distintivi di un linguaggio espressivo mai più abbandonati.

Karl Raupp dovette costituire, almeno nei primi anni d'Accademia, un punto di riferimento importante. Si è già detto del ruolo di Raupp nella *Münchener Künstler Genossenschaft* a proposito delle esposizioni al *Glaspalast*; meno noti sono gli eventuali legami stretti con pittori non appartenenti alla cerchia dei paesaggisti di Frauenwörth. Egli certamente fu amico di Hans von Marées e in stretti rapporti con Franz von Lenbach, artisti cui si riconosce un ruolo primario nell'elaborazione del genere ritratto a Monaco.

La predilizione per una luce laterale o fatta piovere quasi radente dall'alto non era certo un'esclusiva di Marées; in ambito monacense non si contano i nomi di pittori anche tra loro molto diversi, come Leibl, Feuerbach e Stuck che ne furono partecipi. Solo in Marées tale aspetto tuttavia diventò protagonista. In ogni ritratto, ma anche nelle composizioni, come nel celebre trittico con *Le Esperidi* (1884 ca) che si può ammirare alla *Neue Pinakothek* di Monaco, egli sperimentò nuove soluzioni luministiche, adottate per evocare uno stato d'animo o connotare caratterialmente i personaggi. Esemplare, in questo senso, il suo doppio ritratto del 1863, in cui rappresenta sé stesso investito dalla luce, con accanto Lenbach immerso nella penombra, accresciuta dalle larghe falde del cappello indossato.

Nel 1859 Marées ritrae Raupp, appena giunto a Monaco, in un'opera paradigmatica[1]. Pone la luce in alto a sinistra, in modo tale da creare delle ombre costruttive ma non troppo lunghe, restringe l'inquadratura al volto e al particolare della mano riuscendo a suggerire con pochi segni la posa a figura intera assunta da Raupp. Marées, che come Raupp si trovava da poco tempo nella città bavarese, aveva preso le distanze dagli esempi vicini, per esempio Piloty, guardando invece al berlinese Menzel, al quale lo accomunava l'attenzione particolare rivolta alla psicologia del personaggio[2]. Su questa linea, e dopo oltre mezzo secolo, si inserisce il *Ritratto di Mario Lannes* [455] di Gino Parin. Nel dipinto, databile intorno ai primi anni Venti, l'uso di una doppia illuminazione, laterale e proveniente dal fondo, permette a Parin di tenersi su un registro medio nella resa dell'incarnato, sul quale si stagliano i colpi di luce bianca che costruiscono tridimensionalmente il viso. L'assenza di ombre scure sul volto o sul fondo dà risalto al contrasto fra bianco e nero, scelto, non a caso, per connotare psicologicamente il ritratto di un uomo giovane dallo sguardo volitivo.

Lo studio della luce, così puntuale nel *Ritratto di Mario Lannes*, non poteva prescindere dal ricorso alla fotografia, e si è già visto che Parin ne fece uso lungo tutto l'arco della sua carriera. Le foto di Fanny Tedeschi e di Magda Springer, scattate da lui stesso, rimandano infatti a dipinti ben identificabili. I ritratti commissionati dalle Assicurazioni Generali di Trieste, per celebrarne il centenario nel 1931, sono essi stessi il risultato di un lavoro svolto anche su base fotografica alla fine degli anni Venti. È documentato inoltre l'uti-

456. Ritratto maschile, 1920/24 ca [cat.107]

457. Ritratto di Giovanni Michelazzi, 1920/24 ca [cat.106]

458, 459. Modella fotografata nello studio di Parin

lizzo di modelli con abiti di scena: è questo il caso di una foto risalente presumibilmente agli anni Trenta [458, 459], dove una giovane donna posa per il pittore con una spada infilata nella cinta. Del resto, lo stesso Raupp si era espresso a favore del mezzo fotografico in un articolo apparso nel 1889 su "Die Kunst für Alle"[3]. In *La fotografia nell'arte moderna* Raupp sottolineava l'importanza dell'immagine fotografica nel rendere evidente «la plasticità afferrabile della luce» e si sorprendeva dei risultati ottenuti con i paesaggi e soprattutto con gli edifici architettonici. A proposito del ritratto, il discorso andava a Lenbach che, secondo Raupp, traeva dalla fotografia solo il contorno esterno dell'immagine mentre otteneva «la forza nell'espressione viva e spirituale» esclusivamente attraverso mezzi pittorici. Le parole di Raupp suonano quasi come una giustificazione nei confronti di Lenbach, perché, al contrario, in molti suoi ritratti si avverte lo sguardo freddo e oggettivo filtrato dall'obiettivo fotografico. Lo si potè osservare bene nella grande retrospettiva monacense del 1905, ad un anno dalla morte, certamente visitata da Parin[4]. Nella lunga galleria di ritratti dedicatagli nel Palazzo delle esposizioni di Königsplatz si percepiva la consapevolezza dei personaggi di trovarsi davanti alla macchina fotografica: numerosi sono coloro che rivolgono lo sguardo in camera e spesso l'espressione rivela tempi relativamente brevi di posa. Ciò non accade invece nei ritratti di Parin che non fece un uso sistematico della fotografia, ma semmai ne utilizzò le immagini per studiarne, in accordo con le teorie di Raupp, gli effetti plastici dei raggi luminosi. La fotografia, comunemente diffusa fra i ritrattisti contemporanei, fu dunque lo strumento attraverso il quale sia Lenbach che Parin dipinsero realisticamente i loro personaggi e consentì ad entrambi di assecondare la loro naturale predisposizione a cogliere, interpretare e rappresentare alcuni tratti espressivi dell'animo umano. Più di Lenbach, Max Liebermann fornì all'artista triestino un modello mutuabile: costituito soprattutto dai celebri ritratti dell'età matura, ottenuti tramite una tavolozza di colori chiari e brillanti e caratterizzati dalla profonda condivisione dell'autore con l'umanità dei personaggi.

A Monaco, parallelamente all'assimilazione dei modi specifici, Parin sgombrò la propria pittura da rigidità accademiche e stilemi di maniera, per dedicarsi con crescente interesse al ritratto di carattere psicologico: aspetto che, inevitabilmente, riporta il discorso alla sua città natale.

Per il Parin il ritratto è un problema più di psicologia che di stile, eppure ogni soggetto deve primieramente essere ridotto per lui in un'opera d'arte, affinché il ritratto possa essere fedele alla verità dell'arte, giustamente egli osserva che perciò non soltanto è necessaria la completa penetrazione, ma il pittore deve sapere del pari manifestarla con disinvoltura, padrone assoluto della tecnica. Non basta «l'abito dell'Arte e man che trema». Altramente per l'Arte potrebbe bastare un semplice e superficiale accordo di colori ben dipinti, perché vi sia almeno raggiunta e compiuta una perfezione esteriore.

Quindi egli esclude ogni intenzione letteraria nell'arte del colore. E, sebbene dotto quanto intelligentissimo di letteratura, egli detesta quell'arte figurativa che riduce la pittura a cabala di geroglifici. Se mai egli si accosterebbe piuttosto alle leggi astratte della musica, sostituendo all'armonia dei suoni quella analoga dei colori ovvero delle tonalità. Ma la pittura non ha bisogno di nessuna convenzionale associazione estranea, per essere padrona di sé stessa. Come dissi altrove: la pura bellezza è la più bella allegoria della pittura, beatitudine degli occhi! Le parole nulla aggiungono; al contrario, i concetti umani sminuzzolano e distruggono -negli

460. Ritratto di Gino Marinuzzi, 1920/24 [cat. 105]

Ritratti di alti dirigenti delle Assicurazioni Generali commissionati a Gino Parin alla fine degli anni Venti

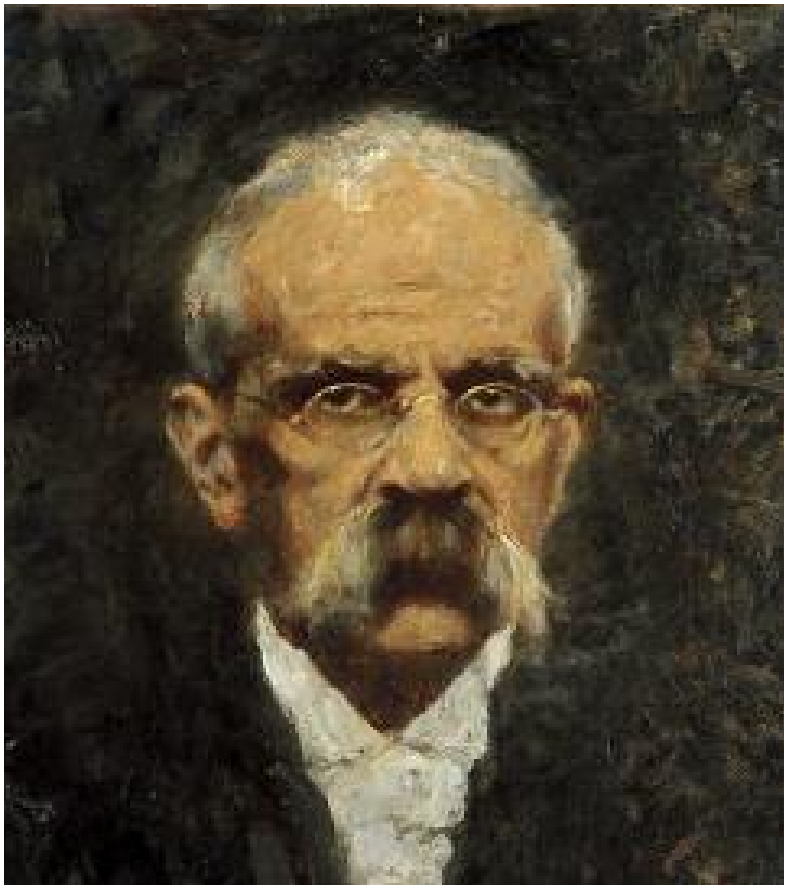
461. Giuseppe Lazzaro Morpurgo [cat. 265]

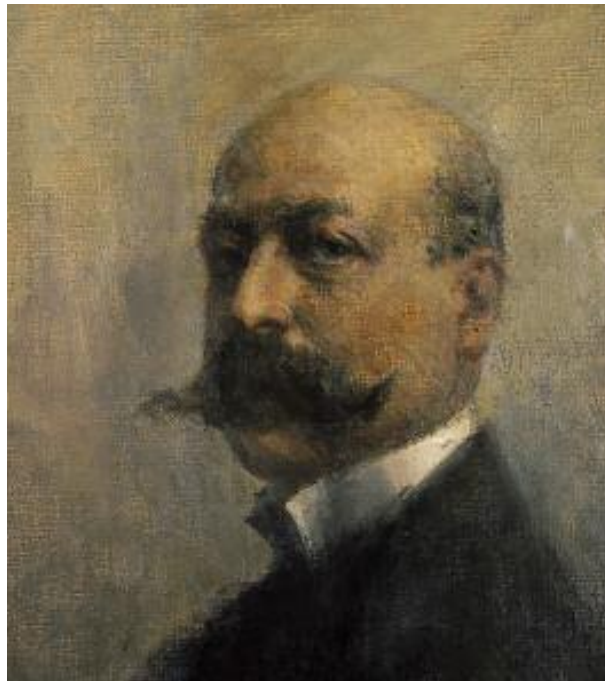
462. Giovanni Cristoforo Ritter de Zahony [cat. 266]

463. Giovanni Cristoforo Ritter de Zahony in un ritratto di Giuseppe Tominz fotografato nello studio di Parin

464. Vitale Laudi [cat. 267]

465. Arturo Kellner [cat. 268]



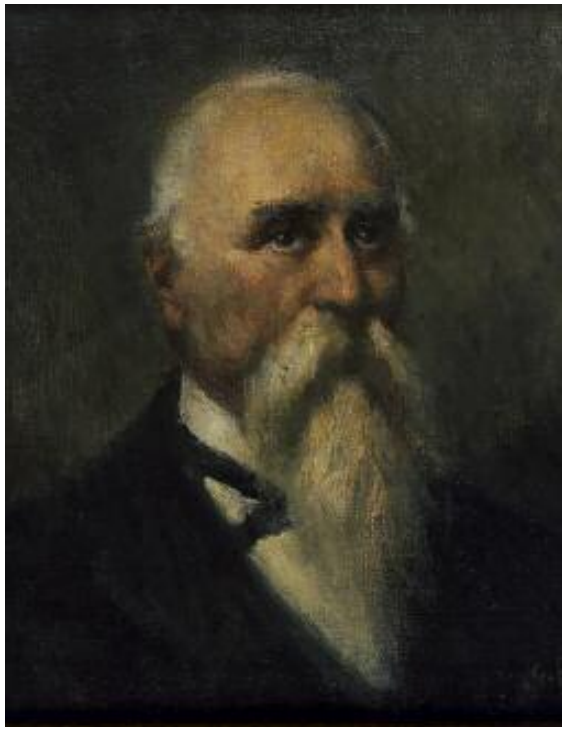


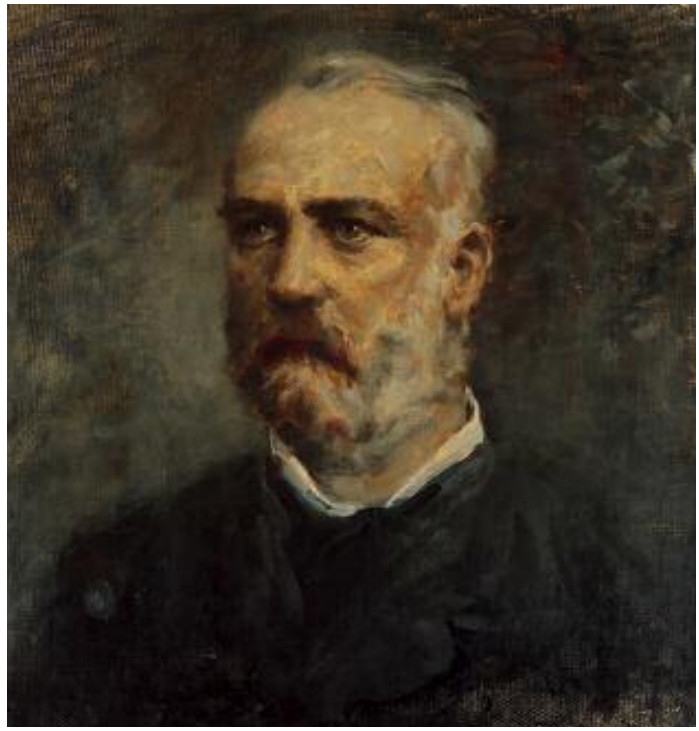
Ritratti di alti dirigenti delle Assicurazioni Generali commissionati a Gino Parin alla fine degli anni Venti

466. Ambrogio Ralli [cat. 269]

467. Daniele Francesconi [cat. 270]

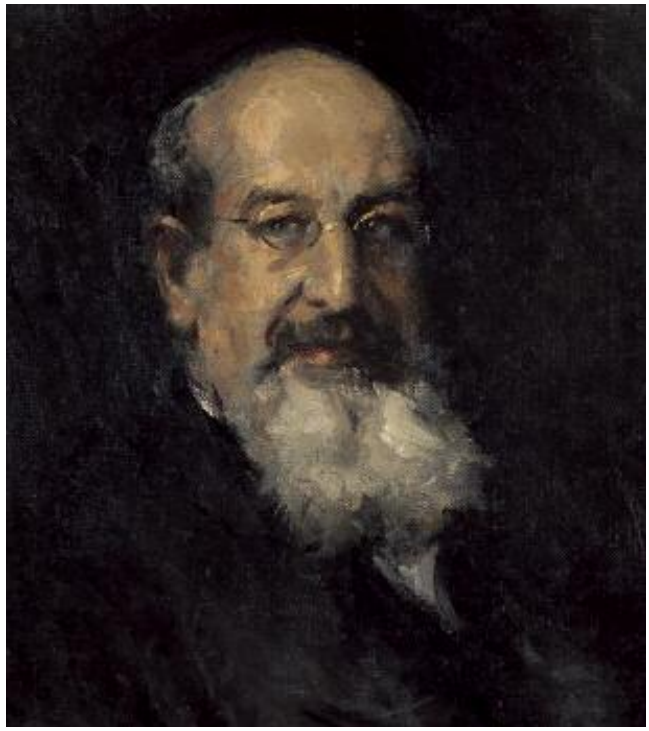
468. Ottone Bruck [cat. 273]





469. Pasquale Revoltella [cat. 271]

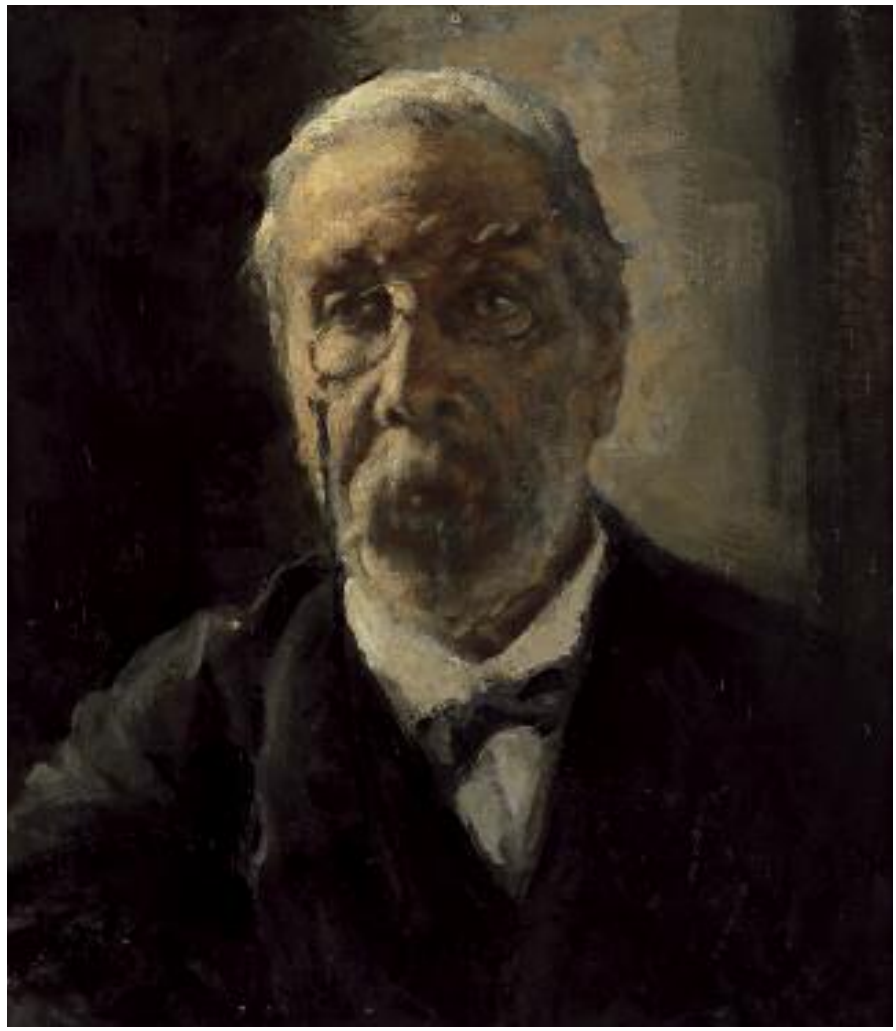
470. Edmondo Richetti [cat. 272]



Ritratti di alti dirigenti delle Assicurazioni Generali commissionati a Gino Parin alla fine degli anni Venti

471. Ermanno Gentilli [cat. 274]

472. Gianbattista Rosmini [cat. 277]

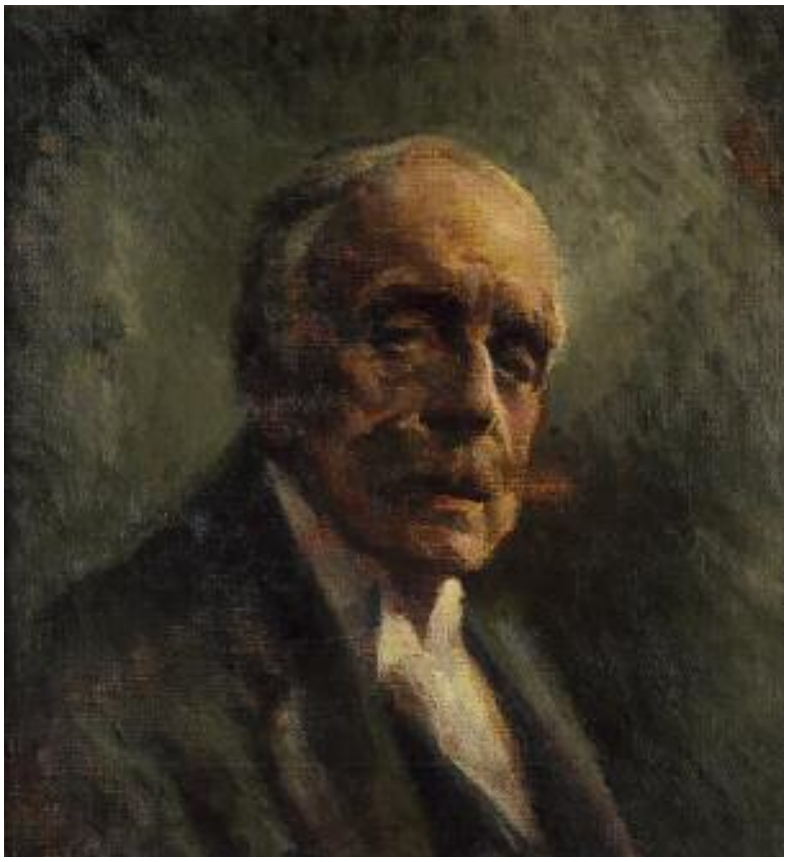


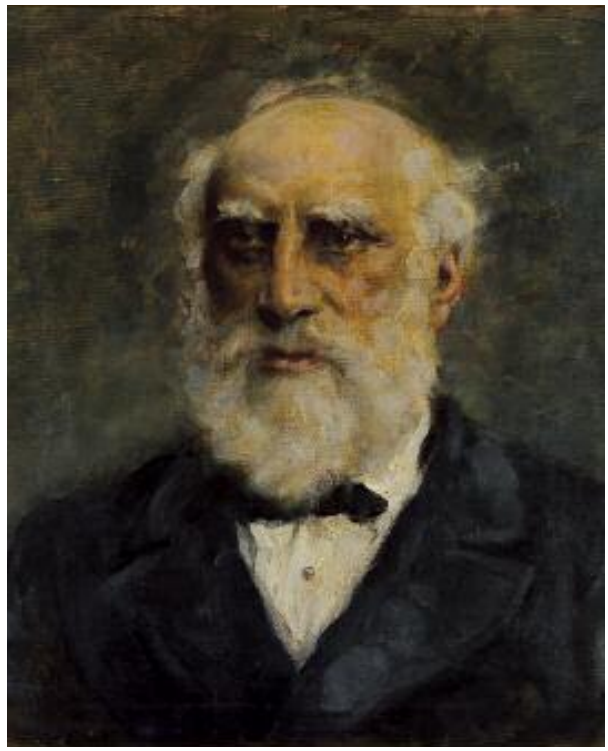
I ritratti dei Presidenti delle Assicurazioni Generali commissionati a Gino Parin alla fine degli anni Venti

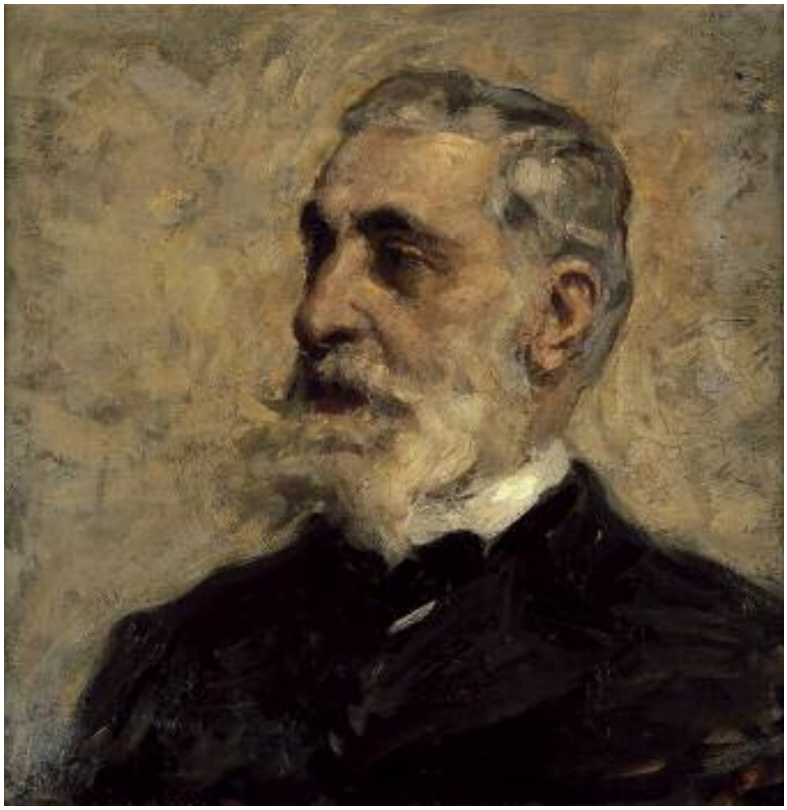
473. Pompeo Molmenti [cat. 275]

474. Isacco Pesaro Maurogonato [cat. 276]

475. Giacomo Fano [cat. 278]







spiccioli del ragionamento- la mirabile e verace perfezione dell'universo, inviolabile mistero che non dev'essere profanato. E così il Parin che detesta l'arte storica e concettizzante, sa che nessun'altra iconologia del mondo può immedesimarsi nell'immanente perfezione della natura. L'artista vero creatore poeta assoluto, vi si avvicina più dello storico, più del fisico, più del filosofo, giacché ha il senso vivo della natura e ne è parte integrante. [...]
Basta un viso espressivo: un ritratto, ed il mondo della pittura può essere creato. Ritrarre! E Gino Parin lavora febbrilmente, continuamente, quasi preoccupato di non aver detto ancora abbastanza quello ch'egli sente e che ama. Con la sua arte possente, egli non si esaspera in ossessioni di noia, ma crea miracoli di veemente passione pittorica. La sua arte non è di pazienza, ma d'irrequieto desiderio. Non rifinisce, non definisce, ma propone ed impone sempre nuove intenzioni coloristiche, lasciando che poi l'argomento psichico si spieghi e si risolva di per sé stesso. È fulmineo come la genialità; né si perde a contar le goccioline d'ogni nuvola. L'artista che vede bene con gli occhi della mente, non pensa per ragionare, ma sente e già per intuizione, grazia divina.[5]

Cesare Sofianopulo scrisse queste ispirate parole nel 1923. Con la sensibilità che gli derivava da una profonda cultura e da un'indole riflessiva egli s'interroga, cogliendo lo spunto nell'opera di Parin, sul rapporto che corre tra arte e rappresentazione della realtà. Il riferimento alla psicologia rivela un aspetto caratteristico del clima culturale triestino dei primi anni Venti, nel quale le teorie psicanalitiche freudiane si erano diffuse fra la borghesia colta grazie alla presenza e alla dichiarata volontà di divulgazione di Edoardo Weiss[6]. Pazienti illustri come Italo Svevo o Arturo Nathan furono incoraggiati da Weiss ad assecondare gli impulsi creativi per dare sfogo al loro malessere esistenziale. Per lo stesso Parin dipingere era prima di tutto una necessità interiore, come testimonia Sofianopulo, forse il modo a lui più congeniale per comprendere il mondo e rappresentarsi in esso[7].
Vi sono opere che sembrano interpretare più d'altre le aspirazioni e i sentimenti dell'artista, fra queste in particolare si distinguono due tele, che hanno per soggetto Fanny: il *Ritratto ad occhi chiusi* [478] e *Gemma azzurra* [476]. In entrambi i dipinti l'artista usa il contrasto tra bianco e nero per far risaltare gli effetti luministici. È una scelta dettata anche dalla pratica, perché, come si è visto, egli non sembra soffermarsi lungamente sugli sfondi, spesso «movimentati» dagli stessi colori utilizzati per le figure. Il suo interesse va al ritratto, asseconda i movimenti del pennello ed è l'autore stesso il primo spettatore della propria pittura. Spesso procede come uno scultore, aggiunge con la luce, toglie con le ombre, prosegue per sovrapposizioni successive dalle quali l'opera emerge quasi come un organismo autonomo.
Si è già visto come i disegni di Parin sembrino stabilire delle relazioni formali con la scultura di Rodin. Che egli condividesse le parole di Auguste Rodin sulla capacità espressiva della figura umana: «...tutto è idea, tutto è simbolo. Le forme e le attitudini di un essere umano rivelano necessariamente le emozioni del suo animo»[8], risulta dalla sottolineatura posta a queste parole dello scultore francese nella copia in suo possesso de *La moderna critica d'arte* di Paolo D'Ancona e Fernanda Wittgens.
L'importanza assunta dalla posa è evidente sia che il soggetto dichiari apertamente di non voler comunicare con l'osservatore, come nel *Ritratto ad occhi chiusi*, sia che accetti solo in apparenza di metterlo a parte del proprio mondo, come sembra in *Gemma azzurra*. Nel primo caso la posa è enfatizzata da una sorta di deformazione, inusuale in Parin, che se da un lato mostra la potenza gestuale degli Espressionisti, dall'altro non sembra estranea alla spiritualità di El Greco in quel senso di inquietudine che caratterizza l'immagine. Gli effetti luminosi si percepiscono quasi come lampi di coscienza secondo modi assimilabili ai protoespressionisti austriaci, per esempio Richard Gerstl. D'altronde, la gestualità di ascendenza espressionista si osserva nel segno libero con il quale l'artista distribuisce macchie di colore, luci e ombre, che si compongono però sulla tela con equilibrio ed eleganza, per una vocazione estetica alla quale Parin non riesce mai a sottrarsi.

476. Gemma azzurra, 1916/18 ca [cat. 55]

477. Meditazione, 1917 ca [cat. 61]

478. Ritratto femminile ad occhi chiusi, 1916/18 ca [cat. 56]

Lo sguardo negato all'osservatore e che attinge alle profondità dell'inconscio, come nella *Madonna* di Munch, rimanda anche a *Meditazione* [477] che, in ambito locale, trova -come è stato rilevato da Lorenza Resciniti- una significativa corrispondenza in Arturo Nathan, in particolare con l'*Autoritratto* del 1924 e con l'*Autoritratto con le braccia incrociate* del 1927[9].
In *Meditazione* l'immagine è fissa, frontale, si offre al pubblico definita in ogni parte e il significato simbolico è affidato all'evidenza dei gesti.
Diverso si fa il discorso per *Gemma azzurra*, dove la figura di Fanny affiora con pochi segni dal fondo. Il colore molto diluito crea delle velature morbide che si rapprendono per dare espressione alla donna e nelle quali Parin dà prova di una straordinaria sensibilità per la luce. Rilievo e profondità sono ottenuti dall'intensità del colore abilmente graduato ma non circoscritto in forme precise.
I modelli di questo tipo di pittura sono, parzialmente, lombardi e fanno capo ai due esponenti più conosciuti della Scapigliatura, Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni. Ma se di questi l'artista forse condivide l'uso poetico del non finito, le sue pennellate sono molto più costruttive e risentono della mediazione di Arturo Rietti o dei modi iniziali di un pittore come Emilio Gola, che dalla Scapigliatura prese le distanze per un naturalismo di tipo impressionista, apprezzabile anche nei suoi paesaggi[10].
In molti ritratti, o studi per ritratti, il debito di Parin verso Rietti appare poi molto evidente e si stabilisce soprattutto per i dipinti ad olio dell'artista, di poco più anziano. L'*Autoritratto* del Museo Revoltella è anche tecnicamente affine alla pittura di Parin: realizzato con pennellate rade su una preparazione sottile che lascia percepire la trama della tela. Entrambi gli artisti costruiscono con gesto calcolato la figura, individuata precisamente dal diverso tono luminoso dei piani.
Se c'è un referente comune d'Oltralpe, questo andrebbe ricercato in Leibl. Il *Profilo femminile in viola* [480] ha un disegno schematico mentre l'elaborazione è concentrata sul problema della luce, sfruttando per i toni medi il fondo, trattato, come d'abitudine, a pennellate scure e verticali. Anche Wilhelm Leibl usava questo tipo di fondo nei suoi dipinti, che, come nei lavori di Parin, traspare sotto le campiture più sottili. La *Testa di fanciulla*[11] del 1897 è un antecedente molto vicino, nella concezione e nella resa, al *Profilo in viola*. Lo scorcio è più complesso, l'immagine più rifinita ma analoga la sovrapposizione di piani. Proseguono sulla medesima linea il *Ritratto di signora bruna* [482] e il *Ritratto femminile con cloche* [481]. Per questi lavori non è nemmeno lecito parlare di abbozzi e non si esclude che nascessero già così nel pensiero dell'artista, «finiti» esclusivamente nelle zone che più gli interessano.
Osservando queste opere da vicino, si comprende quanto fosse intenzionale in Parin affidare la ricostruzione dell'immagine all'occhio umano. Ciò ci viene confemato, indirettamente, da alcune note di suo pugno -rinvenute nel già citato volume di critica d'arte appartenutogli- rivelatrici di una sua predilezione per Medardo Rosso[12].
Effettivamente si possono individuare delle precise contiguità fra i due artisti. Entrambi fanno vibrare le loro opere sotto i colpi della luce, descrivono l'ambiente circostante in rapporto all'impatto che questo ha sulla figura e le attribuiscono un valore finito quando essa soddisfa i problemi luministici e formali che si sono riproposti di risolvere. Rosso scriveva a Edmond Claris, e Parin sottoscrisse: «Ciò che più importa è che guardando quello che l'artista ha tradotto di un soggetto, si possa ristabilire ciò che manca»[13].
Già nel '22, del resto, Salvatore Sibilia, a proposito dei ritratti di Parin esaltava in lui «la perfezione di quell'arte dell'accenno di cui egli è maestro», concludendo come il risultato fosse «un trionfo di psicologia e di colore».[14]

[...] avvicinatevi a guardare la tecnica del quadro e voi vi scorgerete la pennellata; ma queste pennellate hanno una virtù: quella di

479. Signora con mantello nero, 1917 [cat. 127 dis]

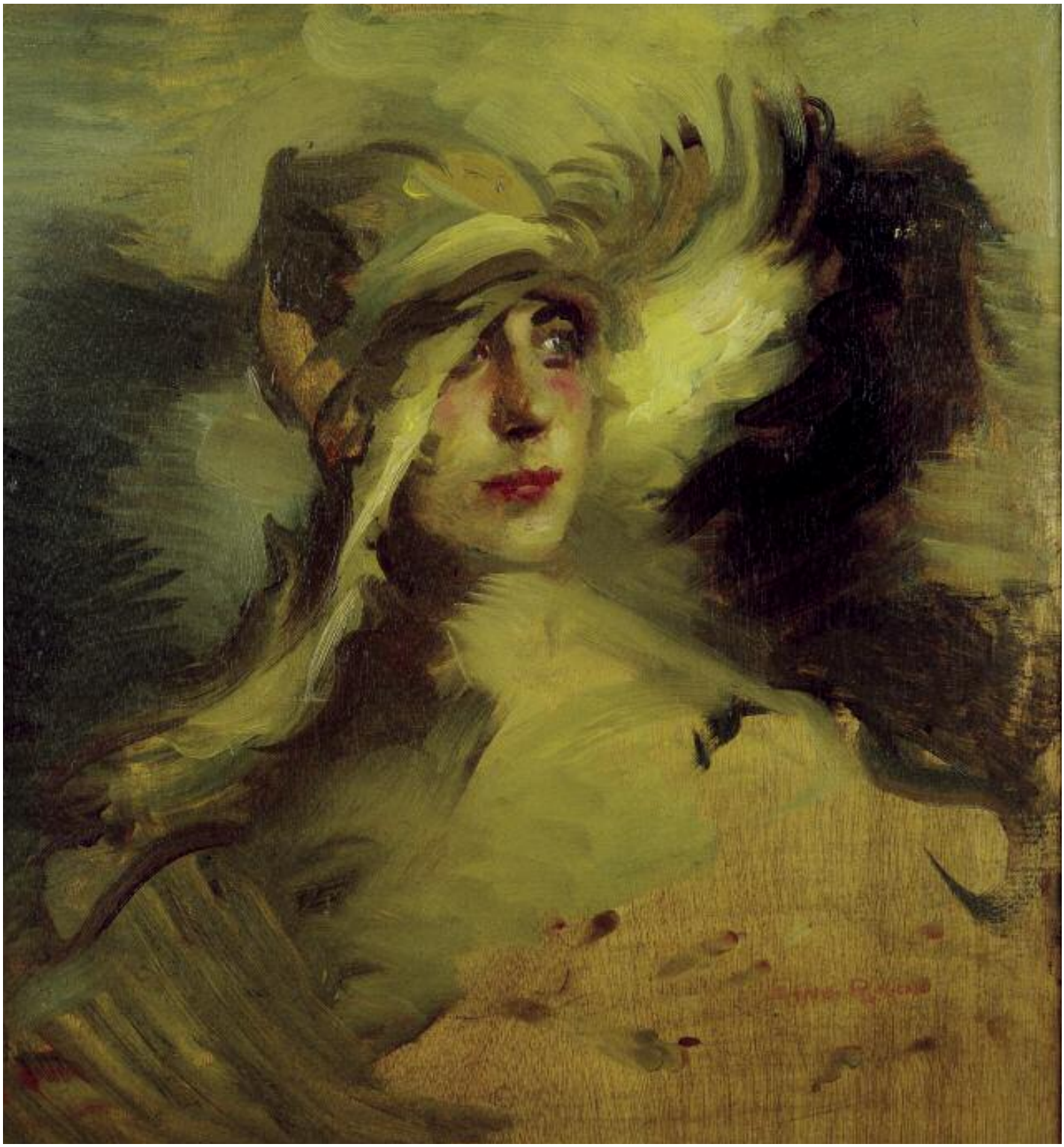
480. Profilo femminile in viola, 1925/28 ca [cat. 179]

481. Ritratto femminile con cloche, 1925/28 ca [cat. 176]

482. Ritratto di signora bruna, 1925/28 ca [cat.181]

483. Ritratto di signora, 1925/28 ca [cat.177]

484. Ritratto femminile, 1925/28 ca [cat.178]



485. Ritratto virile di profilo destroi, 1925/28 ca [cat.184]

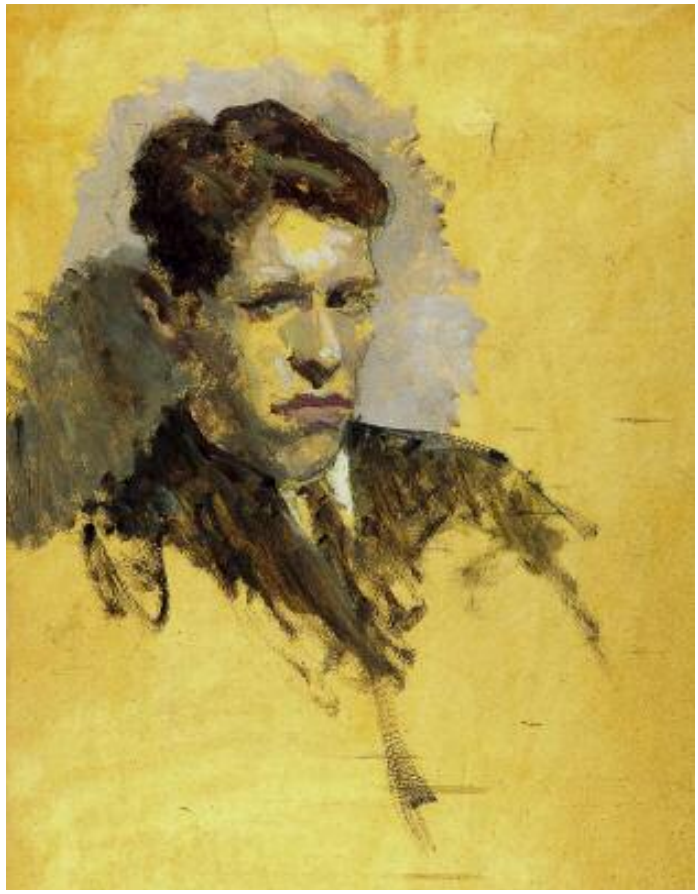
486. Ritratto virile coi baffi, 1925/28 ca [cat.182]

487. Ritratto maschile, 1925/28 ca [cat.183]

488. Ritratto di giovinetta con cappello, 1925/28 ca [cat.180]

489. Ritratto virile abbozzato, 1925/28 ca [cat.175]

490. Ritratto maschile, 1927/28 ca [cat.242]



491. Ritratto del dottor Edoardo Horniker di tre quarti, 1938/40 ca [cat.321]

farci vedere il quadro nella sua fusione: non deve essere una somma di pennellate. Poi un altro degli elementi della pittura in genere, di Gino Parin, che nella mostra appare ancor più studiato e reso è la musicalità del colore. Ci sono dei contrasti così euritmici che sorprendono, ci sono delle tonalità così forti e così armoniose che avvincono: insomma l'artefice possiede la melodia coloristica come pochi pittori nostri.[15]

L'abbozzo, il non finito sono problemi affrontati da Ugo Ojetti in *Le leggi del neoclassicismo*, un altro dei saggi contenuti nel volume chiosato da Parin. Ojetti infatti scriveva: «L'abbozzo è niente: l'opera finita è tutto. In arte come nella vita non il sospiro d'amore importa, ma il neonato vivo e vitale.». Netto il dissenso di Parin espresso nella nota a margine: «Come [si] decide il passaggio dall'abbozzo al dipinto? Talvolta l'abbozzo è tutto l'opera finita è nulla distrutta da freddi calcoli della ragione.» E quando Ojetti sentenzia: «Inventa con fuoco e dipingi con flemma», Parin in aggiunta conclude: «e avrai creato un'opera senza anima.»[16]

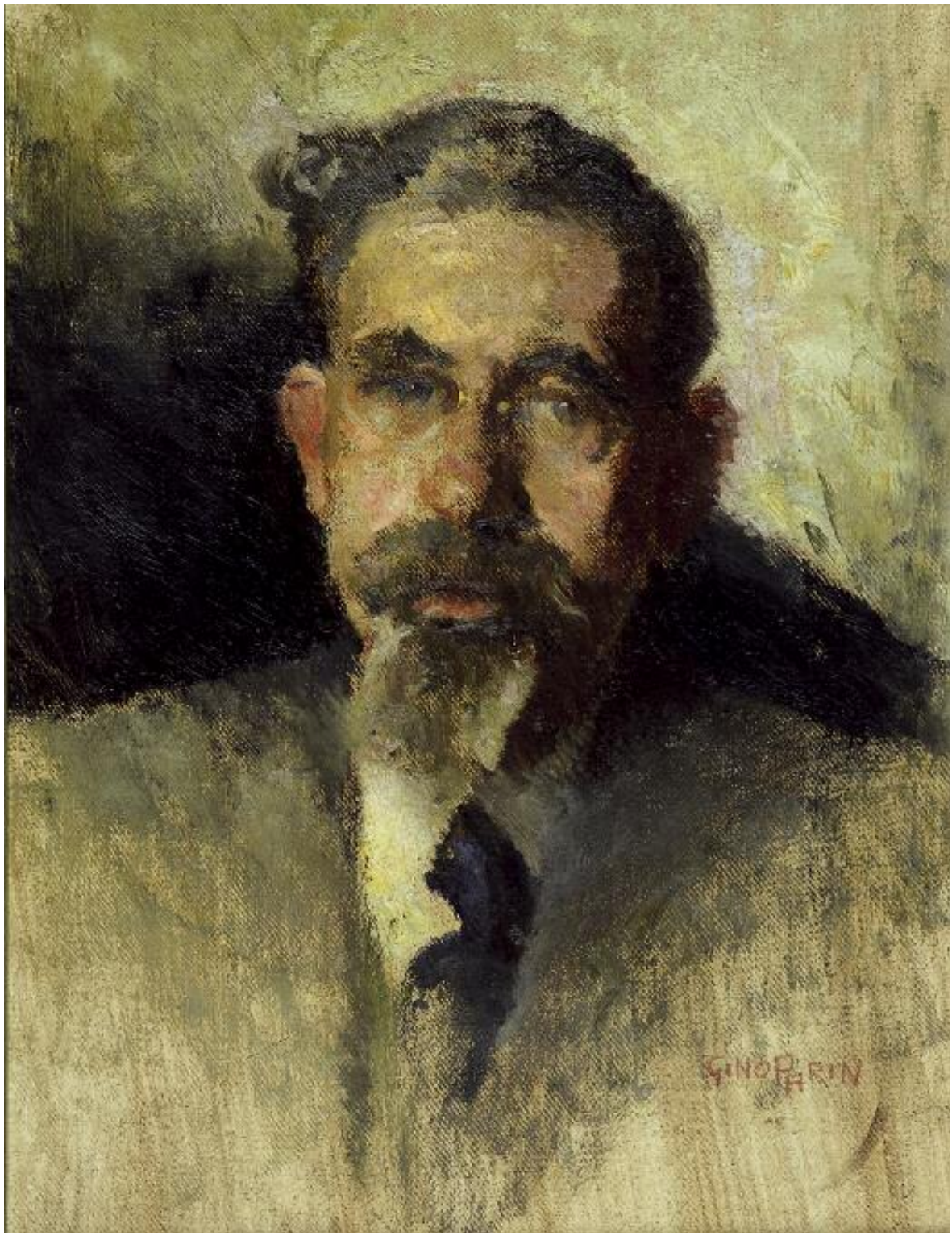
Sono gli autoritratti i lavori nei quali si può apprezzare maggiormente la foga creativa di Parin: i gesti nascono quasi autonomamente, dettati da una lunga consuetudine pratica. Nell'*Autoritratto* [493] dipinto su compensato, risalente alla metà degli anni Venti, quelle che sembrerebbero pennellate sciolte sono in realtà puntualmente calibrate per ottenere la definizione precisa del volto, senza avvalersi di alcun disegno sottostante.

Questo modo di procedere caratteristico si ritrova lungo buona parte della sua attività, non solo negli autoritratti, ma anche in numerosi studi del volto di Fanny: per esempio *Bagliori in rosso* [495], *Fanny Tedeschi, lo sguardo* [496].

Negli anni Trenta invece quando la maggior parte dei lavori nasceva su un disegno perfettamente costruito e chiaroscurato Parin continuò ad usare modi più sintetici negli autoritratti di medio formato, come nell'*Autoritratto con il busto di profilo* [494], o in opere destinate ad amici, quasi fossero le pennellate sciolte e libere ad esprimere meglio i sentimenti dell'artista.

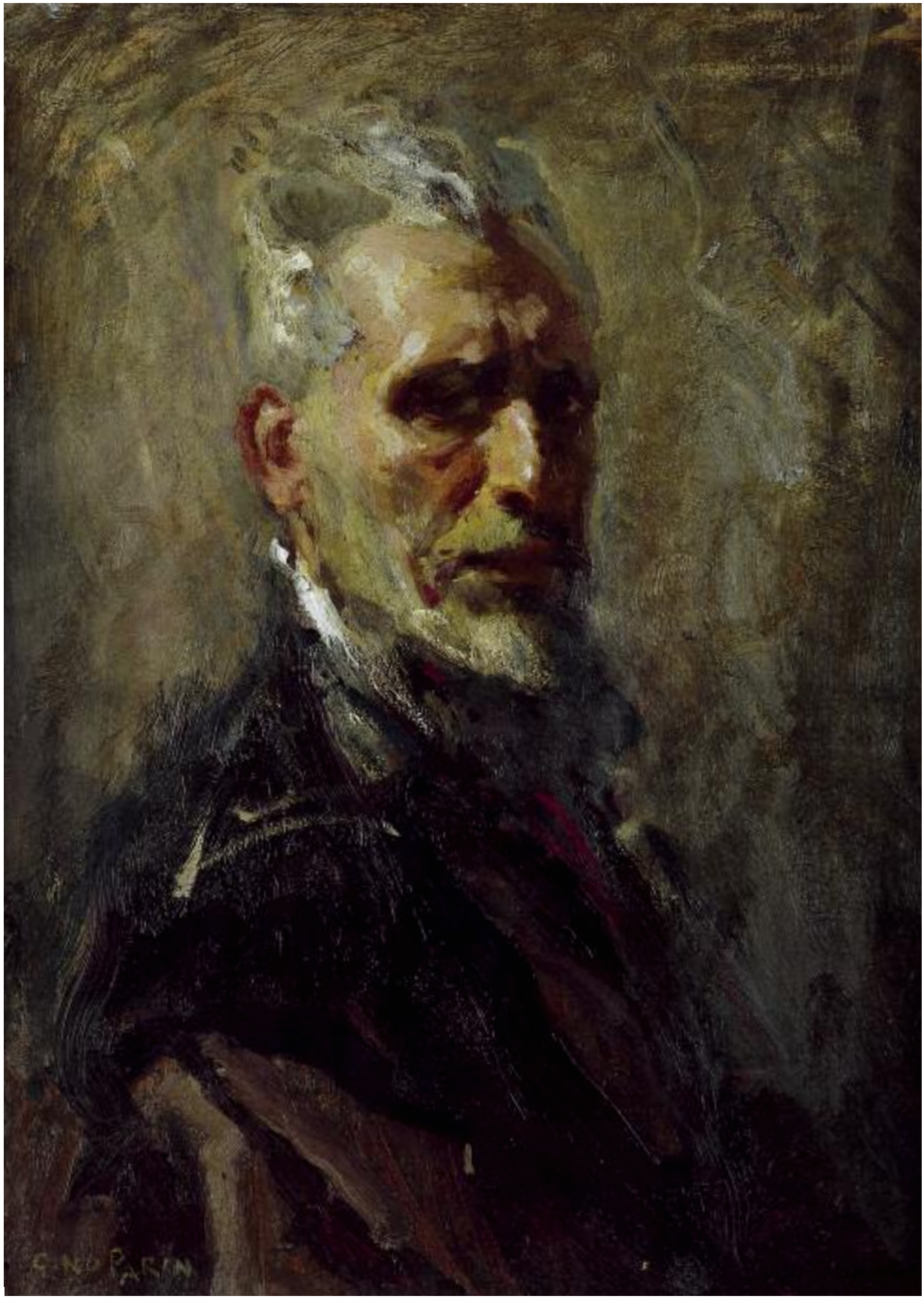
Nel *Ritratto del dottor Edoardo Horniker* [492] del 1936, dedicato «al mio illustre e caro amico», Parin ritrae l'uomo con pochi e dosati tocchi sfruttando l'effetto sgranato del pennello passato quasi asciutto sulla spessa tela, mentre per lo sfondo, dipinto con il caratteristico contrasto bianco e nero, sperimenta un'inedita partitura diagonale che sottolinea lo sguardo lontano, immerso nei pensieri, dell'amico[17]. Comunque, la partecipazione con cui Parin dipinse questo ritratto si spiega solo in parte con la conoscenza ch'egli aveva del suo soggetto. Sicché a tal punto, varrebbe forse la pena di tirare le fila di un discorso altrove in questo lavoro anticipato, che riguarda un aspetto la cui complessità deve trattenerci dall'approfondirlo in questa sede, soprattutto per non cadere in generalizzazioni insidiose, prive di utilità alla comprensione del problema. Ci si riferisce al rapporto con l'origine ebraica di Parin, all'ipotesi sull'esistenza di una sensibilità particolare

492. Ritratto del dottor Edoardo Horniker, 1936 [cat.312]



493. Autoritrattoi, 1926 ca [cat. 205]

494. Autoritratto con il busto di profilo, 1936/38 ca [cat. 315]



495. Bagliori in rosso, 1920/24 ca [cat.108]

496. Fanny Tedeschi, lo sguardo, 1920/24 ca [cat.109]

497. Ritratto di Maria Pia Zampieri, 1923 [cat. 143]

negli intellettuali e negli artisti ebrei, tesa alla notazione degli aspetti intimi e più reconditi dell'uomo[18]. Esempi, a Trieste, non mancherebbero: si è accennato al ruolo svolto da Weiss nella diffusione della psicanalisi in tutta Italia, superfluo sembra ricordare l'importanza di Italo Svevo e Umberto Saba. Fra gli artisti, oltre a Parin, vanno menzionati Grünhut, Rietti e Nathan, ma anche Levier, il goriziano di nascita Bolaffio e Settala che dal '23 viveva a Firenze[19]. Se vi sono delle linee comuni che possono essere individuate nelle loro opere, queste forse fanno capo ad una sorta di spaesamento percepibile nei personaggi, una consapevole estraneità alle cose del mondo che rifletterebbe il senso di solitudine provato dall'autore.
Che per Parin fosse un punto di riflessione importante il significato da attribuire all'apparenza, è dimostrato dall'interesse posto nel sottolineare le parole di Ardengo Soffici su questo argomento.

> Uno dei più terribili problemi che si presentino ad un artista che non si appaga di rifischiettare i sette o otto motivetti storici, fantastici, letterari o aneddotici, cari a ogni devoto arcade a corto d'altri moccoli, è quello di uno stile moderno. Trattare il costume, le movenze, le figure di tutti i giorni, con sobrietà sintetica e solennità espressiva, e pertanto senza cascare nel cincischiato, nel superficiale, nel fotografico o nel triviale, è impresa di cui solo chi l'ha tentata può valutare la difficoltà [parole affiancate da Parin da due punti esclamativi *nda*]. Sia egli pittore o scultore, si sarà accorto alla prima che tutto il suo amore per le cose che vede e vuol ritrarre non basta a fargliene cogliere i tratti caratteristici, essenziali, eterni, che soli, una volta tracciati, conferiscono all'opera d'arte quella imponente nobiltà e fermezza che costituiscono lo stile. Egli sentirà sempre che fra il concetto intimo della sua mente e le apparenze esteriori c'è una discrepanza, un alterco disperato, come se l'uno volesse sopraffar l'altro, alternativamente, senza riuscirvi.[20]

Compito arduo, per un artista che disegnò e dipinse incessantemente, non cadere, qualche volta, nella maniera. Talvolta è l'interesse per qualche aspetto tecnico particolare che lo porta a trascurare il resto dipingendo secondo schemi collaudati. Anche le ripetute versioni di uno stesso ritratto [505], documentate dalle foto scattate nel suo studio [504], rivelano il distacco

498. Omaggio a Rembrandt, 1920/24 ca [cat. 114]

499. Fanny Tedeschi, ritratto in nero, 1914 ca [cat. 36]

500. Signora in bianco con mazzolino di non ti scordar di me, 1921/24 ca [cat. 132]

GINO PARIN

501. Ritratto di signora, 1924/28 ca [cat. 41 atp]

502. Figura femminile, 1921/24 ca [cat. 39 atp]

503. Signora con sciarpa arancione, 1924/28 ca [cat. 42 atp]

504. Foto scattata nello studio di Parin

dall'indagine psicologica del soggetto, soprattutto quando lo stile sciolto vorrebbe suggerire, al contrario, una certa immediatezza.

Spesso tuttavia Parin si accosta alla sperimentazione di nuove soluzioni figurative, o cerca il confronto con altri artisti, attraverso un espediente poetico che gli permette di mantenere una partecipazione sentimentale con il soggetto. Ciò accade quando utilizza le sembianze di Fanny Tedeschi. Nell'*Omaggio a Rembrandt* [498], anzitutto, dove dichiara la provenienza di tante soluzioni luministiche immerse nella penombra, dei bagliori creati con un unico tocco e dei contorni tremuli per la poca luce, riproposti ogni tanto nella sua produzione. Altre volte, per esempio nella già citata *Fanny Tedeschi con ritrattino in mano* [cat.40] sembra guardare ai ritrattisti inglesi del Settecento, in particolare a Thomas Gainsborough e Sir Joshua Reynolds, nella descrizione «sveltita» del ricco abito e dei gioielli. Di Gainsborough egli pare anche voler riprodurre i cieli tempestosi, alla van Dick, nel fondo mosso da nuvole alle spalle di Fanny [21]. Invece in dipinti come *Fanny Tedeschi, ritratto in nero* [499] o il *Ritratto di Maria Pia Zampieri* [497], nella ricerca di compostezza e nitore classici risale alla pittura di Jean-Auguste-Dominique Ingres attraverso la via percorsa da Francesco Hayez e da Andrea Appiani.

Se poi non si tiene come punto di riferimento esclusivo Fanny, troviamo qualche volta -*Signora con l'ombrellino* [264, p. 122]- dei timidi imprestiti dai Macchiaioli, da Argio Orell i lumi guizzanti nella *Signora in bianco con mazzolino di "non ti scordar di me"* [500], da Boldini, citato nella *Signora con sciarpa arancione* [503] e nel *Ritratto di signora* [501], disegni a pastello animati da saettanti segni calligrafici.

Lontana dalle dinamiche figure femminili di Boldini è tuttavia l'immagine di Fanny Tedeschi specie quando la donna viene ritratta come *femme fatale* risalendo al modello intellettualistico incarnato da Eleonora Duse. Parin si mostra affascinato dal personaggio al punto che in alcune tele approssima tratti e atteggiamenti di Fanny a quelli della Duse. In *Disperazione* [507] Fanny impugna uno stiletto e dal petto sgorga un rivolo di sangue molto decorativo. La rappresentazione del suicidio è sì drammatica, ma per nulla cruenta, in linea, piuttosto, con la recitazione dalla gestualità icastica, caratteristica della «divina attrice». L'accento patetico è quello che si ritrova in *Fanny Tedeschi in lettura* [506] o nell'incompiuto *Fanny Tedeschi in viola e nero* [511], ma percepibile anche nel *Ritratto di Fanny Tedeschi* [509] di rossettiana memoria.

Disperazione e *il Ritratto di Fanny Tedeschi in viola e nero* condividono in maggior grado, oltre all'ambientazione scenografica, uno studio preciso sull'espres-

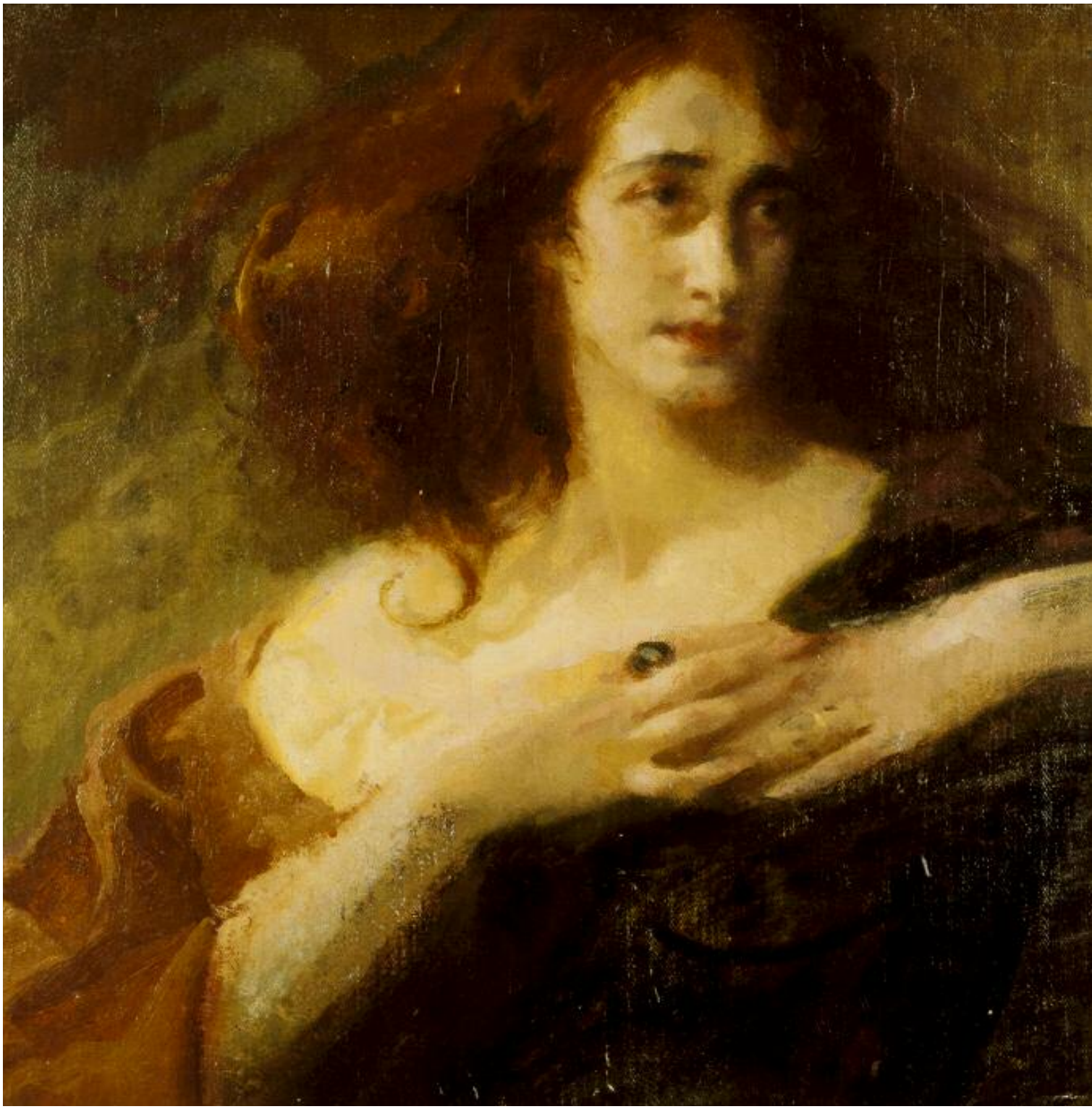
505. Ritratto di signora, 1926 [cat. 187]

506. Fanny Tedeschi in lettura, 1926/27 ca [cat. 214]

507. Disperazione, 1926/27 ca [cat. 218]

508. Al pianoforte, 1926/27
[cat. 213]

509. Ritratto di Fanny Tedeschi, 1926/27 [cat. 215]



510. L'offerta, 1926/27 ca [cat. 219]

511. Fanny Tedeschi in viola e nero, 1926/27 [cat. 220]

512. Lo scialle rosso, seconda metà anni Venti [cat. 252]

513. Signora con mascherina, 1927 ca [cat.243]

514. Pensierosa, 1920/24 ca [cat. 111]

515. Lettrice seduta di schiena, seconda metà anni Venti, [cat. 245]

516. Lettrice celeste, 1927 ca [cat. 244]

517. Figura femminile in un interno, 1927 ca [cat. 239]

518. Ifigenia in Tauride, 1927 ca [cat. 240]

sione che evoca le fotografie di scena e i fotoritratti della Duse. Potrebbe essere l'occasione per una scivolata retorica, ma nel ritrarre Fanny attenua l'enfasi, restituendoci un'immagine familiare, quasi domestica, per la lunga consuetudine che ci ha ormai abituato alla sua effige. Il risultato è quanto mai fedele allo spirito infuso nei suoi personaggi dall'attrice, che con due drammi aveva legato il suo nome a Trieste interpretando, nell'ottobre del 1922 al Teatro Verdi, *La città morta* di D'Annunzio e *Spettri* di Ibsen.[22]

Un analogo intreccio di illusione scenica e realtà quotidiana si scopre nella genesi di *Ifigenia in Tauride* [518], dipinto alla fine degli anni Venti, dove si stenta a riconoscere Fanny nella protagonista. Ma la donna si svela nella precedente *Figura femminile in un interno* [517], priva di solennità nel colloquio intimo e sereno che mostra la contiguità dei ritratti di Parin con le atmosfere domestiche degli interni.

Interni

Le prime notizie che abbiamo riguardo alla trattazione di scene d'interni nelle opere di Parin risalgono al 1907, quando riscuote un certo successo la *Signora alla spinetta*, olio presentato in quell'anno a Wiesbaden e, successivamente, a Monaco e a Trieste[23]. Si è già visto come la critica tedesca vedesse in quell'interno echi della pittura di Gerard Terborch con impliciti rimandi a Rembrandt e Velázquez. Del dipinto, disperso, non si può dire di più, ma si rileva come dalle opere di Rembrandt e Vermeer l'artista triestino traesse gli spunti per plasmare le ambientazioni suggestive delle sue scene. Tali ascendenze si sarebbero rivelate scopertamente nelle opere degli anni Venti, mentre in precedenza si sente maggiormente l'influsso di artisti contemporanei che forse hanno agito da intermediari. È il caso di *Notturno* [519], conservato presso il Museo Revoltella, che mostra una scena forse analoga a quella nella *Signora alla spinetta*. Il dipinto, databile intorno al 1920, rappresenterebbe uno dei primi esempi, giunto fino a noi, della serie di quadri d'intonazione intimista che si distende lungo tutta la produzione dell'artista.

Come per molte opere gravitanti attorno al periodo monacense è, ancora una volta, il gruppo dei simbolisti belgi della *Société des Vingt* a fornire gli elementi di maggior consonanza. Ensor, van Rijssel-Berghe e Khnopff all'inizio degli anni Ottanta dipingevano interni che rispondevano ai dettami dell'estetica simbolista. A quell'epoca la pittura di Théodore van Rijssel-Berghe e di James Ensor si mostrava stilisticamente dipendente dal post-impressionismo e si attuava con pennellate

prossime al disfacimento. Rijssel-Berghe, col quale Parin aveva esposto nel 1904 alla mostra dello *Hagenbund* a Vienna, aveva contrapposto a questa tendenza alla disgregazione il principio ordinatore del *pointillisme* di Seurat. Ensor invece avrebbe sviluppato uno stile con impasti spessi che descrivono sinteticamente l'immagine fino agli sviluppi protoespressionisti dei suoi quadri con scheletri e maschere.

Molti sono i punti di contatto fra *Notturno* ed un dipinto del primo Ensor, risalente al 1881, *Musica russa*, conservato presso i *Musées Royaux des Beaux-Arts* di Bruxelles. Nel dipinto di Ensor il pubblico si trova davanti alla stessa scena dipinta in *Notturno* e osserva, leggermente spostato a destra, la figura femminile di schiena, che in Ensor suona, su un pianoforte di piccole dimensioni, ovvero una spinetta, per un partecipe spettatore. Come nel dipinto del Museo Revoltella, la descrizione dell'ambiente si sofferma su alcuni particolari preziosi, tocchi di luce, dorature e riflessi mogano sui mobili, che si sovrappongono ad un ordito trattato sbrigativamente. Ma l'artista triestino non si lascia sfuggire l'occasione per situare un'unica fioca fonte di luce sulla spinetta ed analizzarne gli effetti, e se la luce naturale di Ensor, proveniente da una finestra laterale, illuminava in modo uguale tutta la stanza, qui Parin dipinge un'ombra densa che avvolge buona parte della scena e fa risaltare il colore delle pennellate oleose e brillanti. In *Notturno*, oltre alla consuetudine di sostenere con il nero la vivacità dei colori, compaiono alcuni aspetti tecnici caratteristici, importati dall'Impressionismo tramite la mediazione d'artisti tedeschi come Trübner, Slevogt e Corinth. Egli usa pennellate di colore volutamente non mescolato che lasciano sulla tela striature variegate: la gamba destra dello sgabello è resa con un'unico largo tratto di pennello composto da righe verticali di marrone, nero e rosso ed il velo che copre la lampada è decorato da spessi tocchi verdi striati di giallo. Con grande sapienza sfrutta il pennello ancora sporco di colore per dare le utlime rifiniture: l'ombra scura sul velo della donna ha infatti lo stessa sfumatura utilizzata tra la sedia e il lembo inferiore del vestito. Come accade per i ritratti, Parin affida la ricostruzione dell'immagine all'osservatore suggerendola con abilità: riuscito è il ricamo degli arabeschi del tappeto, meno convincente appare invece il velo posto sulla lampada che dovrebbe far trasparire la luce della lampadina. Egli si limita a indicare le qualità materiche delle superfici; la scena, infatti, è costruita con una solida base disegnativa e poggia su un impianto prospettico che fa convergere le linee di fuga in corrispondenza della fonte luminosa. Naturalmente gli effetti luministici partono dalla lampada, che definisce i massimi chiari, stesi per ultimi e resi con il bianco puro usato per lo spartito, i tasti del pianoforte e le luci sul polso e sulle dita della mano destra scorciata.

L'aspetto quotidiano sarà caratteristico nella vasta produzione che prende il via all'inizio degli anni Venti e si compone di opere di dimensioni relativamente piccole. Il tono sarebbe stato molto raccolto per la presenza di Fanny ritratta nell'intimità della propria casa.

> Sono piccoli capolavori che deliziosamente, e talvolta provvidamente, traggono l'ispirazione dalla vita femminile, e ne esaltano l'intima grazia e il suggestivo mistero. Salotti ricchi di tappezzerie e di cuscini dalle tinte finissime, gonfi di penombra grave che una lampada opportunamente investe di riflessi, accendendo negli angoli lo sbrillio delle piccole cose eleganti, fra le quali una donna, la creatura sovr'esse dominante, sta raccolta tutta in un pensiero e abbandonata ai ricordi. Muoiono, invadendo la mite pace della casa con il loro profumo che stordisce, fasci di fiori reclini sullo stelo. Uno specchio nell'angolo riflette immagini vere e immagini di sogno. Un libro è aperto sopra un piccolo tavolo lucido, fra le arabescate tazze che attendono d'esser colme di the, biondo e aromato. L'artista fra tanta pace, accosta la sua anima alla sospirante anima femminile e tutto il profumo ne assorbe, e tutta la dolcezza ne coglie.[24]

Così Italo Granato commentava su "Il Popolo d'Italia" nel 1921 la comparsa di queste opere nell'esposizione della Permanente. La serie di pose nelle quali Fanny Tedeschi viene ritratta fra le mura domestiche sembra

520. In scrittura, 1926/27 ca [cat. 223]

521. In lettura sotto il paralume, 1926/27 ca [cat. 224]

inesauribile, come pure la varietà dei problemi luministici affrontati. *In scrittura* [520] e *In lettura sotto il paralume* [521] la scelta tematica dei soggetti chiama in causa Vermeer anche nel preciso significato attribuito agli elementi figurativi introdotti nella scena e che alludono a un risvolto psicologico sotteso ad ogni situazione[25]. Lo si osserva anche nella descrizione degli ambienti borghesi, nei quali è assente la presenza umana, come l'*Interno con piano e poltrona* [522] o *L'angolo del salotto* [525], che mostrano, d'altra parte, anche una grande affinità con gli interni di Adolf von Menzel dipinti intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento: per esempio, la celebre *Stanza con balcone* del 1845[26]. Non che gli stimoli ad un tale tipo di rappresentazione venissero solo dal passato: è infatti da ricordare la presenza di Pierre Bonnard alle Biennali veneziane del 1922 e del 1924, le cui piccole scene di interni borghesi venivano apprezzate per la felicità de-

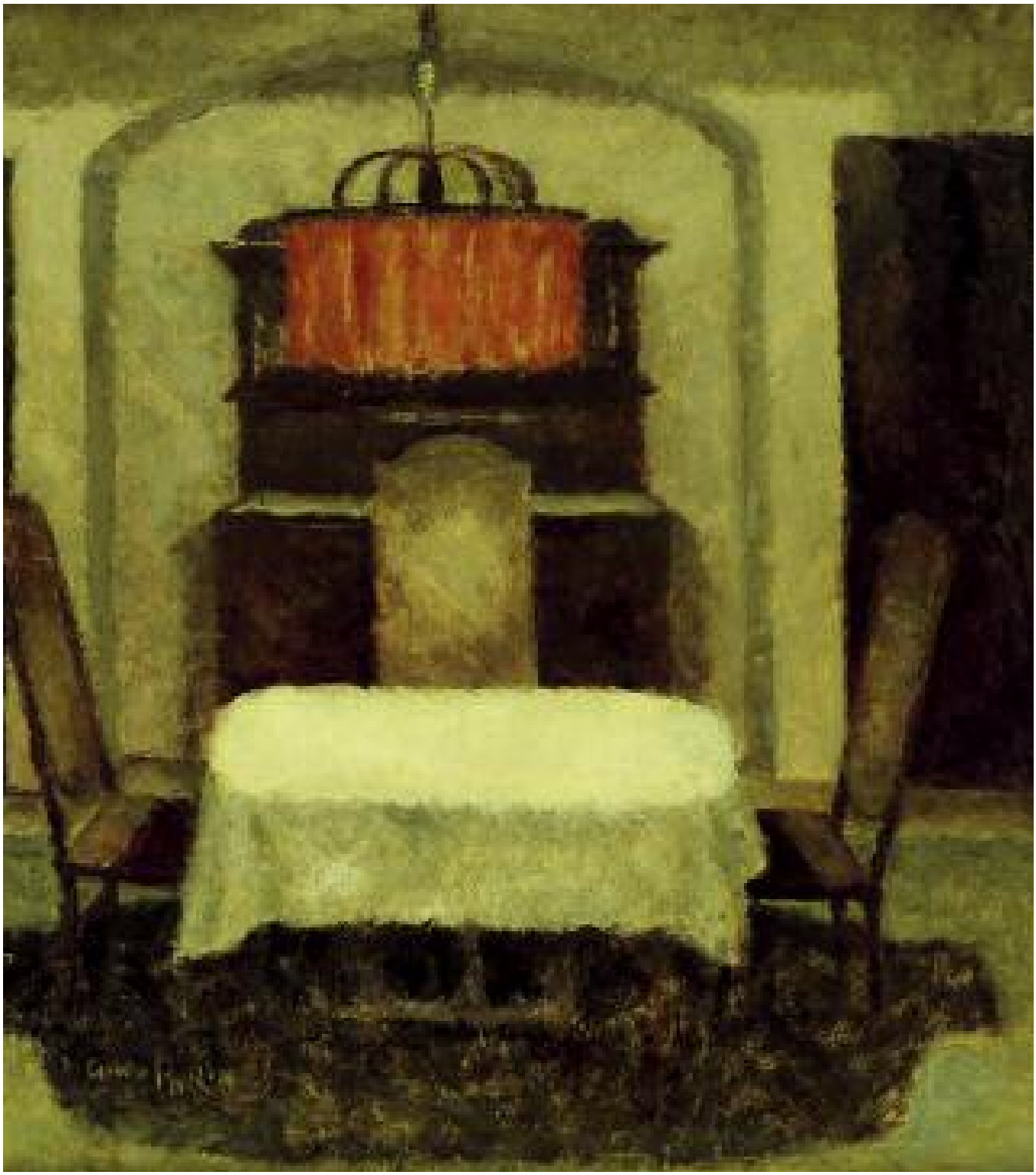
522. Interno con piano e poltrona, 1926/28 ca [cat. 227]

523. Modella con ginocchio sulla sedia, 1926/28 ca [cat. 226]

524. La pittrice, 1926/28 ca [cat. 225]

525. L’angolo del salotto, 1926/28 ca [cat. 228]

526. Sala da pranzo, 1926/28 ca [cat. 229]



527. Srera (in lettura), 1926/27 ca [cat. 221]

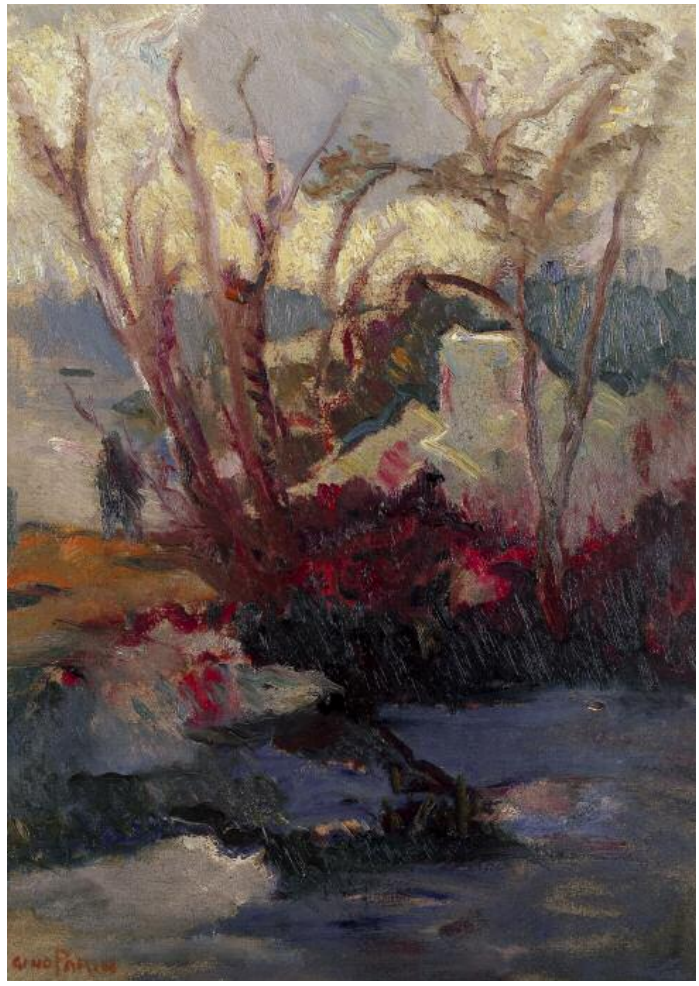
528. Conversazione tra due amiche, 1926/28 ca [cat. 230]

529. Salotto, 1926/28 ca [cat. 232]

gli accordi coloristici intonati alle atmosfere descritte[27], anche se il pubblico, almeno in occasione della Biennale del '22, si dimostrava più attratto da altri generi figurativi[28].

Se le dimensioni ridotte risultano ideali per studi sintetici di luce e colore, quando il genere è trattato su scala maggiore le immagini si fanno più compiute e le figure sono delineate con intento ritrattistico. Lo si può osservare in due tele databili alla fine degli anni Venti, *Conversazione tra due amiche* [528] e *Salotto* [529]. In *Salotto* si possono identificare due personaggi maschili: il gallerista Giovanni Michelazzi all'estrema sinistra e, a destra, lo psicologo Vittorio Benussi, ritratto in una posa analoga in un'altra tela [cat. 231] ed effigiato pure in un ritratto giovanile [568, p. 346]. La scena è rischiarata da una luce diffusa, non giustificata dal paralume o dal suo riflesso nello specchio, ed è concepita su uno spettro ristretto di colori. Questi elementi, uniti alla dislocazione perfetta di figure e mobili lungo delle traiettorie, rimanda esplicitamente all'impiego della ripresa fotografica. Se la definizione di realismo borghese per la pittura di Parin può essere considerata calzante, questo quadro potrebbe esserne il manifesto. Qui Parin documenta in modo articolato il mondo borghese al quale appartiene facendo della sua arte un uso sociale, per quanto privo di qualsiasi tipo di denuncia, semplicemente attenendosi alla pura descrizione dei fatti. Non c'è ostentazione di lusso, ma si avverte la volontà dell'autore di dare una descrizione colta, intellettuale al convegno di amici e la narrazione senza enfasi, ma puntuale e oggettiva della scena, resa calda nell'intimità stabilitasi fra gli amici dal tocco vibrante, fa di questo dipinto un caso isolato e quanto mai felice nella produzione dell'artista.

530. Paesaggio con laghetto, 1920/24 ca [cat. 100]



Paesaggi e vedute, soggetti religiosi, nature morte

Paesaggi, soggetti religiosi e nature morte, se messi a confronto numericamente con gli altri generi, sembrerebbero trattati da Parin solo occasionalmente. Fra questi, il paesaggio è comunque il più rappresentato nonché sperimentato lungo direzioni diverse.

Il *Paesaggio con laghetto* [530], per esempio, ha i segni liquidi e i colori freddi dai toni molto accesi dei paesaggi di Lovis Corinth degli anni Venti -di cui si può ritenere coevo- e la medesima riduzione di profondità[29].

Pressappoco allo stesso periodo risalgono l'*Ingresso della casa del pittore a Opicina* [531] - datato 1920- e *Nel giardino di villa Economo* [532], vedute circoscritte di giardini, rese con tocco impressionista e calate in un'atmosfera intimista nuovamente riconducibile in ambito monacense, dove farebbe capo a Wilhelm Leibl e a Johan Sperl. L'uso dei colori non mescolati fra loro, rilevato in più occasioni, risponde alla volontà di esaltarne tutte le potenzialità luministiche: tecnica usuale in Parin e acquisita osservando gli Impressionisti tedeschi.

Fra gli italiani, fu soprattutto Giovanni Segantini ad interessarlo. Nel '26 all'artista scomparso veniva dedicata una grande mostra retrospettiva alla XV Biennale di Venezia[30]; e nel '27 Parin leggeva con interesse il saggio del pittore pubblicato in *La moderna critica d'arte*, soffermandosi, tra l'altro, sui passi relativi a ciò che Segantini stesso definiva «il senso del colore».

> Il mescolare i colori sulla tavolozza, è una strada che conduce verso il nero; più puri saranno i colori che getteremo sulla tela, meglio condurranno il nostro dipinto verso la luce, l'aria e la verità.[31]

In queste pagine Parin trovò descritti alcuni accorgimenti tecnici e stilistici adottati dall'artista trentino che egli aveva già avuto modo di sperimentare. L'uso, per esempio, di stendere una velatura di colore sulla preparazione della tela, «perché il bianco della tela non lo posso soffrire sotto gli occhi», scriveva Segantini, oppure la propensione agli accostamenti di colori complementari «possibilmente quando il colore fondamentale è ancora fresco, acciocché il dipinto resti più fuso»[32]. Interessato all'artista ma non al Divisionismo, Parin, fino agli anni Trenta, dimostra di sperimentare nuove soluzioni figurative guardando al passato.

Ancora alla prima maniera post-impressionista, ma con pennellate più ampie e una composizione di maggior respiro, è il *Paesaggio di montagna* [536], dove i colori puri brillano, senza però togliere la profondità, che viene ottenuta sia dal dislocamento di zone d'ombra nei cespugli sia dall'alternarsi di colori caldi e freddi. Sempre molto forte si avverte la ricerca d'espressione degli stati d'animo.

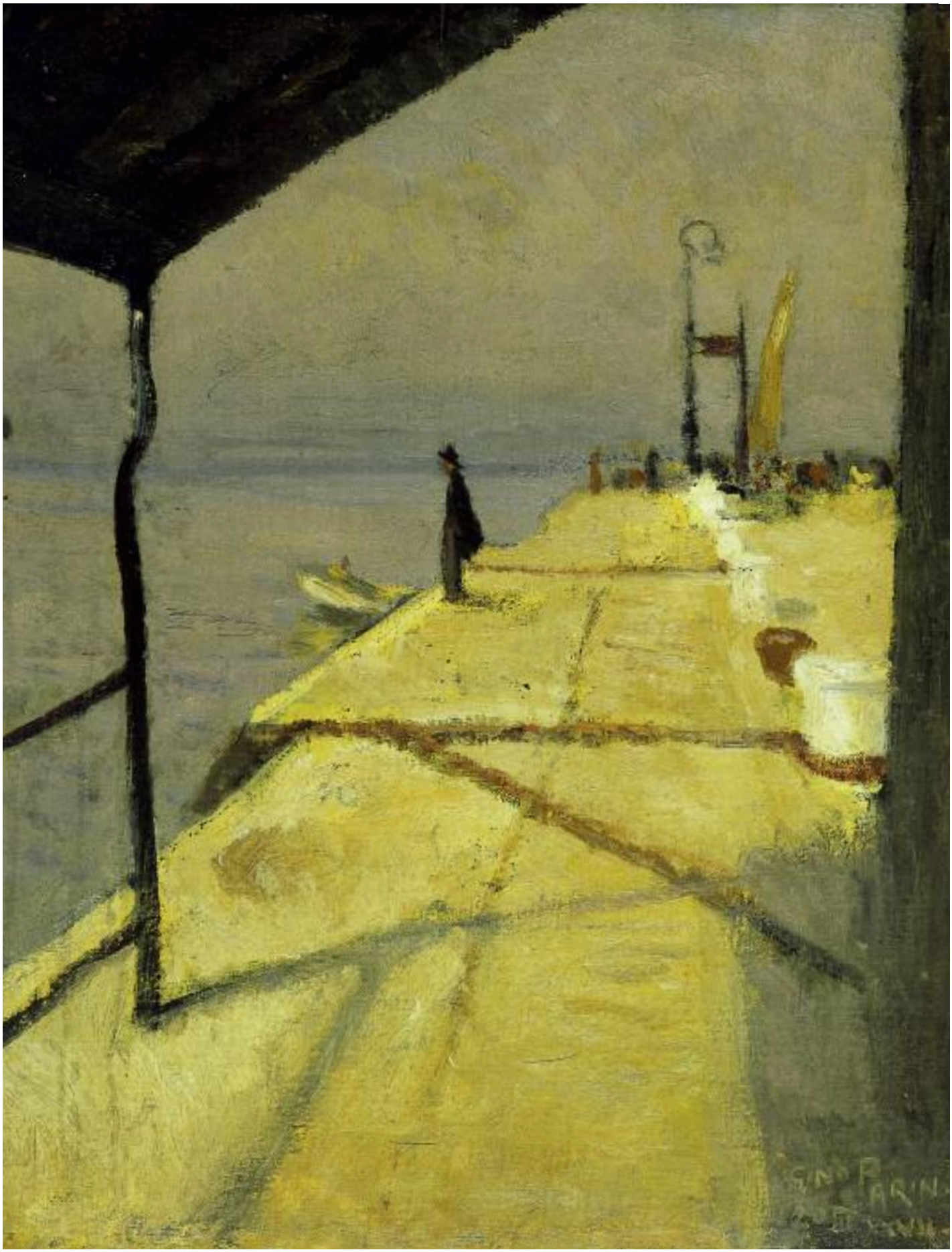
Anche per le vedute si registra un analogo sperimentare e lo sguardo rivolto, questa volta, ad artisti vicini. *Sul molo Audace* [533] del 1927 i colori pastello, l'insistenza sulle linee di una prospettiva esasperata ricor-

531. Ingresso della casa del pittore a Opicina, 1920 [cat. 77]

532. Nel giardino di Villa Economo, 1920 ca [cat. 89]

533. (pag. 320): Sul molo Audace, 1927 [cat. 233]

534. (pag. 321): Tramonto sui pastini, seconda metà anni Venti [cat. 260]



dano le assolate vedute di Bolaffio, alle quali non sembra nemmeno estraneo il senso di isolamento generato dall'invenzione compositiva. Più distesa la visione di una veduta risalente alla stessa epoca, *Tramonto sui pastini* [534], che comunica un senso di piacevolezza e serenità, insolito nei paesaggi di Parin. Qui la luce calda del tramonto fa brillare per un ultimo momento le facciate delle case e diventa specchiante su qualche finestra, mentre già la penombra avvolge gli elementi in primo piano che appaiono in controluce. La pittura è molto materica, le facciate più luminose acquistano luce con il loro spessore e le viti, dipinte di verde cupo, diventano palpabili e vellutate grazie ai rilievi creati dal pennello usato perpendicolarmente alla tela.

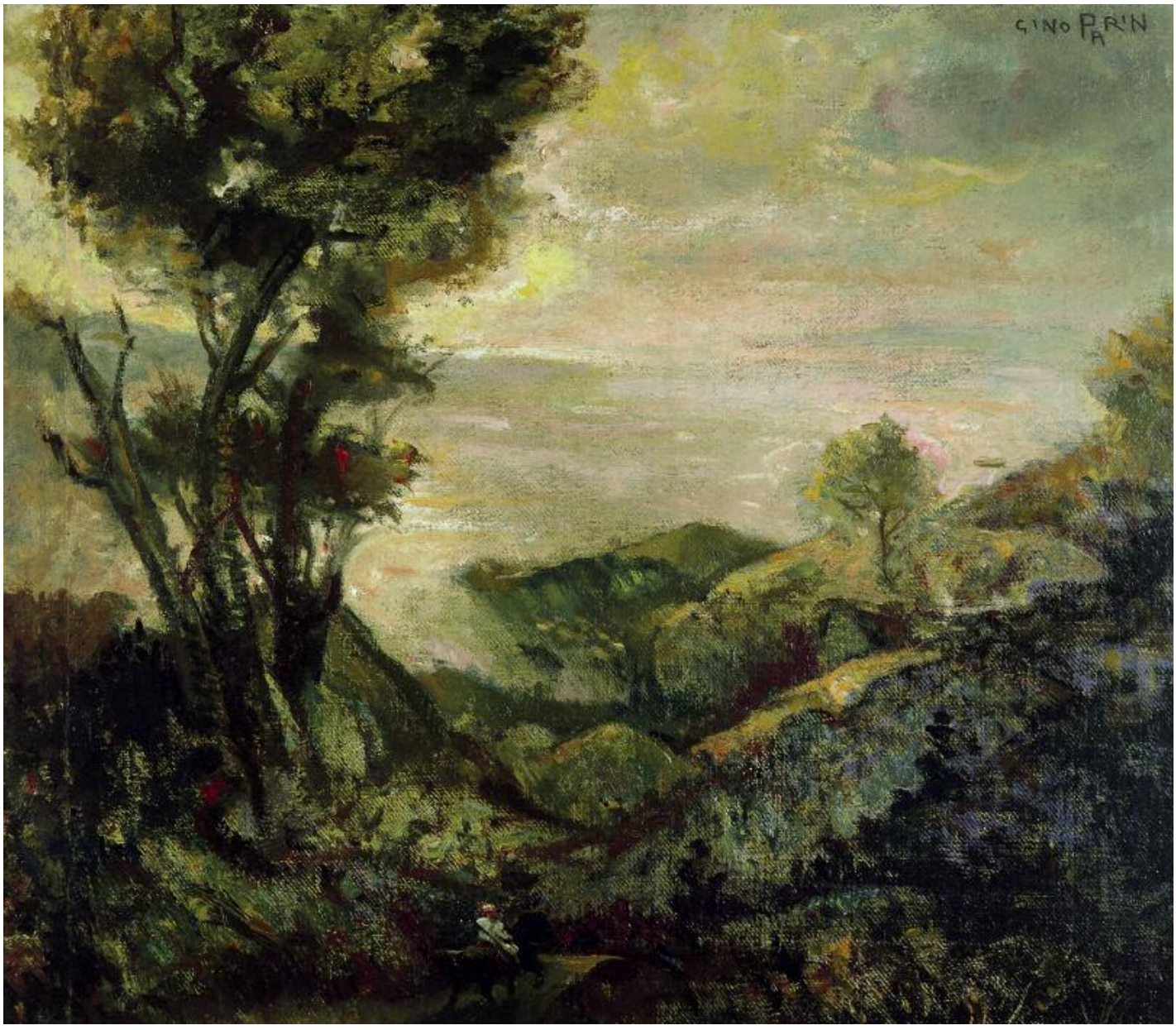
Questo dipinto rappresenta quasi una pausa nel crescente sentimento di angoscia che vanno comunicando i paesaggi realizzati all'approssimarsi degli anni Trenta, nei quali la visuale si allarga e la composizione si fa più nitida. Nel *Viandante* [538] l'attenzione si concentra con grande efficacia sulla superficie specchiante del mare e sugli effetti di luce filtrata dalle nuvole, mentre la visione notturna del *Castello di Duino* [544] -che forse ispira lo sfondo ad un ritratto di Magda Springer [542, 543]- è intonata ad un simbolismo dai risvolti psicologici.

In accordo con gli interessi luministici di Parin, i paesaggi nascono in momenti di luce suggestiva come in *Aurora sul golfo* [537], animata dalla presenza di un solitario cavaliere, o come nella veduta marina *Aurora con vela bianca* [539], così vicina alla desolata solitudine trasmessa dalle opere di Nathan, al quale Parin sembra ispirarsi nelle forme semplici e nel colore uniforme ma vibrante.

535. Ritorno dai campi al tramonto, 1924/26 ca [cat. 162r]

536. Paesaggio di montagna, seconda metà anni Venti [cat. 264]

537. Aurora sul golfo, fine anni Venti [cat. 279]



538. Viandante, fine anni Venti [cat. 280]

CINO PARIN

539. Aurora con vela bianca, 1930/33 ca [cat. 290]

540. Paesaggio con barca, seconda metà anni Venti [cat. 262]

541. Paesaggio con due barche, 1932/33 ca [cat. 298]

542. Ritratto di Magda Springer fotografato nello studio di Parin

543. Ritratto di Magda Springer fotografato nello studio di Parin

544. Castello di Duino, 1930/33 ca [cat. 291]

Con questa veduta si arriva pienamente entro gli anni Trenta. Le figure che in precedenza facevano una breve apparizione, adesso acquistano più peso nel racconto. Il terzo decennio, inoltre, è contraddistinto da paesaggi con scene tratte da soggetti religiosi o mitologici. *San Giorgio e il drago* [546] e *Geremia* [545], nascono su un disegno preparatorio molto dettagliato e che continua a trasparire attraverso le pennellate corte e filamentose. La ricerca di effetti luministici sembra momentaneamente sospesa così come i colori risultano opachi e ingrigiti. Anche in questo passaggio a tinte più gessose si avverte l'attenzione rivolta ad Arturo Nathan e a Carlo Sbisà.

Giorgione ispira il sentimento della natura di due dipinti come lo stesso *San Giorgio il drago* e *Amanti* [550]. Quest'ultimo faceva inizialmente parte, assieme a un *Filosofo* [551], di una tela più complessa, la cui preparazione è documentata da due foto scattate nello studio di Parin [548, 549]. Gli spunti giorgioneschi, coniugati ad un paesaggio che si direbbe carsico, acquistano piena consistenza nella citazione del cavaliere del *Paesaggio al tramonto* (Londra, *National Gallery*) nonché delle simboliche colonne spezzate rappresentate nella *Tempesta* (Venezia, *Gallerie dell'Accademia*); mentre pare esplicito nella versione completa di *Amanti*, fotografata nello studio, il debito figurativo con i *Tre filosofi* (Vienna, *Kunsthistorisches Museum*).

In *Geremia* la rappresentazione del profeta allude alla disperata invocazione dell'uomo a Dio e illustra le parole riportate da Parin dal lamento di Geremia sul *Taccuino*[33] del '26: «Il Signore ha alzato un muro intorno a me e mi ha circondato di amarezze e di affanni». Il quadro, se si esclude il ritratto di fantasia con un *Profeta*, è l'unico soggetto religioso pervenutoci tratto dall'Antico Testamento. Al di là dell'immediato collegamento con le vicende storiche contemporanee - difficile escludere che non abbiano avuto un peso nella scelta del tema- si nota qui come il dramma venga insolitamente affidato

545. Geremia, 1933/35 ca [cat. 304]

546. San Giorgio e il drago, 1933/35 ca [cat. 305]

547. Ninfa, 1933/35 ca [cat. 306]

548. Tela fotografata nello studio di Parin (abbozzo)

549. Tela fotografata nello studio di Parin (dipinto ultimato)

al gesto esplicito dell'uomo, mentre la natura circostante non ne sembra particolarmente toccata.

Vedute e paesaggi entrano spesso a far parte dei dipinti a soggetto religioso dove Parin, collocandosi entro la tradizione pittorica veneta, sperimenta diverse soluzioni formali all'insegna di un eclettismo di stampo ottocentesco. Scoperto il riferimento della pittura quattro-cinquecentesca in *Stella Maris* del 1911 [cat.15], che però ha alle spalle il paesaggio urbano e moderno di Trieste; ancora cinquecentesca la *Deposizione* [cat.94] con la Madonna impersonata da Fanny e il Cristo deposto che evoca nei tratti del profilo proprio l'artista triestino. Dopo la realizzazione di *Stella Maris* nel 1911 e la presentazione l'anno prima a Capodistria di una *Madonna*, Parin avrebbe esposto un'*Annunciazione* nel 1912 alla Galleria Michelazzi e un *Sant'Antonio* nel 1915 alla Permanente. Intorno ai primi anni Venti è documentata la trattazione di soggetti religiosi da una *Processione nella notte* esposta nella mostra individuale alla Permanente nel 1920, mentre partecipando, nel settembre dello stesso anno, alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra a Venezia, espone tra l'altro una *Crocifissione*. A questi dipinti dei primi anni Venti sarebbero riconducibili la *Deposizione* citata in precedenza e una *Crocifissione* [553], forse un bozzetto, con uno studio dei lumi ispirato a Tintoretto, che, se non altro nell'invenzione compositiva, presenta molte affinità con il dipinto esposto a Venezia. L'ipotesi troverebbe conferma nella descrizione di Riccardo Malpezzi della *Processione nella notte* che sembrerebbe appartenere allo stesso clima.

Un Cristo emergente fra ampi fasci di luce argentea: e cupe ombre intorno; la folla oscura che segue, orando. Corpi che s'incurvano, si protendono, gemono. L'anima dell'artista si esalta e si commuove e le sue vibrazioni si comunicano possentemente. [34]

Alla fine della carriera, nel 1942, come si è visto, Parin avrebbe realizzato un *Cristo* [554] stilisticamente dissimile dalla pittura solida di quegli'anni: ciò farebbe intuire una partecipazione più sentita nell'esecuzione dell'opera. Nell'ultima parte della sua vita egli frequentava a Trieste la chiesa cattolica di lingua tedesca, dove padre Johannes Dittrich, uomo di cultura e dalla

550. Amanti, 1933/351 ca [cat. 307]

551. Filosofo, 1933/35 ca [cat. 308]

552. Deposizione, 1920 ca [cat. 94]

553. Crocifissione, 1920 ca [cat. 95]

554. Cristo, 1942 ca [cat. 328]

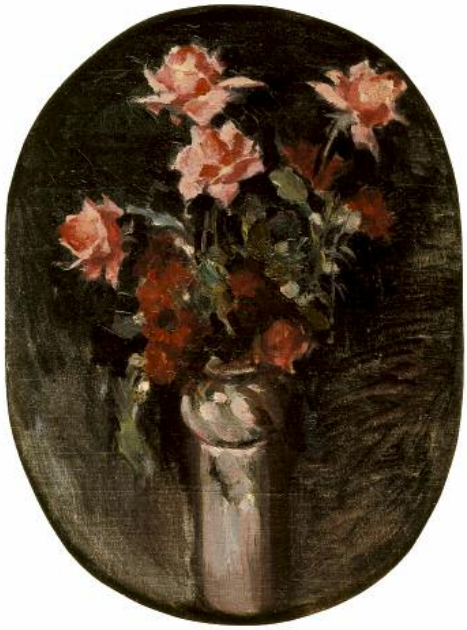
555. Assunzione, 1930/33 ca [cat. 289]

profonda umanità apprezzato dai fedeli per le sue ispirate prediche, godeva della stima di Parin. Magda Springer, come ricorda il fratello Necki, si era convertita dalla religione evangelica a quella cattolica ed era diventata in seguito molto attiva nella chiesa triestina di via Giustinelli[35].

Il *Cristo* [554], ora di proprietà di Necki Springer ed esposto nella Chiesa cattolica di Cottonwood in Arizona, è stilisticamente molto vicino all'esemplare del '42. Sulla veste l'artista ha abbozzato il proprio autoritratto capovolto. Non se ne conosce il significato, ammesso che ve n'è sia uno, ma quanti lo conobbero, per esempio lo stesso Necki, riportano la notizia circa l'abitudine di Parin di effigiarsi o di tracciare altri volti nelle ombre, fra le pieghe o nelle nuvole dei suoi dipinti. È il caso, per esempio, di *Amanti* o del bozzetto per l'*Assunzione* [555]. Ecco quindi uno dei tanti aspetti, certamente non il principale, di un artista che trasse molto dalla sua arte, compreso questo divertito gioco di segni cifrati. L'introduzione d'immagini intellegibili a pochi potrebbe significare la ricerca di un canale diverso di comunicazione.

Tutta l'opera di Parin, in fondo, nasce dalla tensione tra l'analisi introspettiva e il trasporto verso il genere umano. Secondo questa prospettiva non sembra casuale la relativa scarsità di nature morte nella sua produzione, anche se non mancano consistenti eccezioni. Parin si dedicò al genere della natura morta intorno al 1913, in corrispondenza con l'amicizia stretta con Bruno Croatto. Nel settembre di quell'anno esponeva alla mostra collettiva organizzata alla Permanente dove fu definito il "principe della mostra"[36] per la quantità delle opere e il valore ad esse riconosciuto. Le sue natu-

556. Vaso di fiori, 1921 ca [cat. 121v]



557. Natura morta con bicchierii, 1930/33 ca [cat. 293]

re morte vengono confrontate con quelle di Croatto rese, diversamente, con singolare nitore fotografico.

[...] il pubblico conosce l'artista e lo ammira: e può ammirarlo anche nel tocco robusto e franco dei bozzetti, nella visione ricca e coloristica e dominata da un sentimento ferreo del disegno che rivelano le figurine, le stoviglie, i fiori, i vasellami, le giapponeserie da lui dipinte. Sono i soggetti prediletti da Bruno Croatto: il Parin li tratta con un'altra anima, meno sottile indagatore, più risolutamente sintetico.[37]

Del resto, all'inizio del 1914 egli avrebbe partecipato alla mostra collettiva presso la Galleria Heinemann di Monaco con un cospicuo numero di nature morte d'ispirazione orientale, fra le quali si ricordano *Il turbante*, l'*Abito cinese*, e la *Porcellana giapponese*. I soggetti, attualmente dispersi, dovevano ricordare la natura morta con cineserie inclusa in *Armonia in bianco e rosso*, dipinto nello stesso 1914. Dall'osservazione di questa tela non si rileva un sensibile cambiamento di stile con le nature morte realizzate intorno alla metà degli anni Venti. La *Composizione con maschera veneziana e piccolo Budda* [559] del '25, per esempio, o il coevo *Vaso con anemon*i [558] sembrerebbero aderire alla descrizione delle opere di dieci'anni prima. In ogni caso, Parin negli anni Venti dovette dedicarsi con un certo impegno a questo genere, dal momento che nel giro di pochi anni avrebbe presentato, tra le altre opere, una *Natura morta* in due esposizioni prestigiose come la Quadriennale di Torino[38] del '23 e la Mostra delle Tre Venezie[39] del '26. Leggermente più tarda delle precedenti la *Natura morta con noci* [560] dichiara l'ispirazione cézanniana forse desunta, di nuovo, dagli artisti della cerchia di Leibl e in particolare da Carl Schuch.

Al di là dei prevedibili rimandi è interessante notare come Silvio Benco in occasione della Quadriennale del '23 -partecipazione che, si ricorda, gli valse la medaglia d'oro per *Rosa e nero*- vedesse precisamente nella *Natura morta* esposta accanto al quadro vincitore l'espressione della personalità dell'artista. Nell'attribuirgli una «soggettività» capace di travestire e trasformare le cose[40] -riconducendo la sua arte nel clima morandiano- il critico poneva ancora una volta l'accento sull'attitudine di Parin all'introspezione, aspetto imprescindibile in tutta la sua opera.

558. Vaso con anemoni, 1925 ca [cat. 169]

559. Composizione con maschera venerziana e piccolo Budda, 1925 [cat. 166]

560. Natura morta con noci, 1930/33 ca [cat. 292]

568. Ritratto di Vittorio Benussi, 1919 [cat. 68]

1. Il *Ritratto di Karl Raupp* è esposto alla *Neue Pinakothek* di Monaco.

2. Cfr. Roman Zieglgänsberger, *Hans von Marées als Bildnismaler,* Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001, pp.34, 35. Nonostante il parere contrario di Marées, Raupp l'anno successivo si sarebbe iscritto all'Accademia proprio al corso di Piloty, fatto che forse causò una rottura fra i due artisti.

3. Karl Raupp, *Die Photographie in der modernen Kunst*, "Die Kunst für Alle", anno 1888/89, Monaco 1889, p. 325.

4. La mostra era promossa dal comitato organizzatore della IX Mostra Internazionale al *Glaspalast* e si teneva in concomitanza con questa nel consueto periodo estivo, da giugno ad ottobre. Cfr. *Lenbach Ausstellung*, catalogo della mostra, Monaco, giugno 1905.

5. C. Sofianopulo, *Gino Parin*, in "Orizzonte italico", n.5, maggio 1923, p.12

6. Il *Ritratto di Vittorio Benussi* [568] documenta il rapporto di conoscenza e amicizia che Parin ebbe con uno dei padri della psicologia sperimentale italiana, nato a Trieste nel 1878. È qui interessante ricordare che Benussi, dal '19 docente di Psicologia sperimentale presso l'Università di Padova, si dedicò all'inizio della carriera allo studio della percezione visiva fornendo le basi per la nascita della *Gestaltpsychologie*. Morì prematuramente nel 1927. Va identificato con l'illustre psicologo quel Vittorio Benussi allievo con Parin di Gerolamo Navarra (cfr. cap. I, note 12, 13).

7. A proposito di un supposto rapporto di conoscenza tra Gino Parin e Italo Svevo vedi W. Abrami, *Lo strano caso del Professor Gino Parin*, *cit*., pp.10, 11. Nell'articolo, Abrami attribuisce a Gino Parin un dipinto datato 1921 che, a suo giudizio, potrebbe rappresentare il ritratto immaginario di Zeno Cosini. La pubblicazione nel 1923 de *La coscienza di Zeno* sembra però contraddire questa ipotesi che -non trovando alcuno spunto plausibile neppure fra i documenti raccolti presso il Museo Sveviano di Trieste- richiederebbe elementi più solidi a sostegno. All'«immaginario» Zeno Cosini sarebbe, semmai, da preferire il pittore Hoffmann il cui ritratto è documentato dall'esposizione alla Galleria Michelazzi nel dicembre 1922. Un riconoscimento, peraltro, al momento non accertabile.

8. Auguste Rodin, *L'arte psicologica*, in P. D'Ancona, F. Wittgens, cit., p.205 (cfr. cap.4, nota 33).

9. W. Abrami, L. Resciniti, 1991, *cit*., p.56.

10. All'estero la pittura di Gola godette del consenso di pubblico e critica, soprattutto a Monaco, dove l'artista ricevette la Medaglia d'oro per il *Ritratto della madre* nel 1892 e fu poi premiato nel 1900 e nel 1901.

11. *Mädchenkopf* (1897), collezione privata pubblicata in Klaus Jörg Schönmetzler, *Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde*, Rosenheimer, 1994, p.51

12. Ardengo Soffici, *Medardo Rosso e l'Impressionismo nella Scultura*, in P. D'Ancona, F. Wittgens, *cit*., pp.266-272.

13. *Ibid*., pp.266,267.

563. Venezia, gondola nel rio, 1920/24 ca [cat.99]

564. Trieste, veduta della Sacchetta, 1920/23 ca [cat. 96]

565. Venezia, San Giorgio Maggiore vedutina, 1920/23 ca [cat. 97]

566. Rio di Venezia, 1920/24 ca [cat. 98]

567. Venezia, San Giorgio Maggiore, seconda metà anni Venti [cat. 261]

561. Canale del Ponterosso, Trieste, 1920 [cat. 78]

562. Anniversario della Vittoria a San Giusto, 1920 [cat. 79]

14. Sibi [Salvatore Sibilia], *La mostra di Parin al Salone Michelazzi*, in "La coda del diavolo", n.256, Trieste, 20 dicembre 1922.

15. *Ibid*.

16. Ugo Ojetti, *Le leggi del neoclassicismo*, in P. D'Ancona, F. Wittgens, *cit*., p.316.

17. La propensione ad indagare nel profondo i sentimenti dei propri personaggi trova del resto un parziale riscontro nelle parole di Ojetti «un ritratto deve raffigurare un uomo non l'attimo d'un uomo» che spingono Parin ad aggiungere a calce «bene!» (cfr. U. Ojetti, in P. D'Ancona, F. Wittgens, *cit*., p.318).

18. Lo spunto viene dalla citata tesi di Elena Casotto (cfr. cap. I, nota 8) che analizza il genere del ritratto in rapporto alla produzione dei pittori ebrei. In particolare ne *Il Ritratto: attitudine psicoanalitica e importanza dell'interiorità e dell'intimità nell'opera dei pittori ebrei* (pp.205-224) la studiosa affronta l'argomento con un ampio approfondimento critico, fornendo altresì un interessante chiave di lettura dell'opera di alcuni artisti ebrei del primo Novecento. L'attitudine all'analisi introspettiva potrebbe esser stata parzialmente influenzata, secondo l'autrice, dall'«abitudine ad un rapporto personale con Dio, ed un approccio diretto e di carattere interpretativo con la Scrittura» (cfr. A. Mandel, *Per una definizione chiara della nozione di "cultura ebraica"*, in *Ebrei moderni. Identità e stereotipi culturali*, Torino 1989, pp.96-112; M. Molinari, *Ebrei in Italia: un problema di identità (1870-1938)*, Firenze 1991). La Casotto conclude il capitolo con un'*Avvertenza*, qui citata nella parte finale: «Ancora più difficile ma anche più interessante, risulta il tentativo di individuare lo specifico ebraico nelle opere degli artisti israeliti italiani, se si presta fede alle parole dello scrittore Giorgio Bassani, che per voce di uno dei protagonisti dei suoi romanzi, ci avverte: ‹No, no: soltanto noi, nati e tirati intra muros, per così dire, potevamo sapere, comprendere davvero queste cose: sottilissime, in pratica irrilevanti, ma non per ciò meno reali.› (Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano 1996, p.367)».

19. Cfr. Maria Masau Dan, *Presentazione. Artisti triestini di origine ebraica*, in *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, Trieste, Comune di Trieste, 1998, pp.361, 362.

20. A. Soffici, *cit*., pp.268, 269.

21. Thomas Gainsborough, paesaggista per vocazione dedicatosi al ritratto anche per assecondare le richieste della committenza, diede spesso gran risalto al paesaggio nei propri ritratti tanto da inventare un genere definito *fancy picture*, figura non connotata e paesaggio dove è sotteso qualche significato morale. Verso la fine del secolo, fra gli anni Settanta e Ottanta, le figure femminili diventarono mano a mano più evanescenti mostrando delle forti contiguità con Reynolds, che solo alla fine degli anni Ottanta sarebbe passato a forme più solide per una dichiarata propensione classicistica.

22. *La Città morta* di Gabriele D'Annunzio e *Spettri* di Henrik Ibsen furono rappresentati al Teatro Verdi di Trieste, rispettivamente, l'8 ottobre 1922 e il 18 ottobre 1922.
D'Annunzio aveva già ispirato Parin che nel 1908 aveva presentato l'opera intitolata *Parafrasi della «Città del silenzio» di D'Annunzio* all'Esposizione regionale di Vicenza e alla mostra dell'*Hagenbund* a Vienna.

569. (pag. 348): La popolazione di Fiume festante per l'annessione all'Italia, 1921 [cat. 115]

570. (pag. 349): Trieste, il palazzo del Banco di Roma in costruzione, 1926/28 ca [cat. 263]

23. A Wiesbaden presso la Galleria Banger (1907, 1908), a Monaco al *Glaspalast*, nel 1908 e a Trieste, alla Permanente, nel 1909.

24. Italo F. Granato, *Note d'arte alla Permanente*, "Il Popolo d'Italia", Trieste, 23 settembre 1921.

25. Di Jan Vermeer si veda per esempio *Fantesca e signora che scrive una lettera* (1667 ca., Washington, *National Gallery of Art*), *Fanciulla che dorme* (1655-60 ca., New York, *The Metropolitan Museum of Art*), *La lettrice* (1662-65 ca., Amsterdam, *Rijksmuseum*), *Dama in piedi davanti alla spinetta* (1670 ca., Londra, *National Gallery*)

26. La *Stanza con balcone* si trova a Berlino (*Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie*); cfr. anche il *Salotto con la sorella* di Menzel del 1847 (Monaco, *Neue Pinakothek*) per gli effetti di penombra e le pennellate sintetiche che ritraggono la sorella e la madre che cuce.

27. Cfr. Ugo Nebbia, *La quattordicesima biennale veneziana. III.- Gli stranieri: America-Belgio-Francia*, in "Emporium", n.355, vol. LX, luglio 1924, pp.427, 428.

28. C. Gian Ferrari, 1995, *cit.*, p.73.

29. Cfr. di Lovis Corinth *Paesaggio di Inntal* del 1921 (Berlino, *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie*) e il *Lago di Lucerna Nachmittag* del 1924 (Amburgo, *Kunsthalle*). Nel 1922 Corinth era presente alla Biennale veneziana con un'ampia scelta di opere.

30. Cfr. Alessandra Tiddia, *Segantini e le biennali veneziane: vicende e fortune espositive*, in *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, a cura di Gabriella Belli e Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra (Trento), Ginevra-Milano, Skira editore, 1999, pp.57-64.

31. Giovanni Segantini, *Il senso del colore*, in P. D'Ancona, F. Wittgens, *cit.*, p.284.

32. *Ibid.*

33. Il *Taccuino*, qui trattato a parte, contiene disegni e appunti raccolti da Parin nell'agosto del 1926.

34. Riccardo Malpezzi, *La mostra artistica di Gino Parin*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 26 febbraio 1920.

35. Testimonianza di Necki Springer, *cit.*

36. *Alla permanente*, "Il Piccolo", Trieste 1 settembre 1913

37. *Ibid.*

38. b. [Silvio Benco]. *Gli artisti triestini alla Quadriennale di Torino Una medaglia d'oro per Gino Parin*, "Orizzonte italico", n.6, Trieste, giugno, 1923, p.14

39. *Le opere di artisti triestini che si esporranno a Padova*, "Il Piccolo", Trieste, 27 aprile 1926

40. b. [Silvio Benco], *Gli artisti triestini alla Quadriennale di Torino […]*, *cit.*

Nota biografica

1876

Federico Guglielmo Jehuda Pollack nasce il 25 agosto a Trieste da Lodovico e Berta Glass, ebrei ashkenaziti. Il padre dirige con il fratello Giulio la ditta di spedizioni "Pollack Giulio" che in breve tempo avrebbe diramato gli affari nel settore delle assicurazioni e nel monopolio di acqua luce e gas.

1887-92

Frequenta per cinque anni la I. R. Scuola Reale Superiore di lingua tedesca.

Al dicembre del 1892 risale l'esordio in pubblico con un *Ritratto di S. M. l'Imperatore* esposto nel negozio Schollian. Dapprima allievo del pittore veronese Gerolamo Navarra, verso il 1893 inizia l'apprendistato nello studio di Eugenio Scomparini.

1894

Si trasferisce a Monaco di Baviera, ma fissa la residenza a Lugano.

1895

Si iscrive al semestre invernale dell'Accademia di Belle Arti di Monaco che frequenterà per cinque anni nella classe di pittura di Karl Raupp.

1898

Il 13 maggio assume la cittadinanza svizzera con attinenza a Campo di Blenio nel Canton Ticino.

L'11 giugno si converte alla religione cattolica ricevendo il battesimo nel convento dei Cappuccini di Sant'Antonio a Monaco.

L'8 luglio si sposa con la statunitense Ella Auler di St. Louis.

Il 30 settembre nasce il primo figlio Edgar.

Esegue il *Ritratto di giovane orientale* [cat.1], suo primo dipinto ad olio pervenutoci.

1900

Partecipa con il nome Federico G. Pollack alla mostra individuale organizzata in novembre nella sala della Minerva a Trieste. Delle opere esposte il quadro *Baccante* è l'unico noto attraverso una riproduzione fotografica.

Inizia ad adottare il nome Gino Parin.

1901

Il 12 marzo nasce la secondogenita, Marietta.

1902

Alla *Frühjahr-Ausstellung*, mostra primaverile della Secessione monacense, espone un pannello dipinto ad olio. Partecipa all'Esposizione Internazionale d'Arte di Monaco, associato alla *Münchener Künstler Genossenschaft*. In entrambe le mostre monacensi appare con il nome Friedrich G. Pollak.

1904

Partecipa all'esposizione dello *Hagenbund* a Vienna.

Sul "Kleines Journal" di Monaco, il 16 maggio, appare un suo articolo su una mostra della Secessione alla quale partecipano Argio Orell e Adolfo Levier.

Sono pubblicate alcune sue vignette e la fotografia del dipinto con il *Ritratto di Hedvig Lange* sul n. 7 (novembre) della rivista "Funken" edita a Monaco.

1906

Divorzia da Ella Auler. Continuerà ad avere rapporti con i figli almeno fino al rientro della donna negli Stati Uniti, avvenuto nel 1922.

1908

In agosto partecipa all'Esposizione Regionale di Vicenza.

Espone alla mostra autunnale dello *Hagenbund* a Vienna accanto a Théo van Ryssel-Berghe e Rudolf

Sieck. Il successo ottenuto, riportato dal quotidiano viennese "Neue Freie", gli vale la nomina a membro dello *Hagenbund*, il 23 novembre.
Partecipa all'Esposizione Internazionale d'Arte di Monaco. Da quest'anno sarà presente con cadenza quasi annuale alle esposizioni al *Glaspalast*, sempre tra le file della *Münchener Künstler Genossenschaft*.

1910

In primavera partecipa all'Esposizione di caricature alla Permanente, dove viene premiato nella sezione «Caricature di persone».
In estate è a Capodistria alla Prima Esposizione provinciale istriana e all'Esposizione d'Arezzo.
Organizza la partecipazione degli artisti triestini all'XI Esposizione Internazionale d'Arte di Monaco.
La sua presenza alle mostre collettive della Permanente triestina sarà d'ora in poi costante.

1911

Nell'ampia personale alla Permanente d'ottobre appare pure una pala d'altare con La *Madonna tra S. Giusto e S. Sergio* [cat.15].
All'inizio dell'anno una cartolina del calendario della Lega Nazionale [cat.3 ov], tratta da un dipinto ad olio intitolato *Primavera*, riporta la prima raffigurazione di Fanny Tedeschi (all'epoca trentaduenne) che si conosca.

1913

In aprile è alla II Esposizione Internazionale d'Arte di Napoli
Alla XIV Esposizione Internazionale di Monaco vince la medaglia d'oro di II classe per la *Signora in nero*.

1914

All'annuale Esposizione Internazionale d'Arte monacense partecipa con *Armonia in bianco e rosso* [cat.34].
Da quest'anno fino al 1919 è supplente di Disegno a mano libera presso l'I.R. Scuola Reale Superiore di lingua tedesca.
Inizia la frequentazione assidua di Fanny Tedeschi che sfocerà in una storia d'amore fino alla prematura morte della donna (1927) modella ricorrente, dapprima, nei numerosissimi disegni del periodo.

1915

Nella Guida generale di Trieste è residente in via Besenghi 13, registrato come coinquilino di Moisè Mario Tedeschi e della moglie Fanny che sono i proprietari dello stabile.

1916-19

Continua ad esporre con cadenza annuale al *Glaspalast* di Monaco. Nel 1918 partecipa alla collettiva presso la Galleria Michelazzi a Trieste.

1920

In gennaio partecipa alle collettive della Permanente e della Galleria Michelazzi, dove espone tele di piccolo formato con raffigurati interni, spesso animati dall'immagine di Fanny, caratteristici della produzione degli anni Venti.
Partecipa all'Esposizione Internazionale d'Arte di Monaco.
In settembre è alla Mostra Nazionale d'Arte Sacra a Venezia.

1921

Nuovamente alla mostra presso il *Glaspalast* di Monaco.
In agosto è all'Esposizione del Circolo Artistico di Venezia.
Alla Permanente in dicembre è accolto con una mostra individuale.

1922

In gennaio espone alla collettiva presso la Galleria Michelazzi.
Espone per l'ultima volta a Monaco al *Glaspalast*.
Prima partecipazione alla Biennale veneziana (XIII edizione) con *La signora del ventaglio* e un *Autoritratto*.
In dicembre si tiene la sua personale alla Galleria Michelazzi.

1923

Partecipa all'esposizione Quadriennale di Arti Figurative di Torino con una *Natura morta* e con *Rosa e nero* [cat.142], dipinto premiato con la medaglia d'oro.
Il 7 maggio ottiene dalla Prefettura di Trieste l'autorizzazione al cambiamento di nome in Federico Gino Parin.
A novembre partecipa alla Seconda Biennale d'Arte in Roma.
In dicembre espone alla Permanente e nella sede del Circolo Artistico.

In senso orario partendo dalla foto qui sopra:

appunto fotografico di modella in posa;
i figli di Parin, Edgar e Marietta, nati dal suo matrimonio con Ella Auler;
Gino Parin con il padre;
la moglie Ella e Marietta;
il figlio Edgar in un'mmagine degli anni Trenta;
Gino Parin in due fotogrammi in sequenza

1924

Partecipa alla XIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia con *Ombra e luce* e con un *Ritratto*.

Alla Mostra del Ritratto femminile contemporaneo di Monza espone il *Ritratto di Maria Zampieri* [cat.151].

Alla I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico, in settembre, al Giardino Pubblico partecipa con *Servolana*.

In ottobre e dicembre è presente alle collettive della Galleria Michelazzi.

1925

In febbraio partecipa all'Esposizione Nazionale di Arti Figurative di Torino con un *Autoritratto* e uno *Studio per Servolana*.

In marzo è a Roma alla Terza Biennale Romana con *Servolana*, *Ritratto di giovane donna* e *Chiaretta*.

1926

In maggio è a Padova alla IV Esposizione delle Tre Venezie con un *Autoritratto*, *Variazioni di bianco*, una *Natura morta* e due ritratti.

Alla Venticinquesima Esposizione Internazionale del Carnegie Institute di Pittsburgh espone una *Signora russa*.

Dipinge il *Ritratto di Aglaja Georgiadis* [cat.191].

1927

In aprile è a Firenze all'Esposizione Nazionale D'Arte di Palazzo Pitti con un *Ritratto femminile*.

Partecipa alla Quadriennale di Torino.

Il 17 dicembre muore Fanny Tedeschi.

1928

In marzo partecipa alla Mostra del concorso per manifesti pubblicitari a Budapest indetto dalla Casa Modiano.

Alla XVI Biennale veneziana espone *Ombre* [cat.234], *Elena*, *Sera* [cat.192] e *Dialoghetto*.

In autunno alla II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico partecipa con *Vanità* [cat.242].

1930

In marzo si tiene la mostra individuale a Roma a palazzo Doria, presso il Circolo Artistico di Roma. Fra la trentina di opere esposte figurano l'*Antiquario*, *Toscanini a Teatro* [cat.81], oltre a molti ritratti di nobili e notabili della capitale.

Alla XVII Biennale veneziana espone *Nero e bianco* [cat.281] e *La Sibilla* che viene acquistata dal Governatorato di Roma, in seguito dispersa.

Inizia l'amicizia con la pittrice triestina Magda Springer, poco più che ventenne.

1933

Alla Mostra del Ritratto femminile, di Trieste, fra le opere esposte appaiono i ritratti ad olio di Fanny Tedeschi e di Magda Springer.

1935

La mostra per i Quarant'anni della Biennale segna la sua ultima partecipazione veneziana con dieci disegni e tre dipinti: *Contesa*, *Cantastorie* e *Geremia* [cat.304].

1937

All'XI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia partecipa con due ritratti femminili, uno dei quali [cat.317] vince il "Premio del Duce" e viene poi presentato anche alla Mostra d'Arte Italiana nell'Esposizione Universale di Parigi.

1938

Con la promulgazione delle leggi razziali gli viene preclusa ogni attività espositiva. L'anno successivo gli verrà revocata la cittadinanza italiana, anche se il provvedimento d'espulsione resterà temporaneamente sospeso.

1940

Fissa la propria residenza in via Torrebianca 22 a Trieste.

1943

Da quest'anno risulta ufficialmente emigrato in Svizzera ma continua a soggiornare a Trieste.

1944

Il 15 aprile viene arrestato in via Torrebianca e detenuto nel carcere del Coroneo fino al 9 maggio. Da Trieste è trasferito nel campo di Fossoli, vicino a Carpi.

Il 15 maggio viene deportato a Bergen Belsen dove arriva il 23 maggio. Muore per emorragia allo stomaco il 9 giugno.

In senso orario partendo dalla foto qui sopra:

appunto fotografico di modella in posa "en plein air";
Parin e Fanny Tedeschi;
particolare dell'atelier intorno al 1930;
tre pose di Fanny Tedeschi;
cavalletto con abbozzo di ritratto femminile;
Magda Springer nel 1934

Scritti di Gino Parin

Nel maggio del 1904 il "Kleines Journal" di Monaco pubblicava *Sezession*[1] di Gino Parin, recensione sulla Mostra della Secessione, che contava tra l'altro due presenze triestine: Argio Orell e Adolfo Levier. L'analisi delle qualità pittoriche dei dipinti e i giudizi positivi dispensati -in particolare per il *Violinista* di Orell- lasciano, sorprendentemente, spazio, nel breve scritto, a enunciati teorici anticipatori di quella poetica che l'artista coerentemente perseguirà nell'opera di tutta la sua lunga attività.

In queste righe Parin si rivela uomo dalla profonda cultura, estraneo ai movimenti artistici, interessato piuttosto a stabilire un rapporto personale con l'arte nella ricerca degli aspetti spirituali della vita.

Le stesse aspirazioni, lo stesso slancio appassionato si ritrovano nel *Taccuino di appunti*[2] a matita, corredato da disegni, a cui Parin attese nel periodo luglio-settembre 1926. Vi sono ricordati numerosi personaggi dell'arte, della musica, della poesia (la cosiddetta -come scrive Roberto Masiero- «mitologia privata[3]» dell'artista). I loro nomi -tra i vari altri, Moloch, Strindbergh, Mozart,- tracciati in rosso, s'intrecciano, per esempio, con un'elegia di Höderlin, «Brot und Wein[3]» -che Parin intitola «Dionysos»-, con il lamento di Geremia[4] o con un sonetto in romanesco di Cesare Pascarella.

Il giorno del suo cinquantesimo compleanno (25 agosto) Parin scriveva: «Quanti anni sono passati. Quanto lavoro compiuto!» Artista ormai affermato, continuava ad interrogarsi sugli obiettivi e sul significato della propria opera, aspetti messi a nudo, nella dimensione privata del diario, con coraggiosa lucidità.

1. Gino Parin, *Sezession*, "Kleines Journal", Monaco, 16 maggio 1904.

2. Album cartonato verde scuro con 40 fogli, ciascuno cm 18,5 x 11. Si tratta del «quaderno con appunti e schizzi», rinvenuto da Alessandra Tiddia presso un collezionista, parzialmente pubblicato con il commento di Roberto Masiero nel catalogo della mostra *Il Mito sottile* (Trieste, Civico Museo Revoltella). Qui si riporta la trascrizione integrale del testo, così come si trova ripartito in numerose pagine, di cui solo alcune vengono riprodotte contestualmente.

3 Elegia scritta nel 1801. Oriente e Occidente si mescolano e sovrappongono: Il vino dionisiaco e il pane cristiano rappresentano la divinità ma anche i simboli terreni della salvezza.

4 Le «Lamentazioni» scritte per la distruzione di Gerusalemme -occupata dai Babilonesi nel 587 a. C.- contengono nella terza elegia lo sfogo individuale del profeta Geremia che allude alla propria condizione di prigioniero.

SEZESSION

Traduzione Debora Daldon

Avevo già menzionato in precedenza come i nostri giovani pratichino il culto della virtuosità a spese dell'interiorizzazione e come per la loro premura di essere buoni pittori dimentichino in realtà il loro vero e più elevato obiettivo che è quello di essere artisti. Solo inserendo in un quadro una nota spirituale si può dar valore all'opera. Solo se l'essere umano stesso ha qualcosa da dire, la sua sua opera sarà in grado di comunicare con il pubblico.

Tra i lavori migliori della mostra in questo senso vanno ricordati ad esempio, oltre ai quadri di H. Beatus Wieland e Rißl, i lavori di Robbis e di Bock, i cui colori sono presi più dalla tavolozza che dalla natura. Poi ci sono i quadri di Vittoria Zimmermann, che danno un contributo notevole all'«Estetica del brutto». I suoi quadri con tonalità base per lo più di delicate sfumature marroni sono caratterizzati da uno stile bello e maturo e consentono una comprensione profonda. Il piccolo quadro, dipinto all'aperto, di Stroevers con le tre ragazze bionde è di una tenerezza addirittura visionaria.

Anche Argio Orell, con il suo piccolo dipinto del violinista, può essere inserito nella categoria di coloro che sono dotati di un gran talento per l'arte. Anche lui, così come gli artisti nominati prima, si dedica alla rilevante questione in merito allo spazio. A questo si aggiunge una stesura pittorica particolare e profonda, che con tratto sicuro pone il proprio centro nella mano che tiene il violino. Ma il vero pregio del dipinto è una raffinatezza vera e profonda, che ravviva, persino nella scelta della cornice, ogni dettaglio del dipinto ed è proprio in questa raffinatezza che il pittore dà sfogo ad un notevole temperamento.

Mi accorgo di come tutti i lavori degli artisti sopra citati abbiano, per quanto possano essere diversi gli uni dagli altri, qualcosa in comune: il sapere. Questi dipinti sono realizzati da persone che amano la buona lettura e che sanno leggere. Per quanto qualcuno possa avere qualcosa da obiettare, nella creazione artistica non è un fattore del tutto irrilevante avere contatto con le altre arti, arricchire tramite esse il proprio pensiero, dare nuovi stimoli alle proprie sensazioni, portare materiale nuovo nella propria opera (senza diventari troppo letterari!): essere uomini tra i pittori, uomini di cultura, aver contatto anche con il proprio tempo, creare qualcosa di più spirituale!

La meravigliosa ingenuità non basta più - oggigiorno, in cui anche il pittore più insignificante si tormenta con le raffinate questioni riguardanti il colore, questioni prese un po' dall'uno un po' dall'altro.

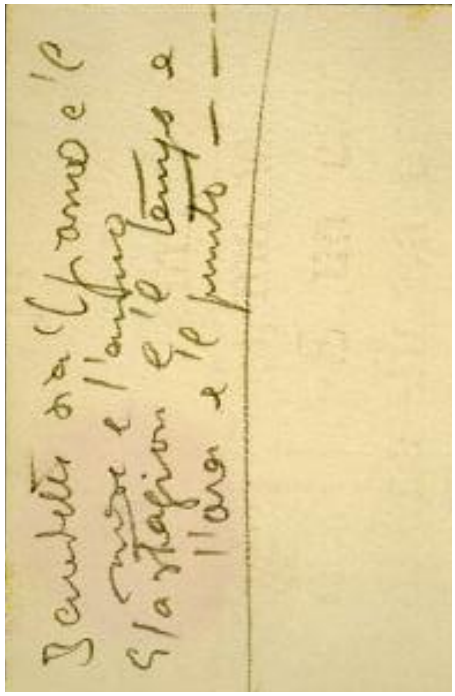
Le carenze che si riscontrano nella «formazione» generale creano un contrasto con la complessa volontà tecnica per cui le carenze diventano ancora più evidenti!

Vi sono infine ancora alcuni lavori che meritano considerazione per le loro qualità cromatiche. Tra questi ricordiamo i ritratti di Levier, di Anna v. Amira di Popesco e la natura morta di Toobn.

TACCUINO DI APPUNTI DEL 1926

GLI SCHIZZI SONO DISPOSTI NEL SENSO DELLA LUNGHEZZA DEI FOGLI, PER LO PIÙ NELLE PAGINE PARI, MENTRE GLI SCRITTI SONO TRACCIATI SIA IN LUNGO CHE IN LARGO, ANCHE IN MODO PROMISCUO, SULLA MEDESIMA PAGINA.

1
pagina bianca



2
Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno e la stagion e 'l tempo e l'ora e 'l punto…

3
18 VIII
disegno
Il mondo è là

4
pagina bianca

5
pagina bianca

6
pagina bianca

7
disegno
Composizione futurista

8
pagina bianca

9
pagina bianca

10
pagina bianca

11
disegno
4 VII 26

12
Il camerino attiguo al mio studio così come è non resiste più alle pioggie. Così domani gli operai e per parecchi giorni. Questo in sostituzione di un viaggio.
18 VIII

Di male in peggio tutti e tutto
27 VIII
Il momento è terribile. situazione pericolosissima. Non so cosa succederà in un prossimo avvenire.
Io mi sento molto male fisicamente.

Dunque allora?

Il n'est péché qui vive
avant l'amour a parlé
Il n'est âme qui meure
avant l'amour a pleuré

13
disegno

14
disegno

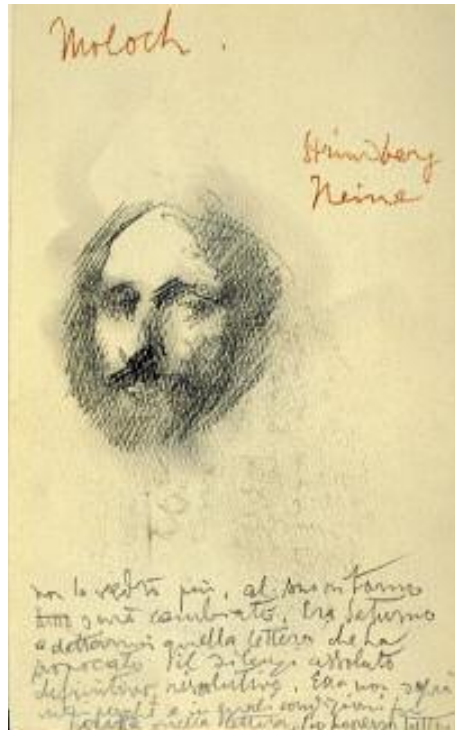
15
disegno
14 VII

16
Il nostro quadro ha fatto qualche progresso incomincia a parlare e temo molto che alla fine dica troppo.
Parla di ferro, di fiamma, di desideri, di tormenti, di rassegnazione, di ribellione
È un ritratto completo. 7 VIII

27 VIII Tutto il giorno ventaccio - davanti all'ingresso al mio studio un mucchio di foglie rosse e secche. Autunno. Passato un anno di attese, di sospiri e di desiderio -
Giornata burrascosissima, affranto

Merano
disegno

17
disegno



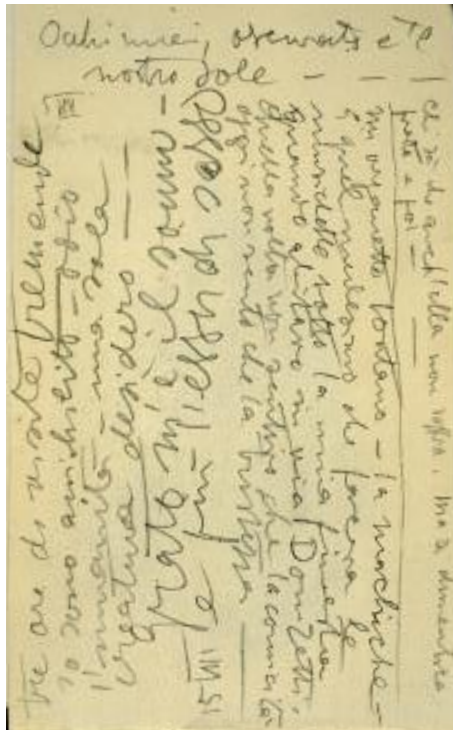
18
Moloch.

Strindberg
Heine

disegno

Non la vedrò più, al suo ritorno tutto sarà cambiato. Era Saturno a dettarmi quella lettera che ha provocato il silenzio assoluto definitivo, risolutivo. Ella non saprà mai perché e in quali condizioni fu scritta quella lettera. E io ho perso tutto.

19
disegno
1 VIII



20
Chi sà che anch'ella non soffra, ma si dimentica presto e poi.
Un organetto lontano - la machiche - È quel medesimo che faceva le musichette sotto la mia finestra quando abitavo in via Donizetti.
Quella volta non sentivo che la comicità oggi non sento che la tristezza.

Tre ore di visite tremende io sono annichilito. odio l'umanità. una sola creatura desidero.
Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso
15 VIII
Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole…
5 VIII

21
disegno
10 VII

22
Apollon
Mozart
Raffaello

23
disegno
26 VIII

24
disegno

25
disegno
26 VII

26
pagina bianca

27
disegno
3 VIII

28
Dionysos

Rubens
Wagner
Bernini
Sfingetta

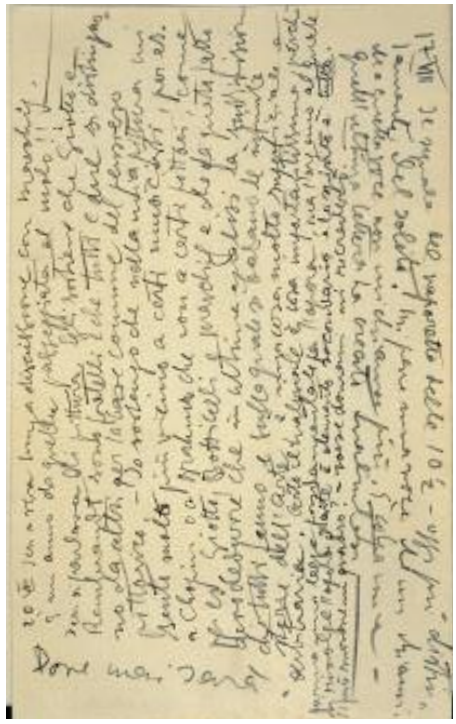
Rings um ruhet die Stadt
    still wird die erleuchtete Gasse
Und mit Fackeln geschmückt
    raushen die Wagen hinweg
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen
    die Menchen
Und Gewinn und Verlust
    wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus;
    leer steht von Trauben und Blumen
Und von Werken der Hand
    ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt
    fern aus Gärten; vielleicht daß
Dort ein Liebendes spielt oder
    ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der
    Jugendzeit; und die Brunnen
Immerquillend und frisch, rauschen
    an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen
    geläutete Glocken
Und der Stunden gedenk rufet
    ein Wächter die Zahl
Jetzt auch kommet ein Wehn und
    regt die Gipfel des Hains auf
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde,
    der Mond
Kommet geheim nun auch;
    die Schwärmerische
    die Nacht kommt;

29
disegno
2 VIII

Voll mit Sternen und wohl
    wenig bekümmert um uns
Glänzt die Erstaunende dort,
    die Fremdlingin unter den
        Menchen
Über Gebirgeshöhn traurig
    prächtig herauf.
        (Hölderlin)

30
disegno

31
disegno

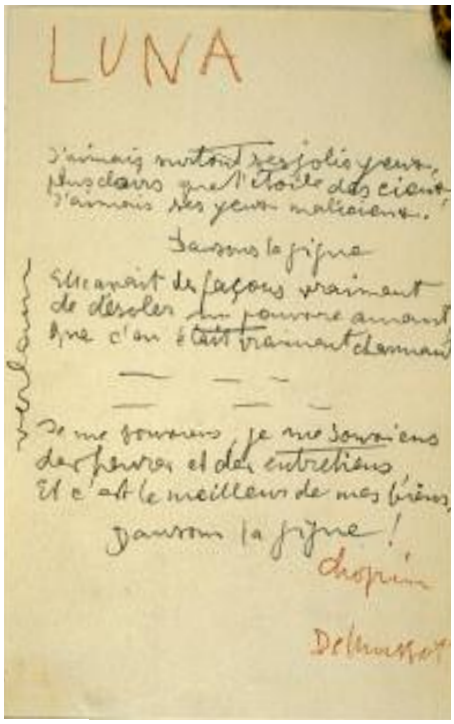


32
17 VIII Il segnale del vaporetto delle 10 $^{1}/_{2}$ - oggi più distintamente del solito. Mi pare una voce che mi chiami. Ma quella voce non mi chiama più. È colpa mia. Quell'ultima lettera ha creato malintesi.

Dove mai sarà.

20 VIII Ieri sera lunga discussione con Marchig.
È un anno da quella passeggiata al molo!!
Ieri si parlava di pittura. Egli sostiene che Giotto e Rembrandt sono fratelli e che tutti e due si distinguono da altri per la base comune del pensiero pittorico. - Io sostengo che nella mia pittura mi sento molto più vicino a certi musicisti, per es. a Chopin o a Brahms che non a certi pittori, come per es. Giotto, Botticelli, o Marchig e che da questo fatto devo dedurre che in ultima analisi la suddivisione che tutti fanno e sulla quale si basano le infinite storie dell'Arte, è una cosa molto superficiale e arbitraria. Certo il materiale è cosa importantissima, perché forma una legge fondamentale per l'opera, ma l'organo al quale si rivolge l'opera d'arte è elemento secondario e lo spirito è tutto. Si può suonare un quadro? Forse domani mi ricrederò.

33
disegno
14 VIII



34
LUNA
J'aimais surtout ses jolis yeux
plus clairs que l'étoile des cieux
J'aimais ses yeux malicieux.

Dansons la gigue

Elle avait des façons vraiment
de désoler un pauvre amant
que c'en était vraiment charmant

Je me souviens, je me souviens
des heures et des entretiens,
Et c'est le meilleur de mes biens

Dansons la gigue!

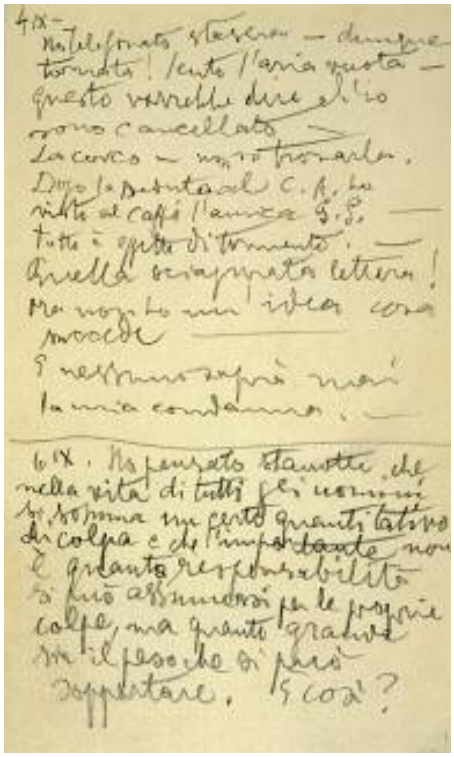
Verlaine

De Musset

35
disegno

36
pagina bianca

37
disegno
17 VIII



38
4 IX
Ho telefonato stasera - dunque tornata! Sento l'aria vuota. Questo vorrebbe dire ch'io sono cancellato.
La cerco. Non so trovarla.
Dopo la seduta al C.A. ho visto al Caffè l'amica G.S. - Tutto è oggetto di tormento. -
Quella sciagurata lettera!
Ma non ho un'idea cosa succede -
E nessuno saprà mai la mia condanna. -

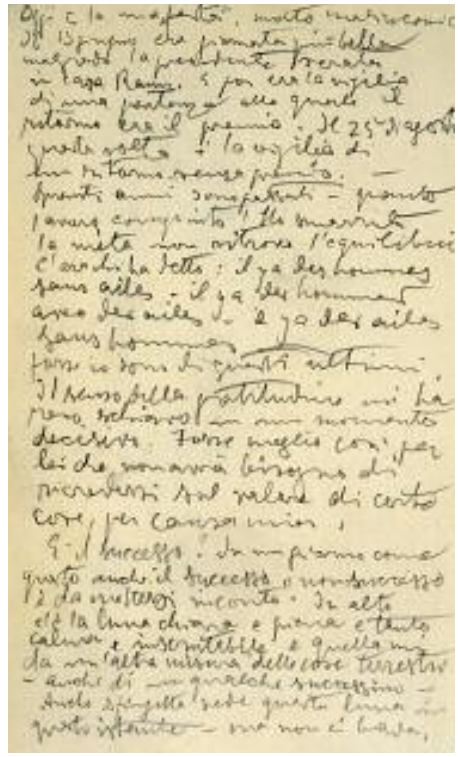
6 IX. Ho pensato stanotte che nella vita di tutti gli uomini si somma un certo quantitativo di colpa e che l'importante non è quanta responsabilità si può assumersi per le proprie colpe, ma quanto grande sia il peso che si può sopportare. È così?

39
disegno
Allora, dunque?

40
Jupiter

Tiziano
Balzac
Tintoretto
J. S. Bach
Claudio Monteverdi
Mallarmé

41
disegno



42
Oggi è la mia festa molto malinconica.
Il 13 giugno era giornata più bella malgrado la precedente serata in casa Rams. E poi era la vigilia di una partenza alla quale il ritorno era il premio. Il 25 di agosto questa volta è la vigilia di un ritorno senza premio. -
Quanti anni sono passati - quanto lavoro compiuto! Ho smarrito la meta non ritrovo l'equilibrio. C'era chi ha detto: il ya des hommes sans ailes - il ya des hommes avec des ailes - il ya des ailes sans hommes -
Forse io sono di questi ultimi.

Il senso della gratitudine mi ha reso schiavo in un momento decisivo: Forse meglio così, per lei che non avrà bisogno di ricredersi sul valore di certe cose, per causa mia. E il successo? In un giorno come questo anche il successo o non successo è da mettersi in conto. In alto c'è la luna chiara e piena e tanto calma e inscrutabile e quella mi da un'altra misura delle cose terrestri - anche di un qualche successino.
Anche sfingetta vede questa luna in questo istante - ma non ci bada.

43
disegno

22 VIII
Bella vista dalla mia specola: l'hangar per l'idroplano

notte dal 25 al 26 agosto
mi sveglio - la luna se n'è
andata. Buio pesto fuori.
Stanco della lunga giornata
fatta di sorrisi, menzogne
e tristezze. Lettere da Monaco
da Berlino con auguri di
associazione, amici e conoscenti.
È come assaporare i propri
funerali in anticipo.
Da 15 giorni sono senza
bussola. Come fare.

44
Notte dal 25 a 26 agosto.
mi sveglio - la luna se n'è andata. Buio pesto fuori. Stanco della lunga giornata fatta di sorrisi, menzogne e tristezze. Lettere da Monaco da Berlino con auguri di associazione, amici e conoscenti. È come assaporare i propri funerali in anticipo.
Da 15 giorni sono senza bussola. Come fare?

disegno

45
disegno

46
pagina bianca

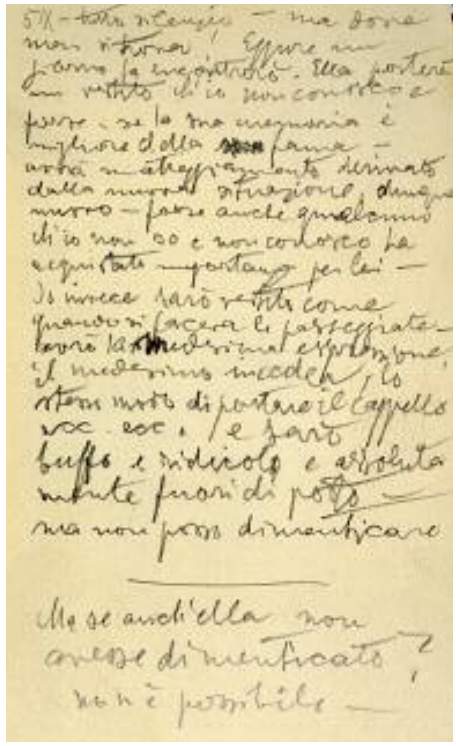
47
disegno

48
VENUS
disegno

49
disegno
28 VIII

50
So' trent'anni che fo sta professione
e ancora, graziaddio nun
so mai morto;
So' vecchio, ar camminà
cammino storto,
Eppure sanz'ognuno, sto benone
- Pascarella

51
disegno



52
5 IX - Tutto silenzio. Ma dove mai si trova! Eppure un giorno la incontrerò. Ella porterà un vestito ch'io non conosco e forse - se la sua memoria è migliore della fama - avrà un atteggiamento derivato dalla nuova situazione, dunque nuovo - forse anche qualcuno ch'io non so e non conosco ha acquistato importanza per lei.
Io invece sarò vestito come quando si faceva le passeggiate - avrò la medesima espressione, il medesimo inceder, lo stesso modo di portare il cappello ecc. ecc. e sarò buffo e ridicolo e assolutamente fuori di posto -
ma non posso dimenticare.
Ma se anch'ella non avesse dimenticato?
non è possibile.

53
disegno

54
foto di Autoritratto *incollata*
incominciato il 3 VII
questa assunzione fatta il
25 VIII. - incompleto -
continua il lavoro 8·IX·
progredisce 12 IX.
finito

55
disegno

56
Jehova
"Il Signore ha alzato un muro intorno a me e mi ha circondato di amarezze e di affanni"
(Lam. di Geremia)

57
disegno

58
pagina bianca

59
pagina bianca

60
pagina bianca

61
pagina bianca

62
pagina bianca

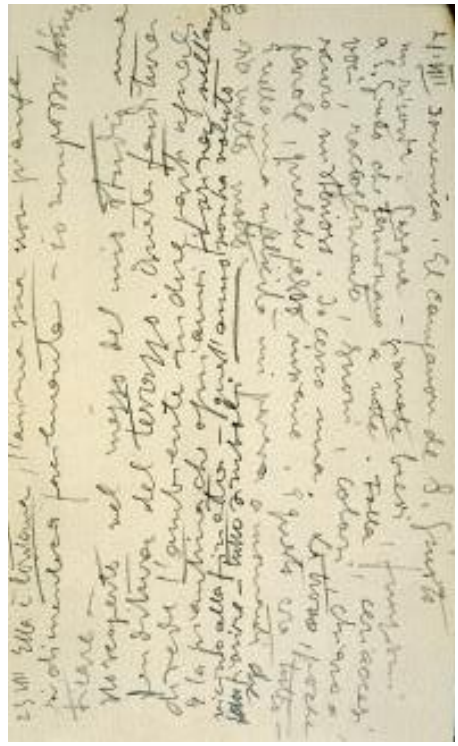
63
pagina bianca

64
I. S. BACH

65
pagina bianca

66
Faust

67
pagina bianca

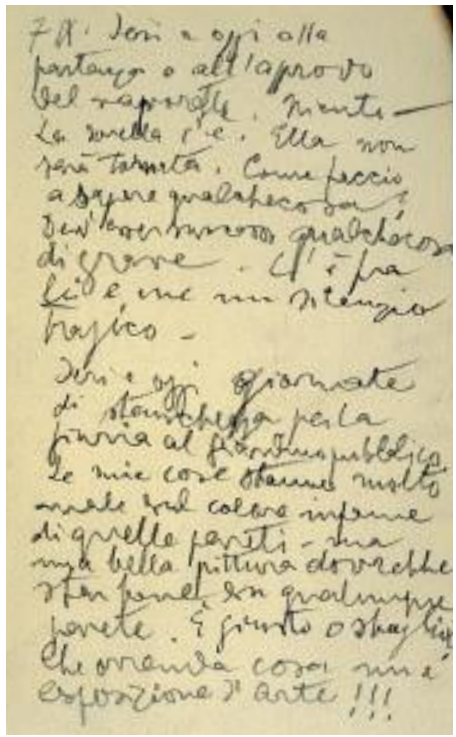


68
21·VIII Domenica. El Campanon de S. Giusto
mi ricorda: Pasqua - giornate brevi, funzioni a S. Giusto che terminano a notte. Folla, ceri accesi, chiaro = scuro misterioso. Io cerco una. La trovo, poche parole, qualche passo insieme, e questo era tutto.
Quella mia infelicità mi pareva a momenti che sia molto molto ——
———

23 VIII Ella è lontana, l'anima sua non piange
si dimentica facilmente - io non posso dimenticare.
Ho scoperto nel mezzo del mio studio una fenditura del terrazzo.

Questa fenditura divide l'ambiente in due parti uguali e la piantina che ogni anno fioriva nell'angolo vicino alla finestra - quest'anno non ha voluto fiorire. Tutto simboli.

69
pagina bianca



70
7 IX Ieri e oggi alla partenza e all'approdo del vaporetto. Niente.
La sorella c'è. Ella non sarà tornata. Come faccio a sapere qualchecosa? Dev'essere successo qualchecosa di grave. C'è fra lei e me un silenzio tragico.
Ieri e oggi giornate di stanchezza per la giuria al giardino pubblico. Le mie cose stanno molto male sul colore infame di quelle pareti. ma una bella pittura dovrebbe star bene su qualunque parete. È giusto o sbaglio?
Che orrenda cosa una esposizione d'arte!!!

71
pagina bianca

72
22 VIII IL R Commissario comunale mi ha mandato la nomina a giurato per il concorso dei mosaici a S. Giusto. Non mi sono mai interessato al mosaico e non ne capisco niente, ma per accettare la carica bisogna conoscer l'argomento. Mi son procurato alcuni libri e a ora tarda, a letto, tento di studiare la cosa che non m'interessa affatto. Quello che rende più difficile ancora lo studio è che ho preso l'adenina troppo presto e che mi vien un gran sonno. E invece che studiare i mosaici mi tornano continuamente alla memoria i versi : "ma quella ch'io bramo non meco vi giace - o cuor senza pace ed occhi miei lassi - moriamo."

L'altra notte ho sognato che quella ch'io bramo scrive ogni giorno una pagina per me e che in tutte queste settimane non ha ballato neanche una sola volta… …
Don Quichote

73
pagina bianca

74
pagina bianca

75
pagina bianca

76
pagina bianca

77
3 IX Ancora niente.
Giro per le strade e non trovo.
disegno

78
pagina bianca

79
Merano!

Buona sera ai vivi
e riposo ai poveri morti
Buon viagio ai naveganti
e buona notte a tutti quanti

disegno

80
pagina bianca

Catalogo delle opere

Dipinti

Acquerelli, tempere, pastelli

Disegni

Opere varie

Ripartizione delle opere

dipinti
identificati dal solo numero

acquerelli, tempere, pastelli
identificati dal numero con il suffisso atp

disegni
identificati dal numero con il suffisso dis

opere varie
identificate dal numero con il suffisso ov

Le iscrizioni non autografe apposte sulle opere sono contrassegnate con un asterisco.

In qualche caso, al titolo attribuito in precedenza ne è stato abbinato uno nuovo giudicato più pertinente.

La precisazione "inedito" si riferisce ad opere non pubblicate.

Legenda

CMR
(Civico Museo Revoltella)

CMSA
(Civici Musei di Storia ed Arte)

Soprintendenza per i Beni APPSAD
(Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico)

CCIAA
(Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura)

Dipinti

1
Ritratto di giovane donna orientale
1898
olio su tela, cm 53 x 43
firmato e datato in alto a ds.:
F. Pollack / Marzo 98
collezione privata, Trento

BIBLIOGRAFIA
R. Viani, "Araldo dell'Arte", 30.3.1945
R. Viani, "Araldo dell'Arte", 27.4.1946

2
Allegoria della notte
1899
olio su tela, cm 191 x 128
firmato e datato in basso a sin.:
F. Pollack / 99
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, maggio 1991, n.112

3
Melpomene
1900
olio su cartone, cm 65 x 44
firmato e datato in basso a sin.:
F. Pollack. PARIN / 1900
iscrizione in basso entro il bordo nero "MELPOMENE"
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Artisti triestini di origine ebraica,
Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.393 (ill.)

4
Tra bianco e nero
1900 ca
olio su tela, cm 63 x 100
firmato in alto a ds.:
G PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

5
Tiro a segno
1905
olio su tavola, ø cm 63
firmato in basso a ds.
(sul bordo della gonna):
Pollack x PARIN
iscrizione "in onore del maestro primario LODOVICO POLLACK TIRO FESTIVO GIUBILARE TRIESTE - GIUGNO 1905"
collezione privata, Trieste
inedito

6
Fanciulla seduta in costume ornato
1905/1908 ca
olio su tela, cm 101 x 71
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

7
Trieste, Piazza Grande di notte
1910 ca
olio su tela, cm 80 x 80
firmato in basso a ds.
GINO PARIN / TRIESTE
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Münchener Jahres-Ausstellung,
Monaco 1910

BIBLIOGRAFIA
Asterischi, "Il Piccolo", 5.11.1910
M. Roccia, 1977/78, p.146
R. Da Nova, 1980, p.127

8
Notturno con la nebbia in Piazza Grande a Trieste
1910 ca
olio su compensato, cm 34,5 x 35,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

9
Testa di bimba
1910 ca
olio su cartone, cm 35 x 29
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 498

Il dipinto apre il gruppo di 21 opere (19 dipinti e 2 disegni) conservate presso il Museo Civico di Belle Arti di Lugano e del quale sono qui pubblicati 3 dipinti (cat. 80, 118, 239); tecnica, dimensioni e datazione riportate sono tratte dalla schedatura inventariale del Museo.
Dopo la guerra il cugino Otto Wilhelm Parin, che dal '41 risiedeva a Lugano, si recò a Trieste dove acquistò queste opere donandole in seguito, anche se non ufficialmente, al Museo Civico di Belle Arti di Lugano (Cfr. Christine La Bastille).

10
Autoritratto
1910/1930
olio su tavola, cm 60 x 50
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 497

11
Ritratto di vecchio
1910/1930
olio su tela, cm 47 x 35
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 503

12
Ritratto femminile
1910/1930
olio su cartone, cm 61 x 53
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 493

13
Bambina sul divano
1910/1930
olio su cartone, cm 71,5 x 50,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2694

14
Uomo a torso nudo
1910/1930
olio su tela, cm 67 x 84,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2693

15
Stella Maris
1911
olio su tela, cm 234 x 130
iscrizione sul cartiglio sopra lo schienale del trono "GINO PARIN fecit / MCMXI"
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona

ESPOSIZIONI
Mostra individuale, Trieste 1911
II Esposizione Internazionale d'Arte di Napoli, Napoli 1913

BIBLIOGRAFIA
La mostra di Parin alla Permanente, "Il Piccolo", 17.10.1911
R. Albino, "Il Piccolo della Sera", 6.3.1913
A. Lancellotti, "Emporium", 1913, p.309 (ill.)

Il dipinto in origine era completato dalle figure di S. Sergio e S. Giusto ai lati della Madonna.

16
Ritratto femminile con catenina e croce
1911/1912 ca
olio su tela, cm 74 x 54
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

17
Signora con turbante bianco
1912
olio su compensato, cm 33,5 x 60
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / Monaco 1912
collezione privata, Trieste
inedito

18
Fanny Tedeschi, ritrattino
1912/1913 ca
olio su tela, cm 20,5 x 26,5
collezione privata, Trieste
inedito

19
Abbandono
1912/1913 ca
olio su tela, cm 68 x 74 firmato in basso a ds.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, dicembre 1995, n.14

20
Fanny Tedeschi con vestito a fiori
1912/1913 ca
olio su tela, cm 63,5 x 46,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

21
Donna seduta di spalle che si specchia
1912/1914 ca
olio su tela, cm 65 x 50
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

22
La modella
1912/1914 ca
olio su tela su cartone, cm 50,5 x 40
firmato in alto a ds.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, dicembre 2002
p.72, n.698 (*ill.*)

23
Fanny Tedeschi con papavero
1912/1914 ca
olio su tela, cm 45 x 36
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

24
Fanny Tedeschi, volto abbozzato
1912/1914 ca
olio su tela, cm 37 x 29
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

25
Abbozzo per la modella
1912/1914 ca
olio su tela, cm 38,5 x 33,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

26
Fanny Tedeschi seduta col gatto
1912/1914 ca
olio su tela, cm 80 x 60
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

27
Signora in poltrona di vimini
1912/1914 ca
olio su cartone, cm 72 x 42,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.57, fig.58
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.397 (*ill.*)

28
Profeta
1913
olio su compensato, cm 50 x 40
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / X.1913
collezione privata, Trieste
inedito

29
Fanny Tedeschi con acconciatura Impero
1913
olio su tela, cm 63 x 48,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1913
collezione privata, Trieste
inedito

30
Piero Sticotti
1914
olio su tela, cm 118 x 89
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
più sotto la data 1914 abrasa
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Dipinti di Gino Parin, Trieste 1990

BIBLIOGRAFIA
L. Ruaro Loseri, 1993, p.75 (*ill.*)

Piero Sticotti, nel direttivo del Circolo Artistico di Trieste fin dagli anni Dieci, fu direttore del Museo Civico di Antichità di Trieste dal 1920 al 1940.

31
In posa
1914

olio su cartone, cm 50,5 x 41
firmato e datato in alto a ds.:
G. PARIN / 1914
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, dicembre 2002, p.109, n.895 (ill.)
Catalogo Stadion, maggio 2003, p.27, n.190 (ill.)

32
Ritratto dello zio paterno
1914

olio su cartone, cm 38,5 x 35
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1914
sul verso, a matita:
Polack / zio di Parin / 1914 / Monaco / 1913: XI Internaz. di Monaco
collezione privata, Trieste

La partecipazione all'esposizione monacense è ricavata dall'iscrizione a matita sul verso del dipinto ma non confermata dal catalogo del 1913, in cui, tuttavia, compare un Ritratto maschile (Cfr. cap. II, nota 19).

33
Autoritratto
1914

olio su tavoletta, cm 27 x 21,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 15.VII.1914
collezione privata, Trieste
inedito

34
Armonia in bianco e rosso
1914

olio su tela, cm 100 x 91
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
CMR, Trieste
n. inv. 383
acquisizione: 1915

ESPOSIZIONI
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco 1914
Mostra individuale, Trieste 1915
Mostra collettiva, Trieste 1915
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Trieste 1981-1982
I Tal Ya', Ferrara 1990
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998
Pittura triestina tra '800 e '900…, Budapest 1999

BIBLIOGRAFIA
Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung Monaco, 1914, pp.102, 111 (*ill.*)
Alla Permanente l'esposizione di Gino Parin, "Il Piccolo", 17.3.1915
Alla Permanente l'esposizione degli artisti cittadini, "Il Piccolo", 1.4.1915
M. Roccia, 1977/78, p.159
R. Da Nova, 1980, pp.121, 129, 140 fig.17
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Pordenone, 1982, p.28 (*ill.*)
I Tal Ya', Milano, 1990 p.280, fig.269
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.58, fig.63
Shalom Trieste, Trieste, 1998, pp.389, 394 (*ill.*)
W. Abrami, L. Resciniti, 1991, p.53
M. Ferri, "La Cronaca", 9.9.1994 (*ill.*)
Pittura triestina tra '800 e '900…, Trieste, 1999, p.51
A. Negri, 2000, p.55 (*ill.*)

35
Volto di vecchio di tre quarti
databile 1914

olio su cartone, cm 30 x 23,5
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

36
Fanny Tedeschi, ritratto in nero
1914 ca

olio su tela, cm 56 x 56
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

37
Fanny Tedeschi con la mano accostata al viso
1914 ca

olio su tela, cm 52 x 53
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
D. Ambrosioni, in "Giornale del Popolo", 18.8.1994 (*ill.*)

38
Fanny Tedeschi in abito bianco
1914 ca

olio su tela, cm 90 x 60
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

39
Dama in bianco
1915

olio su tela, cm 101 x 111
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / XI.1915
CMR, Trieste
n. inv. 3367
acquisizione: 1955

ESPOSIZIONI
Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo, Trieste 1979
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998
Pittura triestina tra '800 e '900…, Budapest 1999

BIBLIOGRAFIA
Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo, 1979, p.117 (ill.)
R. Da Nova, 1980, pp.121, 129, 139 fig.15
L. Resciniti, 1991, p.53
M. Ferri, "La Cronaca", 9.9.1994 (ill.)
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.389
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.58, fig.61
Pittura triestina tra '800 e '900…, Trieste, 1999, p.58

40
Fanny Tedeschi con ritrattino in mano
1915

olio su tela, cm 100 x 90
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1915
collezione privata, Trieste
inedito

41
Ritratto di Emma Trevisi
1915

olio su cartone, cm 51 x 40
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 1915
collezione privata, Lucinicco

BIBLIOGRAFIA
D. Mugittu, 2000, p.65

Emma Trevisi (Udine 1866-Trieste 1958), seconda moglie di Ernesto Lackenbacher, padre di Fanny Tedeschi, nata dal primo matrimonio.

42
Ritratto di Bruno Croatto
1915

olio su cartoncino incollato su tavoletta di compensato, cm 56 x 44
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 6.VIII.1915
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
D. Mugittu, 2000, p.65

Bruno Croatto, pittore e incisore. nato a Trieste nel 1875 e morto a Roma nel 1948

43
Il palazzo della Borsa Vecchia alla vigilia dell'entrata in guerra
1915
olio su tela, cm 75 x 53
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 23.V.1915
collezione privata, Trieste
inedito

44
Ritratto di signora di profilo
1915
olio su tela, cm 70,5 x 47
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 20.X.1915
CMR, Trieste
provenienza: Marta Gruber Benco
inedito

In base alla provenienza si è talvolta ipotizzato che l'effigiata potesse essere Delia Benco, tuttavia le nipoti non sono mai state convinte di tale riconoscimento.

45
Ritratto di Edgar
1915 ca
olio su tela, pollici 30 x 24
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, New York
inedito

Edgar Alan, primogenito di Gino Parin e Ella Auler, nato a Monaco il 30 settembre 1898. Intraprese la carriera artistica studiando in Germania e in Francia (con Matisse). Sposatosi a Monaco nel 1925 con Ingrid Maarteseson, norvegese, emigrò nel 1929 negli Stati Uniti dove, in coppia con la moglie, intraprese una fortunata carriera come illustratore di libri per l'infanzia. In seguito al divieto del padre ad utilizzare come nome d'arte il cognome Parin scelse quello della madre modificandolo in D'Aulaire.

46
Ritratto del padre
1916
olio su cartone, cm 63 x 51
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 501

47
Ritratto del padre
1916
olio su tela, cm 64 x 49
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 1309

48
Ritratto maschile di profilo
1916
olio su cartone, cm 62 x 52
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 27.II.1916
collezione privata, Trieste
inedito

49
Ritratto di signora
1916
olio su tela, cm 67,5 x 49
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 16.V.1916
collezione privata, Trieste
inedito

50
Modella con cero e Vittoria alata
1916
olio su compensato, cm 75,5 x 51,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 8.III.1916
collezione privata, Trieste
inedito

51
Testa femminile (frammento)
1916 ca
olio su cartone, cm 31 x 27
firmato in basso a ds.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

52
Ragazza in verde
1916/1918 ca
olio su tela, cm 54 x 45
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

53
Modella (Fanny Tedeschi) in controluce
1916/1918 ca
olio su tela, cm 52 x 41
firmato in basso a sin.
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

54
Fanny Tedeschi in controluce
1916/1918 ca
olio su tela, cm 49 x 43
collezione privata, Trieste
inedito

55
Gemma azzurra
1916/1918 ca
olio su tela
misure ignote
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
inedito
Noto da fotografia di archivio privato

56
Ritratto femminile ad occhi chiusi
1916/1918 ca
olio su tela, cm 92 x 69
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Il '900 in Alpe Adria, Trieste s. a.

BIBLIOGRAFIA
Il '900 in Alpe Adria, Trieste, s. a., p.23 (*ill.*)

57
Ritratto di Fanny Tedeschi
1916/1918 ca
olio su tela, cm 67,5 x 48,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

58
Signora in nero con guanti bianchi
1916/1918 ca
olio su tela, cm 80 x 60
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

59
Ritratto in piedi di Fanny Tedeschi
1917
olio su compensato, cm 83 x 60
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1917
collezione privata, Trieste
inedito

60
Signora in piedi
1917 ca
olio su tela, cm 60 x 28
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

61
Meditazione
1917 ca
olio su cartone, cm 94 x 77
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Mostra personale di Gino Parin, Trieste 1990
I grandi vecchi, Trieste 1991

BIBLIOGRAFIA
W. Abrami, L. Resciniti, 1991, pp.55, 56, fig.28

Cfr. disegno cat.127 dis

62
Calze verdi
1917 ca
olio su tela, cm 51,5 x 72
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

Cfr. disegni cat.112 dis, 113 dis, 114 dis.

63
Ritratto di Maria Trevisi
1918
olio su cartone, cm 56 x 42
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / I.1918
collezione privata, Lucinicco

BIBLIOGRAFIA
D. Mugittu, 2000, p.65

Figlia della seconda moglie di Ernesto Lackenbacher, padre di Fanny Tedeschi (Cfr. disegno cat. 134 dis).

64
Giovanetta con ciondolo d'oro
1918
olio su cartoncino, cm 70 x 50
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / XI.1918
verso:
Fanny Tedeschi sul divano rosso (cat. 112)
collezione privata, Trieste
inedito

65
Fanny Tedeschi di profilo
1918
olio su cartone, cm 54 x 44
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 10.II.18
collezione privata, Trieste
inedito

66
Carlo Sbisà giovanetto
1918/1919 ca
olio su tela, cm 38 x 27
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

Carlo Sbisà (Trieste 1899-1964), pittore e incisore.

67
Signora con cappello e paltò
1919
olio su cartone, cm 68 x 46,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 22.I.19
collezione privata, Trieste
inedito

68
Ritratto di Vittorio Benussi
1919
olio,
misure ignote
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN 1919
collezione privata, Padova

BIBLIOGRAFIA
S. Cattaruzza, 1999, p.6 (*ill.*)

Vittorio Benussi, nato a Trieste nel 1878 e morto a Padova nel 1927, esponente di primo piano della psicologia sperimentale in Italia. (Cfr. Approfondimenti tematici, nota 7)

69
Nudo femminile con le gambe accavallate
fine anni Dieci
olio su tela, cm 42 x 56
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

70
Figura femminile seduta tra cuscini
fine anni Dieci
olio su tela, cm 29 x 33
firmato in alto a sin.: GINO PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 340
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

71
Giovinetta in lettura
fine anni Dieci
olio su tela, cm 37,5 x 43,5
collezione privata, Trieste
inedito

72
Omaggio a Gustave Moreau
fine anni Dieci
olio su tela, cm 65 x 90
collezione privata, Trieste
inedito

Il dipinto, anche stilisticamente influenzato da Gustave Moreau, riprende il modello compositivo del Narciso (Parigi, Museo Gustave Moreau).

73
Fanny Tedeschi distesa col gatto
1920
olio su tela, cm 62 x 73
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / XX
collezione privata, Trieste
inedito

74
Ritratto di signora in salotto
1920
olio su tela, cm 63,5 x 47,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2215

75
Allo specchio
1920
olio su compensato, cm 29 x 39
firmato e datato in alto a ds.:
GINO PARIN / XX
collezione privata, Trieste
inedito

76
Modella in rosa
1920
olio su tela, cm 52,5 x 38,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / XX
collezione privata, Trieste
inedito

77
Ingresso della casa del pittore a Opicina
1920
olio su tela, cm 59 x 44
datato e firmato in basso a ds.:
1920 / GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

78
Canale del Ponterosso, Trieste
1920
olio su tela riportata su tavola,
cm 85 x 212
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 20
collezione Banca Popolare di Vicenza, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, novembre 1992, p.12, n.94
M. Roccia, 1977/78, p.165
R. Da Nova, 1980, p.129

Pendant del successivo dedicato all'Anniversario della Vittoria a San Giusto probabile sovrapporta per la sede della Lega Nazionale.

79
Anniversario della Vittoria a San Giusto
1920
olio su tela riportata su tavola,
cm 85 x 212
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 20
collezione Banca Popolare di Vicenza, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, novembre 1992, p.13, n. 100
M. Roccia, 1977/78, p.164
R. Da Nova, 1980, pp.129

80
Figura con pipa
1920
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 13.XI.1920
olio su tela, cm 63 x 47,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 500

BIBLIOGRAFIA
S. Soldini, in "Il Massimiliano", n.8, 1998, p.13 (ill.)

81
Toscanini al Teatro
1920
olio su tela, cm 64 x 70
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 22.XI.XX
Pinacoteca del Lloyd Adriatico, Trieste

ESPOSIZIONI
Mostra individuale, Roma 1930
La Pinacoteca dal Lloyd Adriatico, Venezia, Trieste 1993
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Altri lusinghieri giudizi della stampa, "Il Piccolo", 18.3.1930
M. Roccia, 1977/78, p.164
R. Da Nova, 1980, p.129
C. Pasqua, 1993, pp.80-81 (ill.)
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.399 (ill.)

82
Scialle rosso e ventaglio
1920 ca
olio su tela, cm 68 x 55
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
verso: etichetta
XIII ESPOSIZIONE BIENNALE D'ARTE - VENEZIA 1922
Titolo dell'opera: F. T.
Nome e cognome: Gino Parin
Prezzo: L. 3000
=====
Proprietario: l'autore
Indirizzo: Via Besenghi 13, Trieste
inedito

Il dipinto non compare nel Catalogo della XIII Biennale veneziana. (Cfr. cap. III, nota 15)

83
Notturno
1920 ca
olio su tela, cm 84 x 98
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN (firma quasi illeggibile)
CMR, Trieste
n. inv. 4494,
acquisizione: 1972
provenienza:
legato Claudia Bevilacqua, Trieste

ESPOSIZIONI
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Trieste 1981-1982
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992

BIBLIOGRAFIA
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Pordenone, 1982, p.29 (ill.)
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.57, fig.59

84
Signora con scialle rosso in poltrona
1920 ca
olio su tela, cm 64 x 64
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, maggio 2003, p.21, n.162 (ill.)

85
Fanny Tedeschi con turbante
1920 ca
olio su tela incollata su tavoletta,
cm 32 x 25
firmato al centro a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

86
Fanny Tedeschi e il tricolore della bandiera francese
1920 ca
olio su tela, cm 62 x 51
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

87
Fanny Tedeschi in poltrona con l'ombrellino
1920 ca
olio su tela, cm 75,5 x 53,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

88
Signora con l'ombrellino
1920 ca
olio su tela, cm 65,5 x 39
firmato in alto a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

89
Nel giardino di Villa Economo
1920 ca
olio su tela, cm 75 x 70
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

90
Fanny Tedeschi tra i cuscini
1920 ca
olio su tela, cm 70 x 75

collezione privata, Trieste
inedito

91
Figura femminile seduta
1920 ca
olio su cartone telato, cm 52,5 x 36
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 499

92
Testa femminile
1920 ca
olio su cartone, cm 29 x 23
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 496

93
Ritratto virile con occhiali
1920 ca
olio su cartone telato, cm 47 x 44
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 494

94
Deposizione
1920 ca
olio su tela, cm 68 x 80
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

95
Crocifissione
1920 ca
olio su cartone, cm 48 x 69
verso: iscrizione autografa
"GINO PARIN TRIESTE /
via BESENGHI 13/
= CROCIFISSIONE =
più sotto in corsivo:
Proprietà di Eva Maramaldi/
via Romagna 76 / Trieste"
collezione privata, Trieste
inedito

96
Trieste, veduta della Sacchetta
1920/1923 ca
olio su tavoletta, cm 11,5 x 19,5
collezione privata, Trieste
inedito

A sinistra, in cima al molo Sartorio si vede la palazzina ottocentesca in cui successivamente all'ampliamento del 1924 avrebbe avuto sede lo Yacht Club Adriaco.

97
Venezia, San Giorgio Maggiore (vedutina)
1920/1923 ca
olio su tavoletta, cm 12 x 20
collezione privata, Trieste
inedito

98
Rio di Venezia
1920/1924 ca
olio su compensato, cm 40 x 31
firmato in basso a sin.: G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

99
Venezia, gondola nel rio
1920/1924 ca
olio su cartone, cm 10 x 10
collezione privata, Trieste
inedito

100
Paesaggio con laghetto
1920/1924 ca
olio su tavola, cm 59 x 43
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Padova
inedito

101
Il vestito a righe
1920/1924 ca
olio su tela, cm 100 x 70
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

102
Ritratto di burattinaia
1920/1924 ca
olio su tela, cm 64 x 49,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

103
Ritratto di burattinaio
1920/1924 ca
olio su tela, cm 140 x 130
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Dipinti di Gino Parin, Trieste, 1990
I grandi vecchi, Trieste, 1991

BIBLIOGRAFIA
W. Abrami, L. Resciniti, 1991, pp.56-57, fig.29

Già identificato con il burattinaio Ermanzio.

104
Ritratto di Mario Lannes
1920/1924 ca
olio su tela, cm 51 x 53
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste, 1998

BIBLIOGRAFIA
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.401 (ill.)

Mario Lannes, pittore, nato a Trieste nel 1900 e morto nel 1983. In precedenza il soggetto del ritratto è stato erroneamente identificato con il pittore Sante Lucas.

105
Ritratto di Gino Marinuzzi
1920/1924 ca
olio su tela, cm 56 x 56
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 1/19
collocazione: Civico Museo Teatrale
"C. Schmidl"
inedito

ESPOSIZIONI
Parin e i salotti della ricca borghesia, Trieste, 1994

Gino Marinuzzi (Trieste 1882-1945), direttore d'orchestra.

106
Ritratto di Giovanni Michelazzi
1920/1924 ca
olio su compensato, cm 56 x 47
collezione privata, Trieste
inedito

107
Ritratto maschile
1920/1924 ca
olio su tela, cm 70 x 70
firmato in basso a sin.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

108
Bagliori in rosso
1920/1924 ca
olio su compensato, cm 50 x 40
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

109
Fanny Tedeschi, lo sguardo
1920/1924 ca
olio su tela, cm 36 x 32
collezione privata, Trieste
inedito

110
Ritratto di Fanny Tedeschi con ombre rosse
1920/1924 ca
olio su tela, cm 64 x 52
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

111
Pensierosa
1920/1924 ca
olio su tela, cm 60 x 50
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

112
Fanny Tedeschi sul divano rosso
1920/1924 ca
olio su cartoncino, cm 70 x 50
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
recto:
Giovanetta con ciondolo d'oro (cat. 64)
collezione privata, Trieste
inedito

113
Fanny Tedeschi con cuffietta bianca
1920/1924 ca
olio e tempera su carta,
cm 18 x 15,5
collezione privata, Trieste
inedito

114
Omaggio a Rembrandt
1920/1924 ca
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
olio su cartone, cm 40 x 33
collezione privata, Trieste
inedito

115
La popolazione di Fiume festante per l'annessione all'Italia
1921
olio su tela, cm 90 x 66
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / XX.III.XXI
collezione privata, Trieste
inedito

116
Madre e figlia in salotto
1921
olio su tela, cm 64,5 x 49,5
firmato e datato in alto a ds.:
GINO / PARIN / XXI
collezione privata, Trieste
inedito

117
Ritratto di ragazza
1921
olio su tela, cm 63 x 46
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 502
inedito

118
Ritratto di signora con pelliccia di volpe
1921
firmato e datato in alto a ds.: GINO PARIN / XXI
olio su tela, cm 89,3 x 64,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2695

BIBLIOGRAFIA
R. Chiappini, S. Soldini, 1998, p.431 (ill.).

119
Ritratto di signora con collana
1921
olio su tela, cm 64 x 50
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / XXI
collezione privata, Trieste
inedito

120
Ritratto della signora Flumiani
1921
olio su tela, cm 63 x 47
firmato e datato in basso a sin.:
"Al carissimo Amico / Ugo Flumiani /
GINO PARIN XXI"
collezione privata, Trieste
inedito

121
Calze nere
1921
olio su tela, cm 61 x 88,5
firmato e datato in alto a ds.:
GINO PARIN / XXI
verso: Vaso di fiori
olio
collezione privata, Trieste
inedito

122
Nudo femminile disteso
databile 1921
olio su tela, cm 88 x 64,5
collezione privata, Trieste
inedito

123
Autoritratto (studio per "S. Paolo")
databile 1921
olio su cartone, cm 43,5 x 41
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
verso: iscrizione autografa "GINO PARIN / TRIESTE / VIA BESENGHI 13 / =S. PAOLO=/ (STUDIO)"
collezione privata, Trieste
inedito

124
Ritratto di Marietta
1921/1922 ca
olio su tela, pollici 25 x 19
collezione privata, New York
inedito

Marietta Aspasia, secondogenita di Gino Parin e Ella Auler, nata a Monaco il 12.3.1901.

125
Autoritratto
1921/1922 ca
olio su tela, pollici 19 x 16
collezione privata, New York
inedito

126
Ritratto femminile di profilo
1921/1923 ca
olio su tela, cm 67 x 64,5
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.149, fig.56

Il dipinto appartiene al gruppo di sette opere acquistate dai Musei Provinciali di Gorizia nel 1989 e provenienti dallo studio di Magda Springer.

127
Ritratto femminile (in verde)
1921/1923 ca

olio su tela, cm 71 x 78
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.149, fig.57

128
Ritratto di donna anziana
1921/1923 ca

olio su cartoncino, cm 46 x 31
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

129
Ritratto di donna anziana
1921/1923 ca

olio su compensato, cm 70 x 52
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, pp.95, 150, fig.59

130
Ritratto di signora di profilo
1921/1923 ca

olio su tela, cm 72 x 51
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

131
Ritratto virile con paglietta e occhiali
1921/1923 ca

olio su tela, cm 63 x 54
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 350
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

132
Signora in bianco con mazzolino di "non ti scordar di me"
1921/1924 ca

olio su tela, cm 39 x 49
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

133
Ritratto di Giangiacomo Manzutto
databile 1922

olio su tela, cm 65 x 50
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 13/3160
acquisizione: 8 novembre 1947
provenienza: dono di Silvio Benco
collocazione: Civico Museo Teatrale "C. Schmidl"

ESPOSIZIONI
Mostra individuale, Trieste 1922
Parin e i salotti della ricca borghesia, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
La mostra di Gino Parin, "Il Piccolo della Sera", 22.12.1922
M. Roccia, 1977/78, p.160
R. Da Nova, 1980, p.129

Critico musicale per i giornali "L'Arte", "L'Indipendente", "Il Popolo di Trieste".

134
Ritratto di Silvio Rutteri
1922/1924 ca

olio su carta incollata su tavoletta di compensato, cm 60 x 44
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 21546
acquisizione: 1994
provenienza: dono di Fabio Lamacchia, Trieste
collocazione: Civico Museo Teatrale "C. Schmidl"

BIBLIOGRAFIA
E. Cappuccio, "Il Piccolo", 9.11.1994 (ill.)

Silvio Rutteri (Trieste 4.8.1895-8.11.1982). Conservatore (dal 1921) dei Civici Musei di Storia ed Arte e direttore (dal 1940 al 1963) nonché direttore del Civico Museo Teatrale "C. Schmidl" . Dal 1932 al 1954 docente di Storia dell'arte presso il Liceo classico "F. Petrarca".

135
Ritratto di giovane prelato
1922/1924 ca

olio su carta, cm 66,5 x 48
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.149, fig.58

136
Ritratto di donna
1922/1924 ca

olio su tela, cm 80 x 67
firmato in basso a sin.:
G. PARIN
CMR, Trieste
n. inv. 4613,
acquisizione: 1976
inedito

137
Figura maschile in poltrona
1922/1924 ca

olio su tela, cm 70 x 52
firmato in basso a sin.:
G. PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 341
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

138
Ritratto maschile
1922/1924 ca

olio su tela, cm 60 x 49,5
CMR, Trieste
inedito

139
Ritratto di Ernesto Lackenbacher
1922/1924 ca

olio su cartone, cm 68 x 49
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Lucinico

BIBLIOGRAFIA
D. Mugittu, 2000, p.65

Nato intorno al 1850, funzionario della Riunione Adriatica di Sicurtà.

Padre di Francesca (Fanny) Lackenbacher sposata Tedeschi.

140
Ritratto di uomo con baffi
1922/1924 ca

olio su carta, cm 66,5 x 48
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.148, fig.55

141
Ritratto nello studio
1922/1924 ca

olio su tela, cm 71 x 71
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, novembre 1999, n.443

142
Rosa e nero
1923

olio su tela, cm 121 x 123
firmato e datato al centro a sin.:
GINO PARIN XXIII
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arti Figurative, Torino 1923
II Esposizione Biannuale del Circolo Artistico, Trieste 1925
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste 1946
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Esposizione Nazionale Quadriennale…, Torino, 1923, p.59, Tav. XXIV
G. Nicodemi, in "Emporium", vol. LVIII, n.340, aprile 1923, p.222
C. Sofianopulo, in "Orizzonte italico", n.6, giugno 1923, p.14
II Esposizione Biannuale del Circolo Artistico Trieste, 1925, p.19, Tav. XVI
A. Schiavoni, "Il Giornale d'Italia", 19.6.1925
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, 1946, p.9
M. Roccia, 1977/78, pp.130, 170
R. Da Nova, 1980, pp.121, 129, 141 fig.24
Shalom Trieste, 1998, pp.388, 395 (ill.)

143
Ritratto di Maria Pia Zampieri
1923

olio su tela, cm 110 x 95
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN XXIII
verso: firma autografa sul telaio in basso
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Mostra collettiva, Trieste 1924

BIBLIOGRAFIA
Un'interessante mostra al salone Michelazzi, "Il Piccolo della Sera", 22.10.1924

144
Trieste, Piazza Unità
1924

olio su tela, cm 106 x 141
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / XXIV
collezione privata, Trieste
inedito

145
Ritratto di Maria Krebel Stavropulos
1924

olio su compensato, cm 84 x 69
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1924
CMSA, Trieste
n. inv. 21447
acquisizione: 19 settembre 1987
provenienza: dono della figlia Maria Stavropulos
collocazione: Civico Museo Sartorio

ESPOSIZIONI
Lo Spirito del collezionista, Trieste 1990
Stavropulos. La collezione di un mecenate, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
Lo spirito del grande collezionismo, "Il Meridiano", 21.6.1990

Madre di Socrate e di Maria Stavropulos.

146
Fanciulla bionda di profilo
1924

olio su tela, cm 65 x 50
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / 24
collezione privata, Trieste
inedito

147
Ritratto di Isidoro Piani
1924

olio su tela, cm 55 x 58
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / 1924
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.172
R. Da Nova, 1980, pp.130

148
Ritratto di Giannino Marchig
1924

olio su tavola, cm 67 x 50
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN XXIV
CMR, Trieste
n. inv. 4689
acquisizione: 1981
provenienza: Giannino Marchig, Cologny (Ginevra)

ESPOSIZIONI
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.400 (ill.)
S. Vatta, E. Ursini, in "Il Massimiliano", n.8, 1998, p.11

Giannino Marchig, pittore e incisore. nato a Trieste nel 1897 e morto a Cologny (Ginevra) nel 1983.

149
Ritratto di Vittorio Venezian
1924

olio su tela, cm 118 x 90
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 924
CCIAA, Trieste

BIBLIOGRAFIA
F. Firmiani, in *Il Palazzo della Borsa Vecchia…*, 1981, p.182 (ill.)

Funzionario della Camera di Commercio di Trieste.

150
Ritratto di Vittorio Venezian a mezzo busto
databile 1924

olio su tela, cm 77 x 60
firmato e datato in basso a sin.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

151
Ritratto di Maria Zampieri
1924 ca

olio su tela, cm 131 x 104
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
verso: sulla tela in centro iscrizione autografa
"Gino Parin / Via Besenghi 13
sul telaio a sin. etichetta dimezzata:
esposizione del ritratto femminile contemporaneo - Villa Reale di Monza / 1924 / Autore: Gino Parin / n. d'ordine 237 / Via Besenghi 13"
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Esposizione del Ritratto Femminile contemporaneo, Monza 1924

152
Ritratto di Maria Zampieri a mezzo busto
1924 ca
olio su tela, cm 50,5 x 45,5
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, maggio 1992 n.68

153
Signora con rosa
1924/1926 ca
olio su tela, cm 70 x 70
collezione privata, Trieste
inedito

154
Profilo di signora con perle
1924/1926 ca
olio su compensato, ø cm 63
siglato in basso a sin.:
G. P.
collezione privata, Trieste
inedito

155
Studio di testa (Fanny Tedeschi)
1924/1926 ca
olio su tela, cm 43 x 39
firmato in basso a ds: GINO PARIN
verso, iscrizione sul telaio: GINO PARIN - TRIESTE / STUDIO DI TESTA (FANNY TEDESCHI)
CMR, Trieste
n. inv. 2229,
acquisizione: 1933
provenienza: Gino Parin, Trieste
inedito

156
Coppia di contadini presso il camino
1924/1926 ca
olio su tela, cm 100 x 110
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

157
Ritratto di popolana, profilo destro
1924/1926 ca
olio su tela, cm 50 x40
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 336
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

158
Ritratto di popolana che ride
1924/1926 ca
olio su tela, cm 46x 88
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 338
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

159
Clochard
1924/1926 ca
olio su tela, cm 80 x 60
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Dipinti di Gino Parin, Trieste 1990

160
Il guercio
1924/1926 ca
olio su tela, cm 80,5 x 69
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

161
Vecchio con bastone
1924/1926 ca
olio su tela, cm 92 x 63
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

162
Ritorno dai campi al tramonto
1924/1926 ca
olio su compensato, cm 80 x 60
verso: Vecchio seduto con bastone
olio
collezione privata, Trieste
inedito

163
Ritratto di popolana con volto in penombra
1924/1926 ca
olio su tela, cm 62 x 46
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 337
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

164
Ritratto femminile profilo sinistro
1924/1926 ca
olio su cartone, cm 53 x 36
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 351
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

165
Ritratto di popolana
1924/1926 ca
tecnica mista su carta, cm 67 x 52
verso: Ritratto maschile
(cat. 242)
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

166
Composizione con maschera veneziana e piccolo Budda
1925
olio su tela, cm 64 x 80
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / XXV
collezione privata, Trieste
inedito

167
Ritratto di Antonio Gandusio
1925
olio su tela, cm 64 x 57
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / XXV
CMSA, Trieste
n. inv. 1/8
collocazione: Civico Museo Teatrale "C. Schmidl"

ESPOSIZIONI
Esposizione Nazionale annuale di Arti Figurative, Torino 1926
Parin e i salotti della ricca borghesia, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.176
R. Da Nova, 1980, p.131

168
Autoritratto
1925

firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1925
olio su tavola, cm 70 x 60
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.173
R. Da Nova, 1980, p.131

169
Vaso con anemoni
1925 ca

olio su tela, cm 48 x 30
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

170
Ritratto d'uomo ad occhi chiusi
1925 ca

olio su tela, cm 59 x 49
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 342
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

171
Ritratto di bambino
1925 ca

olio su tela, cm 39 x 39
firmato in basso a ds.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

172
Ritratto di giovinetta
1925 ca

olio su tela, cm 92 x 58
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
L. Ruaro Loseri, 1993, p.73 (ill.)

173
La fruttivendola
1925/1927 ca

olio su cartone, cm 50,5 x 49
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

174
Vanità
1925/1927 ca

olio su tela, cm 167 x 190
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste 1928
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
Arte e Stato, Trieste 1997

BIBLIOGRAFIA
II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste, 1928, p.18
b., in "Il Piccolo", 5.10.1928
A. L., in "Il Popolo di Trieste", 7.10.1928
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.57, fig.60
Arte e Stato, Milano, 1997, p.139, fig.10

175
Ritratto virile abbozzato
1925/1928 ca

olio su tavola, cm 58 x 52
verso:
Nudo femminile disteso (abbozzo) carboncino
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 346
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

176
Ritratto femminile con cloche
1925/1928 ca

olio su tavola, cm 60 x 50
verso: Signora affacciata al palco (abbozzo per Aglaja Georgiadis, cat.191) olio
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 347
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

177
Ritratto di signora
1925/1928 ca

olio su compensato, cm 70 x 70
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

178
Ritratto femminile
1925/1928 ca

olio su tela, cm 63 x 53
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 334
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

179
Profilo femminile in viola
1925/1928 ca

olio su tela, cm 48 x 63
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 332
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

180
Ritratto di giovinetta con cappello
1925/1928 ca

olio su compensato, cm 60 x 50
verso: abbozzo figura femminile
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 345
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

181
Ritratto di signora bruna
1925/1928 ca

olio su tela, cm 50 x 40
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 331
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

182
Ritratto virile con baffi
1925/1928 ca

olio su tela, cm 60 x 45
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 329
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

183
Ritratto maschile
1925/1928 ca

olio su compensato, cm 70 x 49,5
Musei Provinciali di Gorizia

acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.148, fig.54

184
Ritratto virile profilo destro
1925/1928 ca

olio su cartone, cm 79 x 62
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 346
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

185
Ritratto di Alfred Pollitzer
1925/1928 ca

olio su tavola, cm 68 x 55,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Mian, 1997, p.133 (ill.)

Imprenditore, nato a Trieste nel 1861, morto nel 1940. Membro della famiglia Pollitzer proprietaria della fabbrica di sapone "Adria". Sposato con Elda Giuditta Luzzato (Cfr. cat.326).

186
Ritratto di Alfred Pollitzer
1925/1928 ca

olio su tela, cm 50 x 41
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
recto: Interno con piano e poltrona (cat. 227)
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Mian, 1997, p.133 (ill.)

187
Ritratto di signora
1926

olio su tela, cm 70 x 56
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
più in alto a graffito:
GINO PARIN / 15.XII.26
collezione privata, Trieste
inedito

Del soggetto vennero fatte almeno tre versioni fotografate nello studio dell'artista.

188
Autoritratto col cappello
databile 1926

olio su cartoncino, cm 50 x 37,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

189
Ritratto di Vittorio Tedeschi
1926

olio su tela, cm 117 x 90
firmato e datato sul dorso del libro più in basso a ds:
GINO PARIN / 1926
CCIAA, Trieste

BIBLIOGRAFIA
F. Firmiani, *Il Palazzo della Borsa Vecchia…*, 1981, p.183 (ill.)

Funzionario della Camera di Commercio di Trieste, fratello di Mario Moisè Tedeschi, marito di Fanny Lackenbacher.

190
Signora in abito rosa
1926

olio su tela, cm 77 x 95
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / -XXVI-
collezione privata, Trieste
inedito

191
Aglaja Georgiadis
1926

olio su tela, cm 140 x 130
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN 1926
Comunità Greco Orientale, Trieste

ESPOSIZIONI
I grandi vecchi, Trieste 1992

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.181
R. Da Nova, 1980, p.131
L. Ruaro Loseri, 1993, p.74 (ill.)
W. Abrami, L. Resciniti, 1992, pp.115-117, fig.35
C.H. Martelli, 2001, p.274 (ill.)

192
Sera
1926

olio su tela, cm 49 x 60
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / XII.26
verso: etichetta
"XVIa ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE - VENEZIA 1928
Gino Parin
= Sera =
L.. 5000
l'autore
Trieste via Besenghi 13"
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1928

BIBLIOGRAFIA
XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1928, p.66

193
Autoritratto col cappello
1926

olio su cartone, cm 63 x 46
firmato in basso a sin.:
iscrizione "AL MIO VECCHIO BUON / AMICO MASSIMO OFFRO / AFFETTUOSAMENTE
GINO PARIN / 1926"
verso: in alto a matita
"Massimo Aloidi (?)"
collezione privata, Trieste
inedito

194
Ritratto di signora su fondo nero
1926 ca

olio su tela, cm 63 x 53
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

195
Ritratto di signora, capelli neri
1926 ca

olio su compensato, cm 56 x 46
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

196
Ritratto di signora bionda
1926 ca

olio su tela, cm 68 x 54
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

197
Ritratto di signora
1926 ca

olio su cartone, cm 45 x 38
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

198
Ritratto di signora
1926 ca
olio su tela, cm 70 x 50
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

199
Ritratto di signora
1926 ca
olio su tela, cm 60 x 50
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

Identificata dal proprietario con la baronessa Morpurgo.

200
Ritratto femminile, capelli biondi e ricci
1926 ca
olio su tela, cm 60 x 52
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 335
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

201
Giovane signora di profilo
1926 ca
olio su cartone, cm 34 x 48
firmato in basso a ds.:
G.PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

202
Volto femminile ad occhi socchiusi
1926 ca
olio su cartone, cm 50 x 40
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

203
Ritratto di signora
1926 ca
olio su cartone, cm 70 x 50
collezione privata, Trieste
verso: Nudo femminile
olio
inedito

204
Ritratto di giovanetta
1926 ca
olio su tela, cm 52 x 38
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 330
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

205
Autoritratto
1926 ca
olio su compensato, cm 62 x 42
collezione privata, Trieste
inedito

206
Bianco su bianco
1926 ca
olio su tela, cm 74,5 x 65
firmato in alto a sin.: GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 13 / 5338
collocazione: Civico Museo Sartorio

BIBLIOGRAFIA
M. Ferri, "La Cronaca", 9.9.1994 (ill.)
M. Roccia, 1977/78, p.165
R. Da Nova, 1980, pp.129

207
Ritratto femminile, profilo destro, con capelli raccolti
1926 ca
olio su tela, cm 72 x 62
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 333
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

208
A occhi chiusi
1926 ca
olio su tela, cm 73,5 x 66
firmato verso il centro a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

209
Monaca
1926 ca
olio su tela, cm 46,5 x 78
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1989
provenienza: Magda Springer

ESPOSIZIONI
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992

BIBLIOGRAFIA
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.148, fig.53

210
Ballerina
1926 ca
olio su compensato, cm 58 x 48
verso: Signora mezzo busto
olio
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

211
Nudo femminile disteso
1926 ca
olio su tela, cm 48 x 66
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
n. inv. 339
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

212
Signora in rosso sul divano
1926 ca
olio su tela, cm 75 x 110
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

213
Al pianoforte
1926/1927 ca
olio su tela, cm 45 x 59
collezione privata, Trieste
inedito

214
Fanny Tedeschi in lettura
1926/1927 ca
olio su tela, cm 75 x 70
collezione privata, Trieste
inedito

215
Ritratto di Fanny Tedeschi
1926/1927 ca
olio su tela, cm 50 x 65
firmato in alto a ds.: G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

216
Ritratto di Delia Benco
1926/1927 ca
olio su tela, cm 57,5 x 47
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
CMR, Trieste
provenienza: Marta Gruber Benco
inedito

217
Ritratto di Aurelia Benco
1926/1927 ca
olio su tela, cm 63 x 49
CMR, Trieste
provenienza: Marta Gruber Benco
inedito

218
Disperazione
1926/1927 ca
olio su tela, cm 86 x 86
firmato in basso a ds.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

219
L'offerta
1926/1927 ca
olio su tela, cm 140 x 130
incompiuto
collezione privata, Trieste
inedito

220
Fanny Tedeschi in viola e nero
1926/1928 ca
olio su tela, cm 140 x 130
incompiuto
collezione privata, Trieste
inedito

221
Sera (in lettura)
1926/1927 ca
olio su tela, cm 40 x 47
verso: sul telaio etichetta
"mostra the Jewish Museum, New York"
firmato sulla cornice in basso: GINO PARIN accanto a etichetta
"Gino Parin
= Sera =
L.. 5000
l'autore
Trieste via Besenghi 13"
CMR, Trieste
n. inv. 2139
acquisizione: 1929
provenienza: Gino Parin, Trieste
collocazione: Palazzo Municipale

ESPOSIZIONI
I Tal Ya', Ferrara 1990
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
Mostra collettiva, New York, s.a.

BIBLIOGRAFIA
I Tal Ya', Milano, 1990, p.281, fig.270
Il Mito sottile, 1991, p.58, fig.62

222
Lettrice sdraiata col gatto
1926/1927 ca
olio su tela, cm 50 x 60
firmato in basso a sin.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

223
In scrittura
1926/1927 ca
olio su tela, cm 65 x 55
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

224
In lettura sotto il paralume
1926/1927 ca
olio su tela, cm 76 x 70
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

225
La pittrice
1926/1928 ca
olio su tela, cm 70 x 60
collezione privata, Trieste
inedito

226
Modella con ginocchio sulla sedia
1926/1928 ca
olio su tela, cm 40 x 40
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

227
Interno con piano e poltrona
1926/1928 ca
olio su tavola, cm 68 x 55,5
verso:
Ritratto di Alfred Pollitzer (cat. 186)
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Mian, 1997, p.133 (ill.)

228
L'angolo del salotto
1926/1928 ca
olio su tela, cm 60 x 70
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

229
Sala da pranzo
1926/1928 ca
olio su compensato, cm 50 x 45
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

230
Conversazione fra due amiche
1926/1928 ca
olio su tela, cm 88 x 98
collezione privata, Trieste
inedito

231
Ritratto di Vittorio Benussi
1926/1928 ca
olio su tela, misure ignote
fondazione Cesare Musatti, Milano

BIBLIOGRAFIA
E. Cattonaro, 1996, p.52 (ill.)

232
Salotto
1926/1928 ca
olio su tela, cm 94 x 129
collezione privata, Venezia

ESPOSIZIONI
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Trieste 1981-1982
Il Mito sottile, Trieste 1991-1992
I grandi vecchi, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Pordenone, 1982, Tav. VI
Il Mito sottile, Trieste, 1991, p.58, fig.63
W. Abrami, L. Resciniti, 1998, pp.89, 90, fig.30

Il personaggio rappresentato all'estrema sinistra è il gallerista Giovanni Michelazzi (Cfr. cat. 106). A destra si riconosce il ritratto di Vittorio Benussi (Cfr. cat. 68, 231).

233
Sul molo Audace
1927
olio su tela, cm 58,5 x 47,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 2.III.XXVII
collezione privata, Trieste
inedito

234
Ombre
1927
olio su tela, cm 110 x 96
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / SETT. OTT. 1927
verso: etichetta cornice lato sin.
"XVI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE VENEZIA 1928
Titolo dell'opera: Ombre
Prezzo di vendita: L. 18.000
Proprietario: Gino Parin
Indirizzo: via Besenghi 13 - Trieste"
altra etichetta uguale sul telaio a sin.
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1928
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1928, pp.66, 106 (ill.)
Artisti triestini alla Biennale di Venezia, "Il Piccolo", 5.5.1928
M. Roccia, 1977/78, pp.130, 177
R. Da Nova, 1980, p.131
Catalogo Semenzato, Milano, 6.10.1987
L. Ruaro Loseri, 1993, p.73 (ill.)
Shalom Trieste, 1998, p.398 (ill.)

235
Ritratto di Socrate Stavropulos
databile 1927
olio su tela, cm 66 x 60
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 5063
acquisizione: 9 luglio 1952 (aggiunta del 14 marzo 1956)
provenienza: dono di Socrate Stavropulos
collocazione: Civico Museo Sartorio

ESPOSIZIONI
Lo Spirito del collezionista. Opere di Umberto Veruda, Trieste 1990
Stavropulos. La collezione di un mecenate, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.176
R. Da Nova, 1980, p.131
Lo spirito del grande collezionismo, "Il Meridiano", 21.6.1990
F. De Vecchi, L. Resciniti, 1994, p.27 (ill.)

Socrate Stavropulos, nato a Trieste nel 1882 e morto a Zurigo nel 1961. Magnate di origine greca, raccolse un'interessante e preziosa collezione d'opere antiche e moderne, tele e sculture, donata ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste nel 1952 e successivamente integrata a più riprese.

236
Studio per "Ombre"
databile 1927
olio su tela, cm 124 x 115
recto: Magda Springer con canestro di frutta (cat. 297)
collezione privata, Trieste
inedito

237
A braccia incrociate
1927 ca
olio su tela, cm 110 x 99
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

238
Ritratto di Marion Wulz
1927 ca
olio su compensato, cm 115 x 120
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

Marion Wulz, pittrice e fotografa nata a Trieste nel 1905.

239
Figura femminile in un interno (con scialle)
1927 ca
olio su tela, cm 47,5 x 42
firmato in alto a sin.:
GINO PARIN
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2348

BIBLIOGRAFIA
R. Chiappini, S. Soldini, 1998, p.430 (ill.)
F. Cescutti, "Il Piccolo", 4.7.1998 (ill.)

240
Ifigenia in Tauride
1927 ca
olio su tela, cm 72 x 147
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste 1998

BIBLIOGRAFIA
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.396 (ill.)

241
Signora sul divano
1927/1928 ca
olio su tela, cm 66 x 92
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

242
Ritratto maschile
1927/1928 ca
olio su carta
verso: Ritratto di popolana (cat. 165)
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

243
Signora con mascherina e vestaglia celeste
1927 ca
olio su tela, cm 59 x 79
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

244
Lettrice celeste
1927 ca
olio su tela, cm 50 x 70
firmato verso il basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Dipinti di Gino Parin, Trieste 1990

245
Lettrice seduta di schiena
seconda metà anni Venti
olio su compensato, cm 70,5 x 60,5
firmato in basso a sin.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

246
Signora con cappello in poltrona
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 64,5 x 88,5
collezione privata, Trieste
inedito

247
Giovane signora in rosa
seconda metà anni Venti
olio su cartone, cm 61 x 50
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

248
Fanciulla in giallo
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 58 x 49
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

249
Abbozzo di figura femminile nel paesaggio
seconda metà anni Venti
olio su cartone, cm 35 x 29
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

250
Abbozzo di profilo femminile
seconda metà anni Venti
olio su tela incollata su cartone, cm 22 x 16,5
siglato in basso a sin.:
G. P.
collezione privata, Trieste
inedito

251
Giovane signora col cappello nero
seconda metà anni Venti
olio su compensato, cm 70 x 45
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

252
Lo scialle rosso
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 67 x 52
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
verso: sulla tela in alto al centro firma GINO PARIN, sul telaio in alto titolo "Lo scialle rosso"
collezione privata, Trieste
inedito

253
Studio di figura femminile in penombra
seconda metà anni Venti
olio su cartone, cm 45,5 x 51
firmato in basso a ds.:
G. PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

254
Intimità
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 60 x 50
firmato in basso a sin. sulla tela ripiegata sotto il telaio:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

255
Gonna a balze e ventaglio
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 64 x 69,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

256
Giovane signora con lunga catenella
seconda metà anni Venti
olio su cartone, cm 64 x 44
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

257
Sorriso
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 72 x 67
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

258
Occhi azzurri
seconda metà anni Venti
olio su tela, cm 64 x 49
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

259
Veduta di Trieste dal colle di San Vito
seconda metà anni Venti
olio su tavoletta, cm 22 x 24,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

260
Tramonto sui pastini
seconda metà anni Venti
olio su tavola, cm 57 x 71
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

261
Venezia, San Giorgio Maggiore
seconda metà anni Venti
olio su tela. cm 50 x 73
collezione privata, Trieste
inedito

262
Paesaggio con barca
seconda metà anni Venti
olio su compensato, cm 46 x 64
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

263
Il palazzo del Banco di Roma a Trieste in costruzione
1926/1928 ca
olio su tela, cm 88 x 64
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

Risalgono al 16 aprile 1926 la licenza di costruzione e al 12 agosto 1928 il certificato di abitabilità (Archivio Comune di Trieste), termini entro i quali va dunque ricondotta la datazione del quadro.

264
Paesaggio di montagna
seconda metà anni Venti
olio su compensato, cm 50 x 50
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
verso: abbozzo ritratto giovane uomo

con sovrapposta velatura e duplice firma in diversa grafia:
Gino Parin (sopra)
GINO PARIN (sotto)
collezione privata, Trieste
inedito

265
Ritratto di Giuseppe Lazzaro Morpurgo
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
sul telaio: G. L. Morpurgo
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste 1994
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Palazzo Carciotti a Trieste, Trieste, 1985, p.199 (ill.)
L. Ruaro Loseri, 1993, pp.23, 25 (ill.)
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste, 1994, p.13 (ill.)
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.46, fig.8

Il dipinto apre una serie di ritratti commemorativi commissionati per la maggior parte a Gino Parin dalle Assicurazioni Generali per il centenario della Compagnia del 1931. Lazzaro Morpurgo personalità eminente tra i fondatori della Compagnia, direttore della stessa e sovrintendente a tutte le attività operative.

266
Ritratto di Giovanni Cristoforo Ritter de Zahony
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
siglato in basso a ds.: G.P.
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
L. Ruaro Loseri, 1993, p.22 (ill.)
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste, 1994, p.11 (ill.)

Nella raccolta Alinari di Firenze è fotografato nello studio di Parin l'originale di Tominz dal quale è stato ripreso il ritratto commissionatogli dalle Generali. De Zahony fu socio fondatore e presidente delle Generali dal 1831 al 1832

267
Ritratto di Vitale Laudi
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
sul telaio: Laudi
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.83, fig.41

Dal 1876 direttore del ramo Vita e segretario generale dal 1895.

268
Ritratto di Arturo Kellner
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 49,8
siglato in basso a sin.: G.P.
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.102, fig.55
L. Ruaro Loseri, 1993, p.23 (ill.)
Le Procuratie Vecchie, Venezia 1994, p.239 (ill.)

Segretario generale della Compagnia fino al 1908.

269
Ritratto di Ambrogio Ralli
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
collezione Assicurazioni Generali, Trieste
inedito

Il dipinto presenta strette similitudini con il Ritratto di Ambrogio Ralli di Eugenio Scomparini dal quale probabilmente è stato ripreso.

270
Ritratto di Daniele Francesconi
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 52
siglato in basso a ds.: G.P.
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.73, fig.31
L. Ruaro Loseri, 1993, p.23 (ill.)
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste, 1994, p.13 (ill.)
Palazzo Carciotti a Trieste, Trieste, 1995, p.240 (ill.)

Segretario generale della direzione di Venezia dal 1850 al 1875.

271
Ritratto di Pasquale Revoltella
fine anni Venti
olio su compensato, cm 50 x 50
collezione Assicurazioni Generali, Trieste
inedito

Entrò nel 1835 nel Consiglio d'Amministrazione delle Generali e due anni più tardi ne divenne uno dei direttori, titolo che avrebbe mantenuto fino alla morte. Il Civico Museo d'Arte Moderna, intitolato al suo nome, fu istituito per lascito testamentario e ospitato nel palazzo baronale di sua proprietà.

272
Ritratto di Edmondo Richetti
fine anni Venti
olio su tela, cm 44 x 49
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.104, fig.61

273
Ritratto di Ottone Bruck
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
L. Ruaro Loseri, 1993, pp.22, 23

Figlio del più noto Ludwig von Bruck.

274
Ritratto di Ermanno Gentilli
fine anni Venti
olio su compensato, cm 50 x 44,5
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188

Direttore della società austriaca delle Generali a Vienna dal 1890 al 1910; quindi consigliere d'amministrazione a Trieste.

275
Ritratto di Pompeo Molmenti
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
sul telaio: Molmenti
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
L. Ruaro Loseri, 1993, pp.22, 23

Storico della civiltà veneta, membro del Consiglio d'amministrazione della Compagnia.

276
Ritratto di Isacco Pesaro Maurogonato
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Le Procuratie Vecchie, Venezia, 1994, p.226 (ill.)
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.79, fig.37
Palazzo Carciotti a Trieste, Trieste, 1995, p.225 (ill.)
Mostra del Risorgimento a Venezia, Venezia, 1998

Ricoprì l'incarico di direttore a Venezia dal 1854 al 1892. Deputato del Regno e senatore.

277
Ritratto di Gianbattista Rosmini
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 49,5
siglato in basso a ds.: G.P.
sul telaio: G.B. Rosmini
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.54, fig.13
L. Ruaro Loseri, 1993, p.22 (ill.)

Segretario generale dal 1832 al 1844.

278
Ritratto di Giacomo Fano
fine anni Venti
olio su tela, cm 50 x 50
collezione Assicurazioni Generali, Trieste

ESPOSIZIONI
Dall'aquila al leone, Trieste 1995

BIBLIOGRAFIA
G. Stefani, 1931, p.188
Dall'aquila al leone, Trieste, 1995, p.99, fig.56
L. Ruaro Loseri, 1993, p.23 (ill.)

Ingegnere edile incaricato del progetto di ristrutturazione delle Procuratie Vecchie di Venezia. Vice direttore dal 1900 al 1912.

279
Aurora sul golfo (con cavaliere)
fine anni Venti
olio su tela, cm 61 x 71
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

280
Viandante
fine anni Venti
olio su tela, cm 60 x 90
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

281
Nero e bianco
1929/1930 ca
olio su tela, cm 58 x 62,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
verso: due etichette
• "XVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE / DELLA CITTÀ DI VENEZIA - 1930/943"
• "XVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE - VENEZIA - 1930/ NOME E COGNOME GINO PARIN / TITOLO OPERA "NERO E BIANCO"/ PREZZO VENDITA L. 5.000 / PROPRIETARIO GINO PARIN / INDIRIZZO TRIESTE VIA BESENGHI, 13"
Musei Provinciali di Gorizia
acquisizione: 1935
provenienza: Gino Parin

ESPOSIZIONI
XVII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1930
Simbolismo e Secessione, Gorizia 1992
Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA
Catalogo XVII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1930, p.71
R. Marini, "La Panarie", n. 72, novembre-dicembre 1935, p.300
M. Roccia, 1977/78, p.178
R. Da Nova, 1980, p.131
Simbolismo e Secessione, Gorizia, 1992, p.147, fig.52
Il Novecento a Gorizia, Venezia, 2000, p.87, fig.60
Shalom Trieste, Trieste, 1998, p.388

282
Ritratto in rosso di Magda Springer
1930
olio su tela, cm 81 x 75
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1930
collezione privata, Trieste
inedito

283
Ritratto del re d'Italia
1930
olio su tela, cm 150 x 118
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 1930
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
collocazione: Castello di Miramare

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Cammarata, 1994, p.13 (ill.)
m. i.,"Il Piccolo", Trieste, 30.11.1994
R. Fabiani, 2001, p.43 (ill.)

Commissionato nel 1930, assieme al ritratto della regina Elena,da Alberto Riccoboni (Cfr. cap. IV, nota 15)

284
Deposizione (da Tiziano)
1930
olio su cartone, cm 36 x 40
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 495

285
Ritratto in rosa
1930 ca
olio su tela, cm 86 x 57
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, maggio 2003, p.73, n.382 (ill.)

286
Ritratto femminile
1930 ca
olio su tavola, cm 60 x 50
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 1715

287
Antiquario
1930 ca
olio su tela, cm 155 x 156
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona

ESPOSIZIONI
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste 1946

BIBLIOGRAFIA
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, marzo, 1946, p.10

288
Ritratto di Bronia Greger
1930/1932 ca
olio su tela, cm 52 x 41
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
CMR, Trieste
n. inv. 3487
acquisizione: 1957
provenienza: legato Bronia Greger, Trieste

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.165
R. Da Nova, 1980, pp.121, 129, fig.16

289
Assunzione
1930/1933 ca
olio su tela, cm 89 x 64
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

290
Aurora con vela bianca
1930/1933 ca
olio su tela, cm 65 x 70
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

291
Castello di Duino
1930/1933 ca
olio su tela, cm 41 x 52
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

292
Natura morta con noci
1930/1933 ca
olio su tela, cm 57 x 63,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

293
Natura morta
con bicchieri di Murano
1930/1933 ca
olio su tela, cm 47,4 x 67.5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
Galerie Fisher Auktionen A. G.,
Lucerna, Svizzera

294
Ritratto della regina d'Italia
1931
olio su tela, cm 148 x 116
firmato in basso al centro: PARIN / 1931
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
collocazione: Castello di Miramare

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Cammarata, 1994, p.17 (ill.)
m. i.,"Il Piccolo", Trieste, 30.11.1994 (ill.)
R. Fabiani, 2001, p.43 (ill.)

295
Aldo Mayer intento a scrivere
1932
olio su tela, cm 64,5 x 71,5
firmato e datato in alto a sin.:
GINO PARIN / MCMXXXII
verso: sul telaio in alto etichetta a stampa "GR. UFF. DOTT. ALDO MAYER"
CMSA, Trieste
n. inv. 13/5373
provenienza: dono di Aldo Mayer
collocazione: Civico Museo Sartorio

BIBLIOGRAFIA
S. Benco, in "Il Piccolo", 26.9.1933

296
Ritratto di Aldo Mayer
1932
olio su tela, cm 65 x 60
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / XI 1932
verso: sul telaio in alto dedica autografa "Al Dott. ALDO MAYER CON VIVA GRATITUDINE - GINO PARIN / 1932"
CMSA, Trieste
n. inv. 13/5371
provenienza: dono di Aldo Mayer
collocazione: Museo Sartorio

ESPOSIZIONI
VII Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste 1933
Arte e Stato, Trieste 1997

BIBLIOGRAFIA
VII Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste, 1933, p.42, Tav. VII
S. Benco, in "Il Piccolo", Trieste, 26.9.1933
R. Marini, in "La Porta Orientale", n. 11-12, novembre 1933, pp.799, 805 (ill.)
Arte e Stato, Milano, 1997, p.153, fig.33
M. Roccia, 1977/78, p.182
R. Da Nova, 1980, p.131

297
Ritratto di Magda Springer
con canestro di frutta
1932
olio su tela, cm 124 x 115
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 1932
verso:
Studio per Ombre (cat. 236)
collezione privata, Trieste
inedito

298
Paesaggio con due barche
1932/1933 ca
olio su compensato, cm 49 x 59
collezione Necki Springer
Cottonwood, Arizona
inedito

299
Autoritratto
1933
olio su tela, cm 124 x 98
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1933
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
IX Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste 1935
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, 1946

BIBLIOGRAFIA
IX Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste, 1933, p.43
R. Marini, in "La Porta Orientale", n. 9-10, settembre-ottobre 1935, p.486
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, 1946, p.9 (ill.)

300
Fanciulla in rosa
1933
olio su tela, cm 90 x 65
firmato e datato in basso a sin.:

GINO PARIN / 1933
collezione privata, Trieste
inedito

301
Abbozzo di un grande autoritratto
1933 ca

matita su tela, cm 150 x 130
firmato in basso a sin.:
collezione privata, Trieste
inedito

302
Ritratto di Magda Springer
1933/1934 ca

olio su tela, cm 90 x 70
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

303
Ritratto della pittrice Pospiscylowa
1933/1935 ca

olio su tela, cm 140 x 120
firmato in basso a sn.:
GINO PARIN
verso: etichetta con il titolo
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
M. Ferri, "La Cronaca", 9.9.1994 (ill.)

304
Geremia
1933/1935 ca

olio su tela, cm 120 x 120
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Mostra Biennale di Venezia, Quarant'anni della Biennale, Venezia, 1935
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste 1946

BIBLIOGRAFIA
Mostra Biennale di Venezia, Quarant'anni della Biennale, Venezia, 1935, p.129
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, 1946, p.10
M. Roccia, 1977/78, p.183
R. Da Nova, 1980, p.131

305
S. Giorgio e il drago
1933/1935 ca

olio su tela, cm 100 x 110
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

306
Ninfa
1933/1935 ca

olio su tela, cm 80 x 56
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

307
Amanti
1933/1935 ca

olio su tela, cm 89 x 93
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

308
Filosofo
1933/1935 ca

olio su tela, cm 89 x 93
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

309
Ritratto di Enrico Paolo Salem
1934

olio su tela, cm 75 x 71
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
Comune di Trieste
collocazione: Palazzo Municipale

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.183
R. Da Nova, 1980, pp.131, 143, fig.28

Sindaco di Trieste dal 1933 al 1938.

310
Ritratto di Enrico Paolo Salem
databile 1934

olio su tela, cm 83 x 63
Soprintendenza per i Beni APPSAD,
Trieste
n. inv. 344
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

311
Ritratto di Carmen Cosulich
1936
olio su tela, cm 90 x 70
firmato e datato in alto a ds.:
GINO PARIN / 1936
collezione privata, Trieste
inedito

312
Ritratto del dott. Edoardo Horniker
1936

olio su cartone, cm 60 x 45
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
verso: iscrizione autografa
"Al mio illustre / e caro amico / Dott
Edoardo / Horniker / con gratitudine
/ e affetto / GINO PARIN / TRIESTE
XII 1936"
collezione privata, Trieste
inedito

313
Figura (Ritratto di Magda Springer)
1936

olio su tela, cm 118 x 96
firmato in basso a ds.: GINO
PARIN/1936
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona

ESPOSIZIONI
X Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste 1936

BIBLIOGRAFIA
X Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste, 1936, p.65, Tav. I
M. Roccia, 1977/78, p.184
R. Da Nova, 1980, p.143, fig.27

314
Ritratto di Magda Springer
1936/1938 ca

olio su tela, cm 83 x 74
firmato in alto a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

315
Autoritratto con il busto di profilo
1936/1938 ca

olio su compensato, cm 66,5 x 48,5
firmato in alto a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
M. Ferri, "La Cronaca", 9.9.1994 (ill.)

316
La signora dell'ortensia
1936/1938 ca

olio su tela, cm 85 x 85
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

317
Ritratto di signora
1937 ca

olio su tela, cm 47x 40
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
verso: iscrizione in rosso
"premio del Duce / Mostra
Interprovinciale giuliana 1937-XV"
in basso etichetta stampata
"MOSTRA D'ARTE ITALIANA ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI 1937
Nome e cognome Gino Parin
Titolo dell'opera Ritratto
Prezzo di vendita 6000
Proprietario Signora Maria Treo
Indirizzo Trieste Via Galatti 8"
collezione privata, Asti

ESPOSIZIONI
XI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale, Trieste 1937
Esposizione Universale di Parigi, Parigi 1937

BIBLIOGRAFIA
XI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale…, Trieste, 1937, p.35

318
Ritratto del signor Attanasio
1938

olio su tela, cm 46 x 38
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN/1938
collezione privata, Asti
inedito

319
Ritratto di Necki Springer
1938 ca

olio su tela, cm 66 x 56
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

320
Ritratto di Magda Springer
1938 ca

olio su tela, cm 95 x 61
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

321
Ritratto del dott. Edoardo Horniker di tre quarti
1938/1940 ca

olio su compensato, cm 79 x 62
verso: abbozzo figura femminile
Soprintendenza per i Beni APPSAD,
Trieste
n. inv. 348

Cfr. cat. 312.

322
Autoritratto
1940

olio su tela, cm 110 x 84
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 1310
inedito

323
Ritratto di Bernardo Kreilsheim
1940

olio su tela, cm 69 x 61,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata
inedito

Ultimato nel gennaio del 1940, da documenti conservati nell'archivio di famiglia.

324
Ritratto di Alice Stock in Kreilsheim
databile 1940

olio su tela, cm 67 x 57
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata
inedito

Databile al gennaio del 1940 in base a documenti conservati nell'archivio di famiglia.

325
Ritratto di Vera Kreilsheim in Wagner
databile 1940

olio su tela, cm 65,5 x 54,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata
inedito

Figlia di Alice Stock e Bernardo Kreilsheim.

326
Ritratto di Elda Luzzato Pollitzer
1942

olio su compensato, cm 67 x 51,5
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
verso: firma a matita e data
Gino Parin 1942
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
G. Mian, 1997, p.135 (ill.)

Nata a Trieste nel 1868 e morta nel 1962. Moglie di Alfred Pollitzer. La sua ricca biblioteca (oltre ventimila volumi) era considerata la più importante biblioteca privata cittadina, prima di venire trafugata dai nazisti durante la seconda guerra mondiale.

327
Cristo
1942

olio su tela, cm 100 x 50
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN / A.D. MCMXLII
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste 1946

BIBLIOGRAFIA
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, 1946, p.9
G. M. Campitelli, in "Giornale alleato", Trieste 24.3.1946
M. Roccia, 1977/78, p.185
R. Da Nova, 1980, pp.122, 132

328
Cristo
1942 ca

olio su compensato, cm 106 x 47
verso: veduta di Trieste con il
Crematorio Civico
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
collocazione: Chiesa cattolica di
Cottonwood
inedito

Acquerelli, tempere, pastelli

1 atp
Hebe
1899 ca
matita e tempera, encausto su cartoncino -
encausto, cm 16,5 x 19,8
iscrizione in basso "HEBE"
verso: in alto a sinistra
"Versuch mit Enkaustik / 1899"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/11
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

2 atp
Adamo ed Eva
1900
tempera su cartoncino, cm 23 x 35,3
verso: in basso al centro
"(scritta illeggibile) / 1900"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/15
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.142
R. Da Nova, 1980, p.127

3 atp
Figura di donna
databile 1901
matita e tempera su cartoncino,
cm 13 x 7,4
siglato in alto a ds.: G. P.
datato in basso a sin.:1901*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/29
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.142
R. Da Nova, 1980, p.127

4 atp
Fauni a congresso
1902
china e acquerello su carta,
cm 19,3 x 24,3
firmato e datato in basso a ds.:
F. Parin / (scritta illeggibile) / 1902
CMR, Trieste
n. inv. 3790/12
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.86, 145
R. Da Nova, 1980, p.127

5 atp
LA MAGA CIRCE
1903
matita e acquerello su carta,
cm 26 x 24,9
iscrizione a ds. al centro "CIRCE"
firmato a ds. in basso verso il centro:
G. PARIN
datato in basso a ds.: 1903
CMR, Trieste
n. inv. 3789/9
ACQUISIZIONE: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.146
R. Da Nova, 1980, p.127

6 atp
Donna di schiena
1903
matite colorate e tempera su cartoncino, cm 34,3 x 23,4
verso: Decorative Studie 1903
CMR, Trieste
n. inv. 3790/23
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.146
R. Da Nova, 1980, p.127

7 atp
Inferno
primi '900
tempera su cartoncino,
cm 34,5 x 26,3
verso: etichetta "zeichenheft für"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/25
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.91, 143
R. Da Nova, 1980, p.127

8 atp
Guerriero
primi '900
acquerello su carta, cm 14,5 x 9
siglato in basso a des.: G.P.
CMR, Trieste
n. inv. 3789/12
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.91, 143
R. Da Nova, 1980, p.127

9 atp
Testa di donna
primi '900
china e biacca su cartoncino,
cm 9 x 16,6
siglato in basso a sin.: G. P.
verso: "Testa di donna"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/16
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.83, 149
R. Da Nova, 1980, p.128

10 atp
Donna di profilo
primi '900
matita e tempera su cartoncino,
cm 29, 2 x 24,5
siglato in basso a ds.: G. P.
CMR, Trieste
n. inv. 3790/21
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.140
R. Da Nova, 1980, p.127

11 atp
Due donne
primi '900
matite colorate su cartoncino,
cm 46 x 31,5
CMR, Trieste
n. inv. 3790/34
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

12 atp
Figura femminile
primi '900
matita e tempera su cartoncino, cm 9,8 x 10,4
siglato in basso a sin.: G. P.
CMR, Trieste
n. inv. 3789/8
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.59, 150
R. Da Nova, 1980, p.128

13 atp
Autunno
databile 1904
biacca su cartoncino, cm 24,4 x 16
iscrizione in basso "AUTUNNO"
datato in basso: 1904*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/13
acquisizione: 1963

ESPOSIZIONI
Punti di vista, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.147
R. Da Nova, 1980, p.128
Punti di vista, Monfalcone, 1994, p.112, fig.6.1
Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914, Milano, 1995, p.51 (*ill.*)

14 atp
Donna e gatto
1905
tempera, matita e china su carta, cm 40,2 x 28,5
verso: Grotteske 1905
CMR, Trieste
n. inv. 3790/35
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.148
R. Da Nova, 1980, pp.120, 128, 138, fig.14

15 atp
Sylvester nacht fantasie
databile 1905
matita, acquerello e biacca su cartoncino, cm 24,2 x 29
iscrizione in basso a ds. "SYLVESTER - NACHT / FANTASIE"
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
datato su passepartout in basso a ds.: 1905*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/24
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.148
R. Da Nova, 1980, p.128

16 atp
Buon Natale!
1905 ca
acquerello su carta, cm 15 x 19
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

17 atp
Buon Natale!
1905 ca
acquerello su carta, cm 20 x 16
firmato in basso al centro.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

18 atp
La favola del re
1905 ca
matita e acquerello su cartoncino, cm 18,8 x 28,3
su passepartout in basso a sin.:
Gino Parin,
su passepartout in basso a ds.:
Der steinerne Koenig
verso: al centro verso destra
Die P… (scritta illeggibile) /
… Ausstellung …
CMR, Trieste
n. inv. 3790/30
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

19 atp
Donna seduta
databile 1906
carboncino e tempera su cartoncino, cm 43 x 17
verso: iscrizione "1906"*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/32
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

20 atp
Figura di donna
databile 1906
carboncino e tempera su cartoncino, cm 22,6 x 7,4
CMR, Trieste
n. inv. 3790/10
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.145
R. Da Nova, 1980, p.128

21 atp
Profilo di donna
databile 1906
carboncino e tempera su cartoncino, cm 29 x 22
siglato in basso al centro verso ds.: G. P.
verso: in basso "Der erste versuch / R. 1906"*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/17
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.148
R. Da Nova, 1980, p.128

22 atp
Figura femminile
1906/1908 ca
matita, acquerello e biacca su cartoncino, cm 75 x 60
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
CMR, Trieste
n. inv. 2178
acquisizione: 1931
provenienza: Gino Parin

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.148
R. Da Nova, 1980, p.128

23 atp
Ritratto di bambina
1908/1910 ca
pastello su carta, 80 x 56
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

24 atp
Schizzo di Fanny Tedeschi
1914
matita, carboncino, acquerello su carta cm 45 x 38
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 1914
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste 1994

25 atp
Fanny Tedeschi con blusa argentata
1914 ca
acquerello su cartoncino, cm 58 x 42
collezione privata, Trieste
inedito

26 atp
Modella dormiente
1914 ca
acquerello su carta, cm 46 x 63
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
altra firma al centro a sin:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

27 atp
Modella sdraiata con sopravveste a righe
1914/1916 ca
pastello a cera su carta,
cm 28 x 41
siglato in alto a ds.:
G. P.
collezione privata, Trieste
inedito

28 atp
Modella in rosso I
1916
carboncino, pastelli su carta acquerellata, cm 53 x 77
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 21.IV.1916
collezione privata, Trieste
inedito

29 atp
Modella in rosso II
databile 1916
matita, carboncino, acquerello su cartoncino, cm 40 x 62
firmato in alto a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917,
Trieste 1990

BIBLIOGRAFIA
Parin - La modella 1914-1917,
depliant, 1990

30 atp
Strascico rosso
1916 ca
matita, acquerello su carta,
cm 68 x 48
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

31 atp
Modella col cappellino
1916 ca
matita nera e pastello su carta,
cm 47,5 x 66
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

32 atp
Modella sorridente (la mula dei quattro cantoni)
1916 ca
matita nera e pastello su carta,
cm 66 x 45,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

33 atp
Modella sul divano
1916 ca
acquerello e matita,
cm 34 x 44
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

34 atp
Modella sdraiata
1916 ca
pastello, gessetto su carta acquerellata,
cm 59 x 44
collezione privata, Trieste
inedito

35 atp
Modella seduta (abbozzo incompiuto)
1916 ca
acquerello su carta, cm 44 x 60
collezione privata, Trieste
inedito

36 atp
Modella in vestaglia
1919
matita e pastello su carta,
cm 42 x 34
firmato e datato in alto a ds:
G. PARIN / 12.V.1919
collezione privata, Trieste
inedito

37 atp
Figura femminile di schiena con tavolozza
1920
pastelli e carboncino su cartoncino beige, cm 33 x 26
siglato e datato in basso a ds.:
G·P. / 28.III.20
collezione privata, Trieste
inedito

38 atp
Ritratto di Maria Zampieri
1921/1924 ca
pastello su carta, cm 58 x 43
siglato in alto a ds.: GP
collezione privata, Trieste
inedito

39 atp
Figura femminile
1921/1924 ca
pastello su cartoncino, cm 37 x 58
firmato al centro a sin. verso il basso:
GINO PARIN
CMR, Trieste
n. inv. 2177
acquisizione: 1931
provenienza: Gino Parin, Trieste
inedito

40 atp
Figura femminile appoggiata al cuscino
1921/1924 ca
pastello su cartoncino,
cm 64 x 48
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
verso: etichetta "Parin Gino / Trieste via Besenghi 13 / studio a pastello / L.1500"
collezione privata, Trieste
inedito

41 atp
Ritratto di signora
1924/1928 ca
pastello su carta, cm 54 x 47
firmato verso il basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

42 atp
Signora con sciarpa arancione
1924/1928 ca
pastello su carta, cm 48 x 62
collezione privata, Trieste
inedito

43 atp
Signora in piedi con abito celeste
1930
pastello su carta, cm 61 x 38
firmato e datato al centro a ds.:
GINO PARIN / ROMA 1930
collezione privata, Trieste
inedito

44 atp
Cadetto
databile 1930
pastello su carta, cm 70 x 40
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

45 atp
Magda Springer
1932/1935 ca
pastello su carta, cm 41 x 39,5
firmato in basso al centro:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

46 atp
Magda Springer
1932/1935 ca
pastello su carta, cm 54,5 x 46
firmato in basso a sin:
Gino Parin
verso sul cartone in alto a sin etichetta
"Mostra commemorativa della
Fondazione / della Biennale - Venezia
1935-XIII / 336"
in alto al centro "GINO PARIN /
-TRIESTE-VIA BESENGHI 13
-DISEGNO-"
collezione Assicurazioni Generali,
Trieste
esposizioni
Mostra Biennale di Venezia, Quarant'anni della Biennale, Venezia 1935

BIBLIOGRAFIA
Mostra Biennale di Venezia, Quarant'anni della Biennale, Venezia, 1935, p.141

Disegni

1 dis
Studio di mano
1895
carboncino su cartoncino,
cm 17,4 x 30,1
siglato in alto a sin.: GP
verso: in alto
"Die erste Hande studie /
Venedig 1895"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/18
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.2, 140
R. Da Nova, 1980,p.127

2 dis
Testa femminile
1897
matita e acquerello su carta,
cm 7 x 9,9
siglato e datato in basso a sin.:
GP 1897
CMR, Trieste
n. inv. 3789/7
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.140
R. Da Nova, 1980, p.127

3 dis
Pan
databile 1898
china su cartoncino, cm 10,1 x 7,5
iscrizione in basso al centro verso sin.
"PAN"
datato in alto a ds.: 1898*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/1
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.140
R. Da Nova, 1980, pp.119, 127, 137, fig.6
Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914…,
Trieste, Milano, 1995, p.53 (ill.)

4 dis
Helios
databile 1898
china su cartoncino, cm 8,3 x 7,8
iscrizione in basso a sin. "HELIOS"
datato in basso verso il centro: 1898*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/2
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.140
R. Da Nova, 1980, p.127

5 dis
Vulcano
databile 1898
china su cartoncino, cm 8,7 x 7
in basso cartiglio con iscrizione
"HEPHAESTOS-VULCANO"
datato in alto a ds.: 98*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/3
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

6 dis
Ares
databile 1898
china su cartoncino, cm 8,4 x 6,8
iscrizione in alto a sin. "ARES"
datato in basso a ds.: 98*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/4
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

7 dis
Ditirambos
databile 1898
china su cartoncino, cm 8,7 x 7,4
iscrizione in basso al centro "DITI-
RAMBOS"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/6
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

8 dis
Bersaglieri
databile 1898
china su cartoncino, cm 12,7 x 11,6
iscrizione in basso a sin.
"BERSA / GLIE / RI"
datato in basso: 98*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/14
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

9 dis
Savonarola
databile 1898
china su cartoncino, cm 9 X 7
siglato in basso a sin.: G. P.
intitolato e datato in basso a sin.:
Savonarola (?)* / 1898*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/7
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.83, 140
R. Da Nova, 1980, p.127

10 dis
Ex libris
databile 1898
china e biacca su cartoncino,
cm 20,5 x 12,3
iscrizione in alto "EX LIBRIS"
siglato in basso a sin.: G. P.
verso:
Testa di bambino
1898
matita
datato: 1898
CMR, Trieste
n. inv. 3789/34
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

11 dis
Testa virile
1899

china su cartoncino, cm 9,1 x 6,9
datato e siglato in basso a sin.:
99 G. P.
verso:
in alto "Radierung / (Probedruck)"
in basso a ds. "testa virile di profilo"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/5
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

12 dis
Lethe
databile 1899

china su cartoncino,
cm 8,2 x 26
iscrizione in basso a sin verso il centro "LETHE"
siglato in basso a sinistra: G.P.
datato a sinistra in centro verso il basso: 1899*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/5
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

13 dis
Scena classica
databile 1899

china su cartoncino, cm 13,3 x 9,3
datato in basso a destra: 1899*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/10
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.142
R. Da Nova, 1980, p.127

14 dis
Corteo funebre
databile 1899

china su cartoncino, cm 9 x 59,2
datato in basso a destra: 1899*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/1
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

15 dis
Scena mitologica
databile 1899

china su cartoncino, cm 10 x 20,3
siglato in alto a ds: G. P.
datato in basso a destra: 1899*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/1
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.141
R. Da Nova, 1980, p.127

16 dis
Scena
1899 ca

china su cartoncino, cm 13,8 x 27,3
siglato a sinistra: G.P.
CMR, Trieste
n. inv. 3790/4
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.145
R. Da Nova, 1980, p.127

17 dis
Braciere
1900 ca

china e grisaille su cartoncino,
cm 18,5 x 12,5
firmato in basso a sin.: Pollak
collezione privata, Trieste
inedito

18 dis
Motivo orientale/La cattiveria
databile 1901

china e biacca su cartoncino,
cm 20 x 15,3
siglato in basso a ds.: G. P.
verso:
al centro "Die Bosheit"
in basso a sin. "1901"*
CMR, Trieste
n. inv. 3790/28
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.59, 60, 145
R. Da Nova, 1980, p.127

19 dis
Figura/Omaggio a Rembrandt
databile 1902

china su carta, cm 13 x 7,4
verso: in alto "…Copie / der Christus figure / auf Rembrandt /
Gro… Auferstehung / 1902"*
al centro "figura"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/17
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.142
R. Da Nova, 1980, p.127

20 dis
Testa di donna e paesaggio
databile 1902

china su cartoncino, cm 11 X 9
verso: Vignetta 1902*
CMR, Trieste
n. inv. 3789/9
acquisizione: 1963

ESPOSIZIONI
Punti di vista, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.145
R. Da Nova, 1980, p.127
Punti di vista, Monfalcone, 1994, pp.113, 127-129, fig.6.3

21 dis
Trapasso
1903

matite colorate e china su cartoncino,
cm 27 X 25,2
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 1903
verso:
in alto "Gino Parin / München"
al centro "der Lebenshauch / F. G. Parin"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/19
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.83, 146
R. Da Nova, 1980, p.127

22 dis
Maschera di Beethoven
1903/1904 ca

matita e acquerello su cartoncino, cm 22 x 19
firmato in basso a sin.: G. Parin
su passepartout in basso a ds. "Beethoven"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/21
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.91, 146
R. Da Nova, 1980, p.127

23 dis
Ex libris
1904

china su cartoncino, cm 17 x 18,6
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 1904
CMR, Trieste
n. inv. 3790/8
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.58, 147
R. Da Nova, 1980, p.128

24 dis
Ritratto di donna
1904

china su cartoncino, cm 23 x 21

firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN 1904
CMR, Trieste
n. inv. 3790/31
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.147
R. Da Nova, 1980, p.127

25 dis
Fregio decorativo
1904

china e biacca su cartoncino,
cm 10 x 11
siglato in basso al centro: G. P.
su passepartout:
in basso a sin. "vignetten"
in basso a ds. "F. Gino Parin 1904"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/19
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.61, 147
R. Da Nova, 1980, p.128

26 dis
Due figure
1904

china e biacca su cartoncino,
cm 31 x14
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN 04
CMR, Trieste
n. inv. 3790/14
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.62, 148
R. Da Nova, 1980, p.128

27 dis
Donna e città
1904

china e biacca su cartoncino,
cm 7,5 x 18
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN 04
CMR, Trieste
n. inv. 3789/22
acquisizione: 1963

ESPOSIZIONI
Punti di vista, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.147
R. Da Nova, 1980, p.128
Punti di vista, Monfalcone, 1994, pp.113, 129, fig.6.4

28 dis
Finis
1904

china e biacca su carta, cm 12,4 x 13
iscrizione sulla metà sup. "FINIS"
siglato e datato in basso al centro verso sin: G./ P. / 19 / 04
CMR, Trieste
n. inv. 3789/15
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.58, 147
R. Da Nova, 1980, pp.120, 128, 138, fig.10

29 dis
Calzoni a scacchi
1904

china e biacca su cartoncino,
cm 15 x 10
siglato in basso al centro: G. P.
datato in basso a ds.: 1904
CMR, Trieste
n. inv. 3789/20
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.60, 147
R. Da Nova, 1980, pp.120, 128, 138, fig.11

30 dis
Donna con volpe/Der Schwiegersohn!
1904 ca

china e biacca su carta, cm 22 x 23
iscrizione in basso a sin.
"Der Schwiegersohn!"
firmato in alto a ds.: F. Gino Parin
CMR, Trieste
n. inv. 3790/20
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.61, 148
R. Da Nova, 1980, pp.128, 138, fig.12

31 dis
Fiaba
1904 ca

china e biacca su cartoncino,
cm 7 x 17,7
siglato in basso agli angoli: G. P.
CMR, Trieste
n. inv. 3789/21
acquisizione: 1963

ESPOSIZIONI
Punti di vista, Trieste, 1994

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128, fig.9
Punti di vista, Monfalcone, 1994, pp.113, 127, 129, fig. 6.2

32 dis
Libertà
1904/1906 ca

china su cartoncino, cm 19 x 12,7
iscrizione in alto "LIBERTÀ"
verso: in alto a destra
"Einziger Rest aus / einer Zeit mit heute unverständlicher / Pathetik"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/33
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

33 dis
Testa del Mosè di Michelangelo
1906

matita grassa su cartoncino,
cm 53 x 35,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1906
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

34 dis
Nudo di schiena
1906/1908 ca

china su carta, cm 14,4 x 9,6
CMR, Trieste
n. inv. 3789/12
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.142
R. Da Nova, 1980, p.127

35 dis
Ex libris Edith Beschi
1906/1908 ca

inchiostro e biacca su cartoncino, cm 20,5 x 12,3
iscrizione in alto al centro
"EX LIBRIS"
iscrizione in basso "EDITH BESCHI"
siglato in basso al centro: G. P.
CMR, Trieste
n. inv. 3790/9
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.62, 149
R. Da Nova, 1980, p.128

36 dis
Froehliche Ostern
1906/1908 ca

inchiostro e acquerello su cartoncino, cm 14 x 9
iscrizione in alto a ds. "FROEHLICHE OSTERN"
firmato in basso a sin.: G. PARIN
verso: cartolina postale indirizzata a
"BARONESSE MARGH. BESCHI /
WIEN I / HEINRICH GASSE 4"
firmata "Gino Parin"
CMR, Trieste
n. inv. 3789/18
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.149
R. Da Nova, 1980, p.128

37 dis
Bambina
1908
grafite, matite colorate su cartoncino, cm 37,4 x 15
verso: in basso "Skizze… / Kinderbildnis / 1908"
CMR, Trieste
n. inv. 3790/6
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.152
R. Da Nova, 1980, p.128

38 dis
Volto femminile
databile 1908
matita su carta, cm 34 x 39
firmato in basso a sin.: GINO PARIN
verso: 1ª etichetta in corsivo "Aekern… / 836 / Parin"
2ª etichetta a stampa "1908 / 652"
collezione privata, Trieste
inedito

39 dis
Ritratto di donna
1908 ca
matite colorate su cartoncino, cm 30, 5 x 16,2
siglato in basso a ds.: G. P.
CMR, Trieste
n. inv. 3790/3
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.62, 152
R. Da Nova, 1980, p.128

40 dis
Solitudine
1909
carboncino e matita su carta, cm 55 x 32
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 1909

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, dicembre 2002, p.85, n. 777

41 dis
Schizzo di donna
1910
grafite, matite colorate e carboncino su carta, cm 32 x 29
siglato e datato a ds. al centro: G. p.1909
CMR, Trieste
n. inv. 3790/16
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.62, 154
R. Da Nova, 1980, p.128

42 dis
Profilo femminile
1910
matita su carta, cm 17 x 14
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 1910
collezione privata, Trieste
inedito

43 dis
Schizzo (donna con cappello e giovanetta)
1910 ca
carboncino su cartoncino, cm 17 x 13
verso:
Profilo maschile
carboncino
CMR, Trieste
n. inv. 3789/30
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.155
R. Da Nova, 1980, p.128

44 dis
Schizzo (profilo maschile e volto maschile con occhiali)
1910 ca
carboncino su cartoncino, cm 17 x 13
n. inv. 3789/26
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.155
R. Da Nova, 1980, p.128

45 dis
Schizzo (tre profili maschili)
1910 ca
carboncino su cartoncino, cm 17 x 13
CMR, Trieste
n. inv. 3789/23
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.155
R. Da Nova, 1980, p.128

46 dis
Schizzo (profilo maschile sinistro)
1910 ca
matita su cartoncino, cm 17 x 13
verso:
Schizzo (profilo maschile destro)
carboncino
CMR, Trieste
n. inv. 3789/24
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.155
R. Da Nova, 1980, p.128

47 dis
Schizzo (figura femminile con cappello di profilo)
1910 ca
matita su cartoncino, cm 20 x 13
verso:
Schizzo (profilo maschile destro con baffi)
matita
CMR, Trieste
n. inv. 3789/29
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.155, 156
R. Da Nova, 1980, p.128

48 dis
Schizzo (due teste femminili)
1910 ca
matita su cartoncino, cm 17 x 13
verso:
Schizzo (testa maschile)
matita
CMR, Trieste
n. inv. 3789/27
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.156
R. Da Nova, 1980, p.128

49 dis
Schizzo (due teste femminili e un volto maschile)
1910 ca
carboncino su cartoncino, cm 17 x 13
verso:
Schizzo (testa di tre quarti e profilo maschile)
matita, carboncino
CMR, Trieste
n. inv. 3789/25
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.156
R. Da Nova, 1980, p.128

50 dis
Schizzo (profilo femminile e profilo maschile)
1910 ca
matita su cartoncino, cm 17 x 13

verso:
Schizzo (volto e nuca maschili)
carboncino
CMR, Trieste
n. inv. 3789/32
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.156, 157
R. Da Nova, 1980, p.128

51 dis
Schizzo (nuca maschile)
1910 ca

matita su cartoncino,
cm 19 x 14
CMR, Trieste
n. inv. 3789/31
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.156
R. Da Nova, 1980, p.128

555959552 dis
Signore seduto che beve il caffé
1910 ca

matita grassa su carta, cm 59 x 39,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

53 dis
Nobildonna con mastino
1910 ca

matita e carboncino su carta,
cm 64 x 42
stemma in alto a ds. "scudetto con elmo con pennacchio, corona e bilancia"
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

54 dis
Schizzo (volto maschile)
1910 ca

matita su cartoncino,
cm 17 x 13
CMR, Trieste
n. inv. 3789/28
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.156
R. Da Nova, 1980, p.128

55 dis
Caricature
1910 ca

matita, china e tempera su carta,
cm 68 x 46
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

56 dis
Vignetta (nuda presa a bersaglio)
1910 ca

matita su cartoncino,
cm 48 x 46 (riquadro)
collezione privata, Trieste
inedito

57 dis
Caricatura maschile
1910 ca

matita e acquerello su carta,
cm 48 x 21
firmato in basso al centro:
GINO / PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

58 dis
Ragazzo seduto
1910 ca

matita su carta, cm 43 x 29
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
collezione Necki Springer,
Cottonwood, Arizona
inedito

59 dis
Testa di vecchio con turbante
1910/1915

matita, carboncino su cartoncino,
cm 67 x 49
collezione privata, Trieste
inedito

60 dis
Il tunnel
1910/1915

carboncino, acquerello su carta,
cm 71 x 47
firmato in alto a ds.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

61 dis
Ritratto incompiuto di Fanny Tedeschi (in ovale)
1914 ca

carboncino, matite colorate
su cartoncino acquerellato,
cm 65 x 48
collezione privata, Trieste
inedito

62 dis
Studio del volto di Fanny Tedeschi come "Gioconda"
1914/1915 ca

matita, carboncino, acquerello
su carta, cm 58 x 44
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

63 dis
Volto di Fanny Tedeschi
1915

matita, tocchi di biacca
su carta, cm 40 x 25
firmato e datato in alto a ds.:
GINO PARIN 1915
collezione privata, Trieste

64 dis
Testa di ragazzo di tre quarti
1915

matita su cartoncino, cm 48 x 36
firmato e datato in basso a a sin.:
GINO PARIN / 16.III.1915
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

65 dis
Profilo femminile sinistro
1915

matita acquerellata su carta, cm 43,8 x 33,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / III.1915
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:53
inedito

Primo della raccolta di 17 disegni (inediti) donati alla Staatliche Graphische Sammlung monacense dallo stesso Parin, forse nel 1927, intermediario il Dr. Franz Schmidt.

66 dis
Emma Trevisi di profilo
1915

grafite e matite colorate su cartoncino,
cm 46 x 32
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 25.VII.1915
collezione privata, Lucinico
inedito

67 dis
Donna distesa sul fianco destro
1915
carboncino su carta grigia,
cm 42 x 42
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 9.X.1915
Staatliche Graphische Sammlung,
München
n. inv. 1927:58
inedito

68 dis
Modella seduta
1915
matita su cartoncino grigio,
cm 58 x 43
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 22.X.1915
collezione privata, Trieste
inedito

69 dis
Donna distesa sul fianco destro
1915
carboncino su carta, cm 41,5 x 51,5
firmato e datato a sin. al centro:
GINO PARIN / 16.XI.1915
Staatliche Graphische Sammlung,
München
n. inv. 1927:57
inedito

70 dis
Vecchio con colbacco
1915
matita, pastello, su cartoncino acquerellato, cm 46 x 44
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 28.XI.1915
collezione privata, Trieste
inedito

71 dis
Modella in piedi di schiena
1915
matita su cartoncino grigio,
cm 65 x 47
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / XI.1915
collezione privata, Trieste
inedito

72 dis
Modella di schiena
1915
matita su carta grigia, cm 37,5 x 25
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 3.XII.1915
collezione privata, Trieste
inedito

73 dis
Fanny Tedeschi, studio di figura
1915
carboncino su carta grigia,
cm 63 x 48
firmato e datato al centro verso sin.:
GINO PARIN / 3.XII.1915
collezione privata, Trieste
inedito

74 dis
Studio di mano sinistra femminile
1915
matita, pastello su cartoncino acquerellato, cm 31,5 x 44,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 11.XII.1915
collezione privata, Trieste
inedito

75 dis
Modella appisolata
1915
matita su carta grigio-verde,
cm 44 x 55
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 1915
collezione privata, Trieste
inedito

76 dis
Profilo femminile
1915 ca
grafite, matite colorate su cartoncino grigio, cm 40 x 30
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

77 dis
Volto di signora
1915 ca
grafite e matite colorate su carta,
cm 66 x 46
Soprintendenza per i Beni APPSAD,
Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

78 dis
Testina di fanciulla frontale
1915 ca
grafite e matite colorate su carta,
cm 9 x 8
collezione privata, Trieste
inedito

79 dis
Testina di fanciulla di profilo
1915 ca
grafite e matite colorate su carta, cm 8 x 7
collezione privata, Trieste
inedito

80 dis
Quattro testine di fanciulla
1915 ca
grafite e matite colorate su carta, cm 18 x 14
collezione privata, Trieste
inedito

81 dis
Modella che si regge la testa
1915 ca
matita su cartoncino grigio, cm 60 x 45
firmato verso il basso a sin.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

82 dis
Modella prona
1915 ca
matita su carta acquerellata, cm 31 x 59
firmato in basso a sin.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

83 dis
Nudo femminile seduto
1915 ca
matita su carta, cm 35 x 50,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

84 dis
Fanny Tedeschi al bordo del divano
1915 ca
matita grassa e acquerello, cm 66 x 48
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

85 dis
Volto imbronciato
1916
matita grassa e matite colorate su carta acquerellata, cm 59 x 43,5
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 25.I.1916
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

86 dis
Donna distesa I
1916
matita grassa e tempera su carta, cm 36 x 59,9
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / I.1916
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:50
inedito

87 dis
Donna distesa II
1916
matita grassa e tempera su carta, cm 34,2 x 52,5
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / II.1916
verso: **Schizzo (studio di figura)**
carboncino,
iscrizione in basso al centro "Pandora"
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:51
inedito

88 dis
Modella: passo di danza
1916
matita su carta acquerellata, cm 59 x 44
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / II.1916
collezione privata, Trieste
inedito

89 dis
Modella con chioma nera
1916
matita su cartoncino grigio, cm 58 x 38
firmato e datato verso il basso a ds.: GINO PARIN / 8.V.1916
collezione privata, Trieste
inedito

90 dis
Modella in piedi di profilo
1916
matita su carta acquerellata, cm 55,5 x 30
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 25.V.1916
collezione privata, Trieste
inedito

91 dis
Modella seduta a gambe distese
1916
matita su carta, cm 32,5 x 44
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 25.V.1916
collezione privata, Trieste
inedito

92 dis
Giovane di profilo
1916
matita su carta acquerellata, cm 44 x 31
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 28.V.1916
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

93 dis
Ritratto di giovane uomo con barba
1916
matita, pastello, tocchi di rosso su cartoncino acquerellato, cm 40 x 30
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 28.V.1916
collezione privata, Trieste
inedito

94 dis
Modella distesa sul fianco sinistro
1916
matita su carta grigia, cm 48 x 62,5
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 5.VI.1916
collezione privata, Trieste
inedito

95 dis
Donna seduta con le mani sulle ginocchia, lato sinistro
1916
matita grassa su carta acquerellata grigio-verde e sporcata con grafite, cm 13 x 18
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 9.VI.1916
Staatliche Graphische Sammlung,

München
n. inv. 1927:61
inedito

96 dis
Donna seduta
1916
matita grassa su carta acquerellata in grigio, cm 42,3 x 51,4
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 10.VI.1916
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:67
inedito

97 dis
Uomo disteso appoggiato sul gomito destro
1916
carboncino su cartoncino beige spruzzato di grigio, cm 40 x 57,5
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 12.VI.1916
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:74
inedito

98 dis
Modella con chioma nera
1916
matita grassa, carboncino su carta acquerellata, cm 30 x 44
firmato e datato al centro verso sin.:
GINO PARIN / 19.VII.1916
collezione privata, Trieste
inedito

99 dis
Donna sdraiata sul fianco destro col busto eretto
1916
matita grassa su carta acquerellata in grigio, cm 32,4 x 32,3
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 4.X.1916
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:68
inedito

100 dis
Modella distesa
1916
matita su carta, cm 46 x 57
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 25.X.1916
collezione privata, Trieste
inedito

101 dis
Modella
(braccio sinistro appoggiato)
1916
matita su carta, cm 51 x 41
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1916
altra firma in basso a sin. al limite del foglio:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

102 dis
Profilo maschile (Bruno Croatto)
1916
matita, carboncino su carta grigia, cm 47 x 36
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 1916
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

103 dis
Modella sdraiata
1916 ca
sanguigna su carta acquerellata, cm 47,5 x 66,5
firmato al centro a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

104 dis
Figura femminile con le gambe accavallate
1916 ca
matita su carta, cm 44 x 31
collezione privata, Trieste
inedito

105 dis
Testa "classica" di profilo
1916 ca
matita su cartoncino, cm 60 x 43,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

106 dis
Modella adagiata di profilo
1916 ca
matita su carta, cm 50 x 33,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

107 dis
Modella con le mani in grembo
1916 ca
matita su carta acquerellata,
cm 59,5 x 42
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

108 dis
Ritratto di Fanny di profilo
1916 ca
matita e matita colorata su carta,
cm 31 x 30
firmato in basso al centro:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

109 dis
Modella dormiente I
1917
matita e carboncino su carta acquerellata, cm 35 x 48
firmato e datato al centro a sin.:
GINO PARIN / 8.II.1917
collezione privata, Trieste
inedito

110 dis
Modella dormiente II
databile 1917
matita e carboncino su carta acquerellata, cm 29,5 x 45
firmato verso il centro a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

111 dis
Modella a braccia tese
1917
sanguigna su carta acquerellata,
cm 55 x 47
firmato e datato al centro a sin. verso il basso:
GINO PARIN / 13.II.1917
collezione privata, Trieste
inedito

112 dis
Studio per nudo femminile 1
1917
matita grassa su carta, cm 30,5 x 50
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 23.II.1917
verso:
Studio per nudo femminile 1 bis
collezione privata, Trieste
inedito
Come i due disegni successivi, probabile studio per
Calze verdi *(cat. 62).*

113 dis
Studio per nudo femminile 2
databile 1917
matita grassa su carta, cm 30 x 49,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

114 dis
Studio per nudo femminile 3
databile 1917
matita grassa su carta, cm 30 x 49,5
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

115 dis
Modella di fianco
1917
matita grassa su carta acquerellata, cm 59 x 44
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 22.V.1917
collezione privata, Trieste
inedito

116 dis
Donna distesa con le braccia raccolte
1917
matita grassa su carta acquerellata grigio-verde, cm 32,8 x 42,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / V.1917
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:60
inedito

117 dis
Modella seduta
1917
matita su carta acquerellata,
cm 31 x 42
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 13.VI.1917
collezione privata, Trieste
inedito

118 dis
Nudo femminile
1917
matita grassa su carta, cm 37,9 x 49
firmato e datato al centro a sin.:
GINO PARIN / 27.VI.1917
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:72
inedito

119 dis
Modella sdraiata
1917
matita su carta acquerellata,
cm 25 x 33
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 12.IX.1917
collezione privata, Trieste
inedito

120 dis
Modella con cuffietta di prospetto
1917
matita su carta, cm 40 x 28
firmato e datato verso il basso a sin.:
GINO PARIN / 1.X.1917
collezione privata, Trieste
inedito

121 dis
Modella con cuffietta di fianco
1917
matita su carta, cm 40 x 28
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1.X.1917
collezione privata, Trieste
inedito

122 dis
Testa di giovane uomo
1917
matita grassa su carta acquerellata, cm 39 x 27
siglato e datato in basso a ds.:
G. P. / 20.X.1917
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

123 dis
Donna supina
1917
carboncino su carta acquerellata in grigio, cm 29,6 x 48,4
firmato e datato al centro a ds.:
GINO PARIN / 13.XI.1917
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:55
inedito

124 dis
donna seduta appoggiata sul braccio sinistro
1917
carboncino su carta, cm 45,4 x 38,6

firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 14.XI.1917
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:65
inedito

125 dis
Donna seduta con le braccia incrociate
1917

matita grassa su carta,
cm 44,4 x 30/38,8
firmato e datato in basso a sin. verso il centro:
GINO PARIN / 14.XI.1917
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:63
inedito

126 dis
Volto femminile
1917

matita, pastello, su carta acquerellata,
cm 40 x 32,5
firmato e datato in basso al centro:
GINO PARIN / 15.XI.1917
collezione privata, Trieste
inedito

127 dis
Signora con mantello nero
1917

matita, pastello su cartoncino,
cm 60,5 x 44
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 24.XII.1917
collezione privata, Trieste

Da associare al dipinto ad olio
Meditazione *(cat. 61).*

128 dis
Nudo femminile sdraiato, di schiena
1917

matita su carta acquerellata,
cm 27 x 38
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 1917
collezione privata, Trieste
inedito

129 dis
Nudo femminile prono
databile1917

matita su carta, cm 34 x 51
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

130 dis
Ragazzo, scorcio di tre quarti
1917 ca

matita su carta acquerellata,
cm 48,5 x 34
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

131 dis
Volto maschile malinconico
1917 ca

matita, carboncino su carta,
cm 44 x 32
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

132 dis
Abbozzo di figura femminile
1917 ca

matita su carta, cm 34 x 24
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

133 dis
Testa femminile (studio per ritratto)
1917 ca

matita, pastello su carta,
cm 53,5 x 37,5
verso: foto del ritratto ad olio incollata
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI
Parin - La modella 1914-1917, Trieste 1990

134 dis
Ritratto di Maria Trevisi
1918

matita, pastello, su cartoncino acquerellato,
cm 41,5 x 35
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 11.I.1918
collezione privata, Trieste
inedito

Cfr. Ritratto di Maria Trevisi del 1918
(cat. n. 63)

135 dis
Uomo seduto con colbacco
1918

carboncino su carta, cm 49,6 x 39,5
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 4.II.1918
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:73
inedito

136 dis
Uomo con colbacco
1918

matita grassa su carta acquerellata, cm 31,2 x 45,4
firmato e datato al centro a ds.:
GINO PARIN / 19.II.1918
collezione privata, Trieste
inedito

137 dis
Modella con cappello e mantello
1918

matita su carta acquerellata,
cm 52,5 x 37
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 15.III.1918
collezione privata, Trieste
inedito

138 dis
Donna distesa col braccio sinistro sollevato
1918

matita grassa su carta,
cm 44,4 x 38,3
firmato e datato in basso a ds.:
GINO PARIN / 20.III.1918
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:66
inedito

139 dis
Modella con chioma nera
1918

carboncino e matite colorate,
cm 42 x 30
siglato e datato in alto a ds.:
G. P. / 12.V.1918
collezione privata, Trieste
inedito

140 dis
Modella accovacciata
1918 ca

matita grassa su cartoncino grigio,
cm 40 x 38
firmato in basso a sin.:
GINO PARIN
collezione privata, Trieste

141 dis
Modella con la testa piegata sul ginocchio
1918 ca

matita, carboncino su cartoncino grigio, cm 36 x 42
collezione privata, Trieste
inedito

142 dis
Due studi di nudo femminile
1918 ca

matita su cartoncino acquerellato ocra, cm 65 x 48
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

143 dis
Due studi di uomo seduto
1918 ca

matita su cartoncino, cm 48 x 36
siglato in alto a ds.: G. P.
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste

144 dis
Donna sdraiata appoggiata sul gomito sinistro
1918 ca

matita grassa su carta, cm 48,1 x 39,4
firmato al centro a ds.: GINO PARIN
Staatliche Graphische Sammlung, München
n. inv. 1927:70
inedito

Ultimo della raccolta di 17 disegni donati da Parin (cfr. cat. 65 dis)

145 dis
Donna sdraiata sul fianco
1919

matita, pastello su carta, cm 30 x 40
siglato e datato in basso a ds.: G. P. / 21.X.19
collezione privata, Trieste
inedito

146 dis
Donna sdraiata, di schiena
1919

matita, pastello a cera su carta, cm 30 x 40
siglato e datato in basso a ds.: G. P. / 22.X.19
collezione privata, Trieste
inedito

147 dis
Testa di vecchio
1919

matita su carta, cm 29 x 23
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / 26.X.1919
collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA
Catalogo Stadion, maggio 1999, n.191 (ill.)

148 dis
Testa di anziano di profilo
1919 ca

matita, tocchi di biacca su cartoncino acquerellato, cm 65,5 x 45,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

149 dis
Disegnatrice di profilo
1920

carboncino e acquerello su cartoncino, cm 31,5 x 29,5 (riquadro)
firmato e datato in basso a ds.: GINO PARIN / 12.VI.1920
collezione privata, Trieste

150 dis
Ragazza che lavora a maglia
1920/1930 ca

carboncino su carta, cm 52 x 37
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 2214
inedito

151 dis
Bozzetto con Madonna e Bambino fra i santi Paolo e Pietro
1921

carboncino su carta, cm 57 x 42
firmato in alto a sin.: GINO / PARIN
datato in alto a ds.: MCMXXI
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

152 dis
Ritratto virile
1921

sanguigna su carta, cm 51,5 x 41,5
Museo Civico di Belle Arti, Lugano
n. inv. 1714
inedito

153 dis
Autoritratto
1921 ca

matita su cartoncino acquerellato, cm 66,5 x 48
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

154 dis
Ritratto di signora, volto di scorcio verso il basso
1921 ca

carboncino su cartoncino, cm 39 x 29
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

BIBLIOGRAFIA
m. i., "Il Piccolo", 30.11.1994 (ill.)

155 dis
Il gatto di Fanny Tedeschi
1921/1922 ca

matita grassa, carboncino, pastello bianco su carta grigia, cm 37,5 x 25
firmato al centro a sin.: Gino PARIN
collezione privata, Trieste
inedito

156 dis
Disegnatrice seduta di traverso sulla seggiola
1923

matita su cartoncino, cm 48 x 33
firmato e datato al centro a ds.: GINO PARIN / 16.I.1923
collezione privata, Trieste
inedito

157 dis
Signora in viola
1923

matite colorate su carta, cm 47,5 x 33
firmato e datato in basso a sin.: GINO PARIN / V.1923
collezione privata, Trieste
inedito

158 dis
Giovanetto
1924

matita su carta, cm 27 x 19
siglato e datato in basso a ds.: G.P. / 7.9.24

collezione privata, Trieste
inedito

159 dis
Scorcio sul cortile di casa popolare
metà anni Venti
matita su carta acquerellata, cm 60 x 44
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

160 dis
Le tre parche
metà anni Venti
matita su cartoncino, cm 59 x 45
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

161 dis
Studio incompiuto di più figure femminili
metà anni Venti
carboncino su cartoncino, cm 45 x 48
verso:
Abbozzo di figura femminile in lettura
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

162 dis
Estrema unzione
databile 1927
matita, pastello su cartoncino acquerellato, cm 40 x 58
collezione privata, Trieste
inedito

Riferibile, come il successivo, alla morte di Fanny Tedeschi.

163 dis
Scena funebre
databile 1927
matita, carboncino su carta acquerellata in rosso, cm 68 x 50
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

164 dis
Testa maschile
1929
carboncino su carta, cm 47 x 45,5
siglato in basso al centro:
Gino Parin
verso: timbro "ZOL II.29 +"
collezione privata, Trieste
inedito

165 dis
Ritratto di Matilde Pollack Cavalieri
1929
matita su carta, cm 26 x 18
firmato e datato al centro a ds.:
Gino Parin / 11.VII.29
collezione privata, Trieste
inedito

166 dis
Volto femminile in luce da destra
1929 ca
matita e carboncino, su carta, cm 70 x 50
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

167 dis
Testa maschile
1929 ca
carboncino su carta, cm 72 x 53
collezione Necki Springer, Cottonwood Arizona
inedito

168 dis
Autoritratto
1929/1930 ca
carboncino su carta, cm 62 x 48
firmato in basso al centro:
Gino Parin
CMR, Trieste
n. inv. 3609
acquisizione: 1958
provenienza:
dott. Roberto Hausbrandt, Trieste

ESPOSIZIONI
Arte e psicoanalisi. Volti, Trieste 2002

169 dis
Signora di profilo con i capelli raccolti
1929/1930 ca
matita su carta, cm 48 x 34,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

170 dis
Testa femminile, faccia ombreggiata
1929/1930 ca
carboncino su carta, cm 58 x 44
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

171 dis
Testa femminile
1929/1931 ca
matita, carboncino su cartoncino, cm 58 x 44,5
collezione privata, Trieste
inedito

172 dis
Testa femminile
1929/1931 ca
carboncino su cartoncino, cm 67 x 80
siglato in basso a ds.: GP
collezione privata, Trieste
inedito

173 dis
Testa femminile (Lo sguardo)
1929/1931 ca
carboncino su cartoncino, cm 69 x 52
firmato in basso al centro verso ds.:
Gino Parin
collezione privata, Trieste
inedito

174 dis
Studio di nudo
1930
carboncino su carta, cm 48 x 64
firmato e datato in basso al centro verso ds.:
GINO PARIN / 30.X.1930
CMR, Trieste
n. inv. 2176/1
acquisizione: 1931
provenienza: Gino Parin, Trieste

175 dis
Nudo femminile disteso col volto occultato dal braccio
1930
carboncino su carta, cm 69 x 50
siglato e datato in basso a sin.:
G. P. / 30.X.1930
collezione privata, Trieste
inedito

176 dis
Donna sdraiata
1930/1932 ca
matita grassa su carta, cm 46 x 62
firmato verso il centro a ds.:
GINO PARIN
CMSA, Trieste
n. inv. 10/5383
provenienza: dono di Aldo Mayer
collocazione: Museo Sartorio
inedito

177 dis
Magda Springer
1931
carboncino su carta, cm 52 x 47
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 5.III.1931
collezione privata, Trieste
inedito

178 dis
Volto femminile
1931
carboncino su carta, cm 49 x 35
datato in alto a sin.:
Valdagno marzo 1931
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

179 dis
Donna sdraiata sul fianco
1932
matita grassa su carta, cm 45 x 60
firmato in basso a ds.:
GINO PARIN
datato in basso a sin.:
4.V.1932
collezione privata, Trieste
inedito

180 dis
Studio di donna con braccio alzato al capo
1932
matita seppia su carta, cm 46,5 x 42
datato in basso a ds.:
14.X.32
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste

181 dis
Volto femminile in luce da sinistra
1932/1934 ca
matita, carboncino su cartoncino, cm 72 x 52,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

182 dis
Volto femminile in penombra
1932/1934 ca
matita su carta, cm 48 x 34,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

183 dis
Ritrattino femminile
1934
matita su carta, cm 17 x 11,50
datato in basso a sin.:
3.VI.1934
collezione privata, Trieste

184 dis
Schizzo di volto femminile
1934
matita su carta, cm 58 x 44,5
siglato e datato in basso al centro:
GP. / 23.XII.34
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste

185 dis
Magda Springer di profilo
1934
matita su carta, cm 33 x 23
firmato e datato in basso a sin.:
GINO PARIN / 24.XII.1934
collezione privata, Trieste
inedito

186 dis
Autoritratto
1935
carboncino acquerellato su carta, cm 45 x 33
firmato e datato in basso al centro:
GINO PARIN
Omaggio alla / gentile Signora Eva Maramaldi / NATALE 1935
collezione privata, Trieste
inedito

187 dis
Never mind
databile1935
china su carta, cm 49 x 66
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

188 dis
Magda Springer di profilo
1935/38 ca
matita su cartoncino, cm 76 x 55
collezione privata, Trieste
inedito

189 dis
Ritratto di Magda Springer
1935/38 ca
sanguigna su cartoncino, cm 34,5 x 29,5
collezione privata, Asti
inedito

190 dis
Testa (Necki Springer)
1938
carboncino su carta, cm 29 x 20
firmato e datato in basso a ds.:
Gino Parin / 24.XII.38
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

191 dis
Testa femminile sguardo in basso
1938/1940 ca
carboncino e pastello su carta, cm 47 x 35
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

192 dis
Mezzo busto di signora volta a sinistra
1938/1940 ca
carboncino su carta d'impacco, cm 55 x 44,5
Soprintendenza per i Beni APPSAD, Trieste
inedito

ESPOSIZIONI
Vuoti di memoria, Trieste, 1994

193 dis
Ritratto di giovane donna volta a destra
1938/1940 ca

Opere varie

1 ov
Kathleen
1909
litografia su carta,
cm 26 x 17
su passepartout
in basso a sin.: Gino Parin pinx
in basso al centro: Kathleen / L Møoller Lübeck
in basso a ds.: verlag v. j. Löwy Wien 1909
incollata su foglio firmato in basso a ds.: Gino Parin
CMR, Trieste
n. inv. 3790/36
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, pp.94-96, 155
R. Da Nova, 1980, p.128

2 ov
Giovanna D'Arco
1909 ca
litografia su cartoncino,
cm 38 x 21
in basso a ds.: Max herber München
firmato in basso a sin.: Gino Parin
CMR, Trieste
n. inv. 3790/36
acquisizione: 1963

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1990/33, p.155
R. Da Nova, 1980, pp.118,128

3 ov
Primavera
1911
tricromia su cartoncino,
cm 12 x 15
siglato in basso a ds.: G. P.
Archivio Lega Nazionale, Trieste

BIBLIOGRAFIA
M. Roccia, 1977/78, p.157
R. Da Nova, 1980, p.129

La foto del dipinto, qui riprodotta, è comparsa come strenna sul calendario della Lega Nazionale di Trieste del 1911.
Nel volto femminile sembra di riconoscere l'effige di Fanny Tedeschi, all'epoca trentenne.

4 ov
Ex libris di Magda Springer
1930 ca
riproduzione fotomeccanica su carta (da xilografia)
cm 9,5 x 8,7
iscrizione in alto: MAGDA / SPRINGER / OMNIA VIDEO
firmato in basso a ds.: GINO PARIN
collezione privata, Trieste

5 ov
Ragionamenti
1935 ca
composizione:
mobiletto con bicchiere sovrapposto, decorazioni a tempera
cm 35 x 27
collezione Necki Springer, Cottonwood, Arizona
inedito

Esposizioni

Le opere contrassegnate con un asterisco*
sono schedate in catalogo

1892
Esposizione collettiva, Trieste, Negozio Schollian, dicembre
espone *Ritratto di S. M. l'Imperatore*

1893
Esposizione collettiva, Trieste, Studio prof. Navarra, dicembre
espone studi di figura dal vero, a carboncino, studi ad olio dal gesso e composizioni
Esposizione di belle arti per dilettanti, Trieste, Sala della Filarmonica, dicembre
espone *Trabaccoli*

1900
Mostra individuale, Trieste, Sala Minerva, novembre
espone circa 25 opere fra studi, ritratti e un nudo oltre a *Testa di vecchio*, *Testina*, *Lethe*, *Somnus*, *Santa Caecilia*, *Fortuna*, *Vampiro*, *Maddalena* e *Baccante*

1902
Frühjahrausstellung. Verlag des Vereins Bildender Künstler Münchens "Sezession", Monaco, primavera (catalogo)
espone nella sala 10 un dipinto ad olio (n.160, p.22)
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
opere esposte nella sezione pittura a olio e a tempera, sala 21: *Ritratto di giovane uomo* (n.1011, p.87), sala 34: *Hortus conclusus* (n.1012, p.87)

1904
Mostra collettiva, Monaco (?), Galleria Krause
espone il ciclo *Puppenspiel* (Teatro di burattini): *Adagio*, *Rondò*, *Erotico*, *Furioso*, *Silenzio*; alcuni ritratti, un *Autoritratto*, la *Caricatura di Maria Delvard* e *Baccante*
Mostra collettiva, Vienna, Hagenbund

1905
Frühjahrausstellung. Verlag des Vereins Bildender Künstler Münchens "Sezession", Monaco, primavera
espone, fra altre opere, *Vision*

1906
Mostra collettiva, Francoforte, Hermes & Co., ottobre
espone 28 opere fra dipinti e disegni

1907
Frühjahrausstellung. Verlag des Vereins Bildender Künstler Münchens "Sezession", primavera, Monaco
espone, fra le altre opere, il disegno a matita *Arabeske*
Mostra collettiva, Monaco, Galleria Heineman
espone 23 opere fra le quali *Judith* e *Sogni*
Mostra collettiva, Wiesbaden, Galleria Banger
espone, fra i dipinti: *Judith*, *Ritratto di signora seduta*, *Dama in viola*, *Signora in bianco*, *Signora alla spinetta*, *Lilliputh* e due ritratti maschili; fra i disegni: *Autoritratto*, *Testa*

1908
Mostra collettiva con Joachim von Bülow, Wiesbaden, Galleria Banger, gennaio (catalogo)
opere esposte, dipinti: *Judith*, *Signora in marrone*, *Ritratto di signora*, *Ritratto maschile*, *Signora alla spinetta*, *Rose*, *Priscilla*, *Studio*, *Sogno*, *Ritratto in Lilla*, *Signora J. G.*, *Lilian*; disegni: *Profilo - studio I*, *Profilo - studio II*, *Madonna*, *Astarte*, *Studio per una Cassandra*, *Studio di una testa* en face, *Autoritratto*, *La crinolina*, *S. Marco - Venezia*, *Eva*
Esposizione regionale di Vicenza, Vicenza, agosto
espone *La città del silenzio*
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sezione pittura a olio e a tempera, sala 15: *Sibilla* (n.853, p.68); sala 40: *Signora alla spinetta* (n.836, p.68)
Mostra collettiva con Théo van Ryssel-Berghe e Rudolf Sieck, Vienna, Hagenbund, ottobre (catalogo)
opere esposte: *Studio di un profilo*, disegno (n.55, p.21), *Signora in marrone*, dipinto (n.56, p.21), *Studio di un profilo*, disegno (n.57, p.21), *Francesca*, disegno (n.58, p.21), *Parafrasi della "Città del silenzio" di D'Annunzio*, disegno (n.59, p.21), *Kathleen*, dipinto (n.60, p.21), *Judith*, dipinto (n.61, p.21), *Priscilla*, dipinto (n.62, p.21), *Astarte*, disegno (n.63, p.21), *Eva*, disegno (n.64, p.21), *La spada muta*, disegno (n.65, p.21), *F. M. Noeggerath*, dipinto (n.66, p.21), *Figura*, dipinto (n.67, p.21), *Studio di una testa*, disegno (n.68, p.21), *Autoritratto*, disegno (n.69, p.21), *Ritratto di Mary K. T.*, dipinto (n.70, p.21), *Lilian*, disegno (n.71, p.21)

1909
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, settembre
opere esposte: *Ritratto del poeta Huyter*, *Veste dorata [Signora alla spinetta]* e *Capriccio*

1910
Esposizione di caricature, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, marzo
tra i premiati della IV sezione *Caricature di persone*
Prima Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria, Capodistria, chiesa di S. Giacomo, maggio-settembre

opere esposte nella sezione arte contemporanea: *Notte di carnevale* (n.55), *Madonna* (n.56), *Ferrara* (n.57)
Esposizione d'Arezzo, Arezzo, sala triestina, luglio
Esposizione collettiva di disegni, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, ottobre
espone, fra altri disegni, *Studio di testa*
Münchener Jahres-Ausstellung, Glaspalast (catalogo)
espone nella I sezione, pittura a olio e a tempera, sala 14: *Signora in grigio*, dipinto a olio (n.542, p.47); nella II sezione, acquerelli, pastelli, guazzo e disegni, sala 34: *Studio di ritratto*, disegno (n.1324, p.101). Non presente nel catalogo, ma citato in "Il Piccolo", 5 novembre 1910, il dipinto *Municipio di Trieste**
VI Esposizione di Firenze, Firenze, sala triestina, 1 novembre 1910 - 30 giugno 1911
Esposizione natalizia di schizzi, bozzetti, disegni, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre

1911

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 5: *Ritratto maschile* dipinto ad olio (n.1550, p.123; nella sala 33: *Ritratto di signora* dipinto ad olio (n.1551, p.123*; ill.* p.44)
Mostra individuale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, ottobre
espone fra i dipinti ad olio: *Bortolo Strazza*, *Ritratto di Sir Charlefort*, *Ritratto della marchesa Roncaglioni*, *Ritratto di signora con un bambino*, *Ritratto di Bruno Croatto*, *Studio per S. Sergio* e *Madonna tra S. Giusto e S. Sergio* (ovvero *Stella Maris**, pala d'altare attualmente priva dei laterali con i santi); fra i disegni: due *Disegni per il ritratto della marchesa Roncaglioni*

1912

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 20: *Ritratto del dr. F. S.*, dipinto ad olio (n.1533, p.90); nella sala 34: *Commemorazione per F. K.*, disegno (n.1534, p.90), *Madrigale*, disegno (n.1535, p.90); nella sala 28: *Ritratto di Lily*, disegno (n.1536, p.90)
Mostra di Gino Parin e Bruno Croatto, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, ottobre
opere esposte, fra i dipinti ad olio: *Ritratto di signora in bianco*, *Ritratto di signora in nero*, *Ritratto di pittore*, *Il messicano*; fra i disegni: studi di figura di donna e lo studio di una mano
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, novembre
opere esposte *Ritratto di Bruno Croatto al torchio dell'acquafortista*, dipinto ad olio, *Disegno* e *Studio di una mano*

1913

II Esposizione Internazionale d'Arte di Napoli. Napoli aprile
opere esposte *Ritratto di signora*, disegno, *Natura morta*, *Ritratto di signora*, *Disegno*, *La Madonna di Trieste* [*Stella Maris**]
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 2: *Signora in nero*, dipinto ad olio (n.2356, p.137) vincitore della medaglia d'oro di II classe; nella sala 5: *Ritratto maschile*, dipinto ad olio (n.2357, p.137); nella sala 7: *Autoritratto*, dipinto ad olio (n.2358, p.137); nella sala 31: *Ritratto*, disegno (n.2359, p.137), *Ritratto*, disegno (n.2360, p.137)
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, settembre
espone numerose opere fra le quali *Ritratto di un chirurgo*, *Ritratto maschile*, *Ritratto di signora* oltre a bozzetti
Mostra natalizia, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre
opere esposte: *Budda*, *Maschere*
Mostra natalizia, Trieste, Galleria Michelazzi, dicembre
espone *Annunciazione*

1914

Mostra collettiva, Monaco, Galerie Heinemann, gennaio-febbraio (catalogo)
opere esposte, dipinti ad olio: *Il calice* (n.1), *Ritratto di G.* (n.2), *Ritratto del pittore Lothar Schneider* (n.3), *Ritratto di fanciulla* (n.4), *La tenda rossa* (n.5), *Ritratto* (n.6), *Studio di ritratto* (n.7), *Baronessa T.* (n.8), *Uomo in armatura* (n.9), *Studio* - quattro (nn.10, 11, 12, 13), *Studio di testa* (n.14), *Contadina friulana* (n.15), *Il turbante* (n.16), *Abito cinese* (n.17), *Bianco-rosso-blu* (n.18), *Rosso-oro* (n.19), *Nero-bianco* (n.20), *Marietta* (n.21), *Papavero colorato* (n.22), *Caffettiera turca* (n.23), *Porcellana giapponese* (n.24), *La giacca di pelliccia* (n.25), *Natura morta (fayence)* (n.26), *Natura morta (brocca e tazza)* (n.27); disegni: *Ritratto* (n.28), *Profilo* (n.29), *Mano* (n.30), *Studio* (n.31), *Studio di testa* - due (nn.32, 33), *Arabesco* - due (nn.34, 35), *Il tempo* (n.36)
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 72: *Ritratto maschile*, dipinto ad olio (n.1770, p.102); nella sala 71: *Ritratto*, dipinto ad olio (n.1771, p.102); nella sala 3: *Signora in rosso** (n.1772, p.102; *ill.* p.111): nella sala 62: *Studio di una testa*, disegno (n.1773, p.102), *Studio*, disegno a sanguigna (n.1774 p.102), *Arabesco*, acquerello (n.1775, p.102), *Arabesco*, disegno colorato (n.1776, p.102)
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, ottobre
opere esposte: *Ritratto del dottor Giangiacomo Manzutto*, dipinto ad olio
Mostra natalizia di schizzi e bozzetti, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre

1915

Mostra individuale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, 5-21 marzo
espone, fra le altre opere, *Armonia in bianco e rosso**, *Ritratto d'uomo*, *Ritratto di signora bionda*, *Ritrattino*, *Autoritratto*,

Cuffietta bianca, *Pelliccia grigia*, *Penombra*; numerosi disegni alcuni dei quali definiti "arabeschi"
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, marzo-aprile
espone: *Armonia in bianco e rosso**, *S. Antonio* e studi di figura femminile

1916

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 26: *Ritratto*, dipinto ad olio (n.1513, p.74); nella sala 23: *Sibilla*, dipinto ad olio (n.1514, p.74); nella sala 17: *Fanciulla pallida*, disegno a matita (n.1515, p.74); *Sguardo sereno*, disegno a matita (n.1516, p.74), *Il rifugiato*, grafite e matite grasse (n.1517, p.74), *Profilo**, grafite e carboncino (n.1518, p.74), *Figura rossa*, tempera (n.1519, p.74), *Eva*, pastello (n.1520, p.74), *Orientale*, pastello (n.1521, p.74), *Studio*, acquerello (n.1522, p.74)

1917

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 38: *Ritratto di fanciulla (in ginocchio)*, dipinto ad olio (n.986, p.49), *Ritratto maschile*, dipinto ad olio (n.987, p.49), *Testa di fanciulla* (*doppia illuminazione)*, dipinto ad olio (n.990, p.49), *Studio di movimento*, disegno a matita (n.991, p.49); nella sala 37: *Profilo (figura femminile intera illuminata da una lampada),* dipinto ad olio (n.988, p.49), *Argento e rosso*, dipinto ad olio (n.989, p.49)

1918

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 40: *Elegia*, dipinto ad olio (n.1132, p.49); nella sala 41: *Anthurium*, dipinto ad olio (n.1131, p.49), *Visione onirica*, dipinto ad olio (n.1133, p.49), *Lilla e nero*, dipinto ad olio (n.1134, p.49), *Sogno*, disegno a colori (n.1135, p.49), *Cassandra*, disegno a matita (n.1136, p.50), *Figura distesa*, disegno a matita (n.1137, p.50), *Studio di movimento*, disegno a matita (n.1138, p.50)
Mostra collettiva, Trieste, Galleria Michelazzi, settembre
opere esposte: *Figura con pelliccia*, *Figura in rosso con tenda rossa*, *Donna in ginocchio*

1919

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 41: *Signora in nero*, dipinto ad olio (n.809, p.37), *Signora distesa*, dipinto ad olio (n.810, p.37)

1920

Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, gennaio
espone disegni
Mostra collettiva, Trieste, Galleria Michelazzi, gennaio-febbraio
espone tele di piccolo e medio formato con soggetti femminili
Mostra individuale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, febbraio
espone: *Popolana all'osteria*, *Processione nella notte,* disegni e ritratti con soggetti femminili, alcune marine e un paesaggio
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, giugno
espone *Ritratto del burattinaio Campogalliani* e ritratti femminili
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 47: *Profilo*, dipinto ad olio (n.1006, p.45)
Mostra Nazionale d'Arte Sacra, Venezia, Palazzo Reale, settembre
espone: *Crocifissione*, due *Studi per S. Paolo*

1921

Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 47: *Ritratto di signora*, dipinto ad olio (n.1297, p.58)
Esposizione del Circolo Artistico di Venezia, Venezia, Palazzo Reale, agosto
espone bozzetti e studi
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, settembre
espone *Variazioni in bianco* e una figura femminile
Mostra individuale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre
espone ritratti femminili, paesaggi e nudi
Mostra individuale, Trieste, Galleria Michelazzi, dicembre - gennaio 1922
espone alcuni ritratti femminili, fra i quali il *Ritratto di signora con scialle verde*, alcuni interni con figura, vedute di giardini e due nudi

1922

Mostra collettiva, Trieste, Galleria Michelazzi, gennaio
espone *Nudo*
XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia (catalogo)
espone nella sala 22: *Autoritratto* (n.14, p.81), *La signora del ventaglio* (n.15, p.81)
Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Glaspalast (catalogo)
espone nella sala 41: *Signora con cappello rosso*, dipinto ad olio (n.1321, p.66); nella sala 40: *Busto*, dipinto ad olio (n.1322, p.66), *Sogno*, dipinto ad olio (n.1323, p.66)
Mostra collettiva, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, settembre
espone *Nudo*
Mostra individuale, Trieste, Galleria Michelazzi, dicembre
espone ritratti, fra i quali: due *Ritratti di Riccardo Zampieri*, *Ritratto di G. G. Manzutto*, *Ritratto del pittore Hoffmann*, *Ritratto della signora Fanny Tedeschi, Signora in carrozza*; inoltre due interni e studi di figure femminili

Mostra di Natale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre
espone due studi di testa femminile

1923

Esposizione Nazionale Quadriennale di Arti Figurative, Torino, Palazzo al Valentino, primavera (catalogo)
espone nella sala VII: *Natura Morta* (n.240, p.36), nella sala XIII *Rosa e nero** (n.673, p.59; Tav. XXIV))
Seconda Mostra Biennale d'Arte in Roma. Mostra Internazionale di Belle Arti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1923-aprile 1924
espone: *Interno*, *Ritratto d'uomo*, *Ritratto di signora*
Mostra di Natale, Trieste, Permanente, Sala Comunale d'Arte, dicembre
espone *Sera*
Mostra di Natale di Pittura e Scultura, Trieste, Circolo Artistico di Trieste, 22 dicembre 1923-6 gennaio 1924 (catalogo)
opere esposte: *Sera* (n.75, p.4), *Alla finestra* (n.76, p.4)

1924

XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia (catalogo)
espone nella sala 27: *Ombra e luce* (n.17, p.92; *ill.* p.107), *Ritratto* (n.18, p.92)
Mostra del Ritratto femminile contemporaneo, Monza, Villa Reale, maggio
espone *Ritratto di Maria Pia Zampieri** (n.237)
I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Giardino Pubblico, 14 settembre-26 ottobre (catalogo)
opere esposte, sezione pittura: *Servolana* (n.50, p.42; Tav. XII), *Ritratto del pittore Lucano* (n.51, p.42); sezione bianco e nero: due *Disegni* (nn.9, 10, p.52)
Mostra collettiva, Trieste, Galleria Michelazzi, ottobre
espone *Ritratto di Maria Zampieri**
Mostra natalizia, Trieste, Galleria Michelazzi, dicembre
espone un interno con una figura che legge

1925

Esposizione Nazionale annuale di Arti Figurative, Torino, febbraio

espone *Autoritratto*, *Studio per Servolana*

Mostra collettiva, Trieste, Sala Vianello, marzo

espone *Ritratto d'uomo*

Terza Biennale Romana. Esposizione Internazionale di Belle Arti, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1 marzo-30giugno

opere esposte: *Servolana*, *Ritratto di giovane donna*, *Chiaretta*
II Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Giardino Pubblico, 11 settembre-17 ottobre (catalogo)
espone nella sezione pittura: *Rosa e nero** (n.53, p.19; Tav. XVI)
III Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Giardino Pubblico, settembre
espone *Bautta bianca*

1926

Esposizione Nazionale annuale di Arti Figurative, Torino,
opere esposte: Ritratto di *Antonio Gandusio**, *La Bautta bianca*, *L'angelo*
IV Esposizione delle Tre Venezie, Padova, Sala della Ragione, maggio-giugno
opere esposte: *Autoritratto, Variazioni di bianco, Natura morta* e due ritratti
V Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Giardino Pubblico, settembre (catalogo)
opere esposte: *Conversazione* (n.89, p.8), *Ritratto verde e oro* (n.90, p.8), *Ritratto del primario Dott. D'Este* (n.91, p.8), *Studio di Ritratto* (n.92, p.8), *Studio* (n.93, p.8),
Mostra collettiva, Trieste, Sala Vianello, ottobre
espone *Salotto di sera*
Venticinquesima Esposizione Internazionale, Pittsburgh, Carnegie Institute
espone *Signora russa*

1927

Mostra collettiva di acquerelli e pittura ad olio, Trieste, Galleria Michelazzi, gennaio-febbraio

espone *Scena familiare*

Esposizione Nazionale d'Arte, Firenze, Palazzo Pitti, aprile

espone *Ritratto femminile*

Quadriennale Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino

espone: *Arabesco* e un ritratto

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, ottobre-dicembre (catalogo)

espone nella sala II: *Profilo* (n.37, p.22; Tav. XVII)

1928

Mostra del concorso per manifesti pubblicitari, Budapest, Casa Modiano, marzo

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia (catalogo)

opere esposte nella Sala 19: *Ombre** (n.18, p.66; *ill.* p.106), *Elena* (n.19, p.66), *Sera** (n.20, p.66), *Dialoghetto* (n.21, p.66)

II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, autunno (catalogo)

espone nella sala 1 *Ritratto* [*Vanità**] (n.5, p.18)

1929

Mostra collettiva, Trieste, Negozio Jerco, settembre

espone *Costume femminile*

1930

Mostra individuale, Roma, Palazzo Doria, 10-25 marzo

espone circa 30 opere fra le quali *Ritratto di S. E. Mosconi*, *Ritratto di donna Flora Mosconi*, *Toscanini al Teatro**, *Ritratto della Signora Grioni*, *Ritratto della signora Borelli*, *Ritratto della contessa Grajelli- Berni*, *Ritratto della principessa Torretayo*, *Ritratto della principessa Ghitza*, *Antiquario*

XVII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia (catalogo)

opere esposte nella Sala 15: *La Sibilla* (n.25, p.71), *Nero e bianco** (n.26, p.71)

IV Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, 15-30 settembre (catalogo)

espone nella sala prima: *Elena* (n.9, p.31), *Ritratto* (n.10, p.31; Tav. IV)

1932

XVIII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia (catalogo)

espone nella Sala 26 *Ritratto di S. E. il Ministro Antonio Mosconi* (n.13, p.96; *ill.* p.10))

VI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, ottobre (catalogo)

espone nella sala III: *Galatea* (n.68, p.47), *Sogni* (n.69, p.47)

1933

Mostra del ritratto femminile, Trieste, Teatro Comunale Verdi, Banca Commerciale Italiana e altre sedi, giugno (catalogo)

espone: *Ritratto della signorina Magda Springer*, disegno (n.323, p.51), *Ritratto della signora Tedeschi* (n.324, p.51), *Ritratto della signorina Magda Springer* (n.325, p.51), *Ritratto della signora Ines Krauseneck* (n.326, p.51), *Ritratto della signora Aglae della Rocca*, (n.327, p.51), *Ritratto della signora Dupuy* (n.328, p.51),

VII Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, settembre-ottobre (catalogo)

espone nella sala 1 *Lo scrittore Aldo Mayer** (n.22, p.42; Tav. VII)

1934

VIII Mostra D'Arte del Sindacato Fascista Belle Arti della Venezia Giulia. *Mostra del Mare*, Trieste, Teatro Comunale Verdi, Stazione marittima, giugno-luglio (catalogo)
espone *Libeccio* (n.57, p.43)

1935

Mostra Biennale di Venezia, *Quarant'anni della Biennale* (catalogo)

opere esposte: nella sala XLIII *Dieci disegni* (n.85, p.141, fra i quali *Magda Springer**, disegno a pastello); nella sala XLV *Autoritratto* (n.14, p.129), *Contesa* (n.15, p.129), *Cantastorie* (n.16, p.129), *Geremia** (n.17, p.129)

IX Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, settembre-ottobre (catalogo)

espone nella Sala 4 *Autoritratto** (n.20, p.43)

1936

X Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, settembre-ottobre (catalogo)

opere esposte nella sala 5: *Natura morta* (n.4, p.65), *Ritratto* (n.5, p.65), *Ritratto** (n.6, p.65, Tav. I)

1937

XI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, Trieste, Castello di S. Giusto, settembre-ottobre (catalogo)

espone, nella sala I: *Ritratto* (n.3, p.26, *ill.*); nella sala III: *Ritratto** (n.14, p.35)

Mostra d'arte italiana all'Esposizione Universale di Parigi

espone *Ritratto**

1946

Mostra degli artisti triestini scomparsi, Trieste, Galleria Trieste, marzo.

Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, Galleria d'Arte S. Giusto, marzo-aprile (catalogo)

opere esposte: *Autoritratto*, olio su tela cm 50 x 50 (n.1, p.9); *Figura*, olio su tela cm 69 x 49 (n.2, p.9); *Rosa e nero**, olio su tela cm 120 x 119 (n.3, p.9); *Ritratto*, olio su tela cm 47 x 40 (n.4, p.9); *Autoritratto 1943*, olio su tela cm 110 x 84 (n.5, p.9); *Ritratto*, olio su tela cm 93 x 75 (n.6, p.9); *Interno*, olio su tela cm 120 x 155 (n.7, p.9); *Ritratto*, olio su tela cm 93 x 75 (n.8, p.9); *Sorriso*, olio su tela cm 52 x 34 (n.9, p.9); *Testa di vecchia*, olio su tela cm 45 x 40 (n.10, p.9); *Riposo*, olio su tela cm 57 x 48 (n.11, p.9); *Autoritratto 1936* [*recte* 1933]*, olio su tela cm 123 x 97 (n.12, p.9, *ill.*); *Ritratto*, olio su tela cm 69 x 59 (n.13, p.9); *Cristo**, olio su tela cm 98 x 49 (n.14, p.9); *La Servolana*, olio su tela cm 189 x 99 (n.15, p.9); *Maternità*, olio su tela cm 99 x 89 (n.16, p.9); *Ritratto*, olio su cartone cm 60 x 41 (n.17, p.9); *Rose*, olio su tela cm 72 x 52 (n.18, p.10); *Geremia**, olio su tela cm 119 x 119 (n.19, p.10); *La chitarra*, olio su tela cm 130 x 120 (n.20, p.10); *Contesa*, olio su tela cm 100 x 110 (n.21, p.10); *Ritratto*, olio su tela cm 70 x 63 (n.22, p.10); *Ritratto*, olio su tela cm 130 x 95 (n.23, p.10); *L'antiquario**, olio su tela cm 155 x 156 (n.24, p.10); *Servolana*, olio su tela cm 158 x 122 (n.25, p.10); *La modella*, olio su tela cm 74 x 110 (n.26, p.10); *L'autunno*, olio su tela cm 100 x 100 (n.27, p.10); *Ritratto*, olio su tela cm 81 x 81 (n.28, p.10); *Sibilla*, olio su tela cm 50 x 48 (n.29, p.10); *La signora piumata*, olio su tela cm 60 x 47 (n.30, p.10); *Ritratto*, olio su cartone cm 52 x 41 (n.31, p.10)

1961

Mostra di autoritratti di artisti triestini Trieste, Galleria comunale, 17 agosto-11 settembre

1979

Artisti triestini ai tempi di Italo Svevo, Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto (catalogo)

opera esposta: *Dama in bianco** (p.117, *ill.*)

1981

Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Trieste, Stazione marittima, dicembre 1981-febbraio 1982 (catalogo)

opere esposte: *Armonia in bianco e rosso** (n.13, p.28, *ill.*), *Notturno** (n.14, p.28, *ill.*), *Salotto** (Tav.VI).

1983

Opere di pittori triestini ottocenteschi 1900-1950, Trieste, galleria d'arte «al bastione», 9-30 aprile
opere esposte: *Autoritratto* (1932), *Ritratto femminile* (1936), *Figura femminile* (disegno)

1990

Parin - La modella 1914-1917, Trieste, galleria d'arte «al bastione», 24 marzo-14 aprile
fra le opere (disegni) esposte: *Modella in rosso**, *Modella sdraiata**, *Modella col cappellino**, *Modella sorridente**, *Modella sul divano**, *Fanny Tedeschi con le mani in grembo**, *Testa femminile**
I Tal Ya'. Isola di rugiada divina, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 18 marzo-17 giugno (catalogo)
opere esposte: *Armonia in bianco e rosso** (n.269, p.280, *ill.*), *Sera** (n.270, p.281, *ill.*)
Lo Spirito del collezionista. Opere di Umberto Veruda, CMSA, Trieste, Palazzo Costanzi, giugno
opere esposte: *Ritratto di Maria Krebel Stavropulos**, *Ritratto di Socrate Stavropulos**
Grafica di Gino Parin. Seconda parte. Dal disegno colorato al pittoricismo globale, Trieste, galleria d'arte «al bastione», 29 settembre-10 ottobre
Dipinti di Gino Parin, Trieste, galleria d'arte «al bastione», dicembre
fra le opere esposte: *Ritratto di burattinaio**, *Ritratto di Piero Sticotti**, *Lettrice celeste**, *Clochard**

1991

I grandi vecchi. Dipingere in tarda età, Trieste, Palazzo Costanzi, 1991, 26 settembre-13 ottobre (catalogo)
opere esposte: *Meditazione** (n.28, p.54, *ill.*) *Il burattinaio Ermanzio** (n.29, p.55, *ill.*)
Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba, Trieste, Civico Museo Revoltella, 26 ottobre 1991-30 marzo 1992 (catalogo)
opere esposte: *Quaderno con appunti e schizzi** (pp.10-11, figg. I-VI, X, XIV-XV, XIX, XXIII-XXIV), *Donna seduta* [*Signora in poltrona di vimini**] (n.58, p.57, *ill.*), *Notturno** (n.59, p.57, *ill.*), *Vanità** (n.60, p.57, *ill.*), *Dama in bianco** (n.61, p.58; *ill.*), *Sera** (n.62, p.58, *ill.*), *Armonia in bianco e rosso** (n.63, p.58; *ill.*), *Salotto** (n.64, p.58, *ill.*)

1992

Simbolismo e Secessione. Jettmar ai confini dell'Impero, Gorizia, Castello, 7 agosto-4 ottobre (catalogo)
opere esposte: *Nero e bianco** (n.52, p.147, *ill.*), *Monaca** (n.53, p.148, *ill.*), *Ritratto maschile** (n.54, p.148, *ill.*), *Ritratto di uomo con baffi** (n.55, p.148, *ill.*), *Ritratto femminile di profilo** (n.56, p.149; *ill.*), *Ritratto femminile** (n.57, p.149, *ill.*), *Ritratto di giovane prelato** (n.58, p.149; *ill.*), *Ritratto di donna anziana** (n.59, pp.95, 150, *ill.*)
I grandi vecchi. Donne e Primedonne in due Secoli di Storia e Cronache Triestine, Trieste, Palazzo Costanzi, 25 settembre-11 ottobre (catalogo)
opera esposta: *Aglaja o Alessandra Georgiadis** (n.35, p.117, *ill.*)

1994

Stavropulos. La collezione di un mecenate, Trieste, Civico Museo Sartorio, gennaio (catalogo)

opere esposte: *Ritratto di Maria Krebel Stavropulos**, *Ritratto di Socrate Stavropulos**

Punti di vista. Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea, Trieste, Civico Museo Revoltella, 31 marzo-31 agosto (catalogo)

opere esposte: *Autunno** (n.6.1, p.127), *Fiaba** (n.6.2, pp.127, 129, *ill.*), *Testa di donna e paesaggio** (n.6.3, p.127-129, *ill.*), *Donna e città** (n.6.4, p.129, *ill.*)
La Pinacoteca dal Lloyd Adriatico. Dipinti dal '300 al '900, Venezia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, giugno-luglio, Trieste, Civico Museo Revoltella, settembre-ottobre (catalogo)
opera esposta: *Toscanini al Teatro*, pp.84-85 (*ill.*)
Marco Besso assicuratore, letterato, studioso, Trieste, Circolo Aziendale delle Assicurazioni Generali, 27 giugno-15 luglio (catalogo)
opere esposte: *Ritratto di Giuseppe Lazzaro Morpurgo** (p.13, *ill.*), *Ritratto di Giovan Cristoforo Ritter de Zahoni** (p.11, *ill.*)
Parin e i salotti della ricca borghesia, Trieste, Civico Museo Morpurgo
opere esposte: *Ritratto di Gino Marinuzzi**, *Ritratto di Giangiacomo Manzutto**, *Ritratto di Antonio Gandusio**
Vuoti di memoria, Trieste, Sala Franco, Soprintendenza per i Beni APPSAD, dicembre
opere esposte: 34 disegni* e 25 dipinti* conservati presso la Soprintendenza per i Beni APPSAD di Trieste; *Ritratto del re d'Italia** e *Ritratto della regina d'Italia**

1995

Dall'aquila al leone, Trieste, Civico Museo Revoltella (catalogo)
opere esposte: *Ritratto di Giuseppe Lazzaro Morpurgo** (n.8, p.46, *ill.*), *Ritratto di Giambattista Rosmini** (n.13, p.54, *ill.*), *Ritratto di Daniele Francesconi** (n.31, p.73, *ill.*), *Ritratto di Isacco Pesaro Maurogonato** (n.37, p.79, *ill.*), *Ritratto di Vitale Laudi** (n.41, p.83, *ill.*), *Ritratto di Giuseppe Giacomo Fano** (n.56, p.99, *ill.*), *Ritratto di Arturo Kellner** (n.55, p.102, *ill.*), *Ritratto di Ettore Richetti** (n.61, p.104, *ill.*)

1997

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie, Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno (catalogo)
opere esposte: *Vanità** (n.10, p.139, *ill.*), *Ritratto di Aldo Mayer** (n.33, p.153, *ill.*)

1998

I grandi vecchi. Affetti. Ritratti di coppie e quadri di gruppo a Trieste, Trieste, Palazzo Costanzi, 7-29 marzo
opera esposta: *Salotto** (n.30, p.90, *ill.*)
Artisti triestini di origine ebraica, Trieste, Civico Museo Revoltella, 31 luglio-8 novembre (catalogo)
opere esposte: *Ritratto femminile su fondo oro* (p.386, *ill.*) *Melpomene** (p.393, *ill.*), *Armonia in bianco e rosso** (p.394, *ill.*), *Rosa e nero** (p.395, *ill.*), *Ifigenia in Tauride** (p.396, *ill.*), *Ritratto di donna seduta* [*Signora in poltrona di vimini**] (p.397, *ill.*), *Ombre** (p.398, *ill.*), *Toscanini al Teatro** (p.399, *ill.*), *Ritratto di Giannino Marchig** (p.400, *ill.*), *Ritratto di Santo Lucas* [*Ritratto di Mario Lannes**] (p.401, *ill.*)

1999

Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella, Budapest, Szépmúvészeti Múzeum, 7 maggio-5 giugno (catalogo)
opere esposte: *Armonia in bianco e rosso** (p.51, ill.), *Dama in bianco** (p.58, ill.)

2000

Il Novecento a Gorizia. Ricerca di un'identità, Gorizia, Musei Provinciali Borgo Castello, 28 luglio-28 ottobre (catalogo)

opera esposta: *Nero e bianco** (n.60, p.87, *ill.*)

2002

Arte e psicoanalisi. Volti, Trieste, Civico Museo Revoltella, 20 luglio-30 settembre

opera esposta: *Autoritratto**

s. a.

Mostra collettiva (?), New York, The Jewish Museum

opera esposta: *Sera (in lettura)**
Il '900 in Alpe Adria. La pittura tra la fine dell'800 e il primo '900 in Slovenia, Austria, Italia e Ungheria, Trieste, Stazione marittima
opera esposta: *Ritratto ad occhi chiusi**

Bibliografia

1887
WOLF ROFENBERG, *Die Schule Pilotys in Die Münchener Malerschule seit dem yahre 1871*, Hannover, 1887, p.32 (Misc. *Karl Raupp*, Münchener Stadtbibliothek, Monaco)

1889
KARL RAUPP, *Die Photographie in der modernen Kunst*, "Die Kunst für Alle", anno 1888/89, Monaco 1889, p.325

1892
Belle Arti, "L'Adria", Trieste, 1 dicembre 1892

HERMANN BAHR, *Symbolisten*, in "Die Nation", IX, 38, 18, giugno 1892, pp.576-577, in *Hermann Bahr. Il superamento del naturalismo*, a cura di GIOVANNI TATEO, Milano, SE, 1994

1893
L'esposizione dei dilettanti, "L'Adria", Trieste, 30 dicembre 1893

All'esposizione dei dilettanti, "L'Indipendente", Trieste, 30 dicembre 1893

La pittura a Trieste, "Il Piccolo", Trieste, 31 dicembre 1893

L'esposizione di belle arti per dilettanti, "Il Piccolo della sera", Trieste, 31 dicembre 1893

1900
Cs., *Arte*, "Il Piccolo", Trieste, 2 novembre 1900.

1902
Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, Monaco, 1902, p.87

1904
Von Ausstellungen und Sammlungen, "Die Kunst für Alle", Monaco, 1903-1904, p.365

GINO PARIN, *Sezession*, "Kleines Journal", Monaco, 16 maggio 1904

m., *Kleines Feuilleton. Kunstsalon Krause*, "Kleines Journal", Monaco, s.d. [1904] (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste).

"Funken", n. 7, Monaco, 15 novembre 1904.

1905
FRITZ VON OSTINI, *Die Frühjahrausstellung der Sezession in München*, "Die Kunst für Alle", n. 20, anno 1904-1905, pp.371-375

ERICH FELDER, *Gino Parin*, "Die Gegenwart", n. 14, Monaco, 1905.

Lenbach Ausstellung, catalogo della mostra, Monaco, giugno 1905

1907
Kunstchronich, NF ["Neue Freie Presse" ?] n. 18, [Vienna ?] 1906-1907, p.356 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste)

Münchener Frühjahressezession, in "Kunstchronick", n. 7, München, 1907

S. D., *Gallerie Heinemann*, Monaco 1907 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste)

M. E., *Kunst, Literature und Wissenschaft. Galerie Banger*, 1907 (Misc. *Gino Parin*, Archivio CMR, Trieste).

1908
G. VIDOSSICH, *Gli artisti triestini all'esposizione regionale di Vicenza*, "Il Piccolo", Trieste, 25 agosto 1908.

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1908, p.21

K. M. KUZMANY, *Drei sonderausstellungen im Hagenbund*, "Erdgeist", n. 26, Vienna, ottobre 1908.

1909
Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1909.

1910
L'esposizione di caricature alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 19 marzo 1910

L'arte all'esposizione di caricature, "Il Piccolo", Trieste, 24 marzo 1910

I premiati all'esposizione di caricature, "Il Piccolo", Trieste, 16 aprile 1910

L'esposizione provinciale istriana di Capodistria, "Il Piccolo", Trieste, 1 maggio 1910

Die istrianische Landesausstellung, "L'Adria" [ed. in tedesco], n.7, giugno 1910

Le sale triestine all'esposizione di Arezzo, "Il Piccolo", Trieste, 12 luglio 1910

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1910, pp.101, 542

Cambon, Parin e l'esposizione a Monaco, "Il Piccolo", Trieste, 23 agosto 1910

"Neue Freie Presse", Vienna, 7 ottobre 1910

Per la sala triestina all'esposizione di Firenze, "Il Piccolo", Trieste, 8 ottobre 1910

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 9 ottobre 1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 5 novembre 1910

L'esposizione dei nostri artisti a Monaco di Baviera, "Il Piccolo", Trieste, 30 novembre, 1910

L'esposizione natalizia di schizzi, bozzetti, disegni, "Il Piccolo", Trieste, 18 dicembre 1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 28 dicembre 1910

1911
Alla Permanente, "L'Indipendente", Trieste, 12 ottobre 1911

La mostra di Parin alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 17 ottobre 1911

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1911, pp.123, 44 (*ill.*)

1912
Alla Permanente Croatto e Parin, "Il Piccolo", Trieste, 17 ottobre 1912

Mostra Parin - Croatto, "L'Indipendente", Trieste, 29 ottobre 1912

Per Napoli solo Parin, "Il Piccolo", Trieste, 14 novembre 1912

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1912, p.90

1913
ROBERTO ALBINO, *I pittori triestini alla Esposizione di Napoli. Le impressioni di un critico napoletano*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 6 marzo, 1913 (Misc. *Circolo Artistico di Trieste*, Civico Museo di Storia Patria, Trieste)

ARTURO LANCELLOTTI, *Esposizioni artistiche: la Seconda Esposizione Nazionale d'Arte a Napoli*, in "Emporium", vol. XXXVII, 1913,

pp.309-319 (*ill.*)

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1913, p.137

Artisti triestini che espongono a Monaco, "Il Piccolo", Trieste, 4 giugno 1913

Un triestino premiato a Monaco, "Il Piccolo", Trieste, 3 luglio 1913

Artisti concittadini a Monaco, "L'Indipendente", Trieste, 3 luglio 1913

Alla permanente, "Il Piccolo", Trieste, 1 settembre 1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 18 settembre 1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 26 settembre 1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 1 ottobre 1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 17 dicembre 1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 21 dicembre 1913

La mostra natalizia alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 23 dicembre 1913

Arte, "Il Piccolo", Trieste, 24 dicembre 1913

1914
Galerie Heinemann, *Kollektiv-Ausstellung*., catalogo della mostra, München, Januar/Februar 1914

W.B., *F. Gino Parin*, "Neueste Nachrichten", Monaco 3 febbraio 1914

Alla Permanente il concorso Greinitz, "Il Piccolo", Trieste, 6 ottobre 1914

L'esposizione delle acqueforti di Klinger alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 15 novembre 1914

Alla Permanente. La mostra delle acqueforti di Klinger alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 22 novembre 1914

Per il Natale degli artisti, "Il Piccolo", Trieste, 10 dicembre 1914

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 15 dicembre 1914

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 20 dicembre 1914

1915
La Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 6 marzo 1915

La mostra di Gino Parin alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 7 marzo 1915

Alla Permanente l'esposizione di Gino Parin, "Il Piccolo", Trieste, 17 marzo 1915

Una nuova esposizione alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 25 marzo 1915

Alla Permanente l'esposizione degli artisti cittadini, "Il Piccolo", Trieste, 1 aprile 1915

1916
Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1916, p.74

1917
Edgar von Mojsisovics, *Gino Parin-München*, in "Deutsche Kunst und Dekoration", n. 40, 1917, p.183.

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1917, p.49

1918
Fritz Burger, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München, Delphin-Verlag, 1918

Cronaca di Trieste, in "Umana", n. 8 Trieste, 1 gennaio 1918

Cronaca di Trieste, in "Umana", n. 3 Trieste, 22 giugno 1918

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1918, pp.49,50

1919
Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1919, p.37

1920
"Donauland", anno 1919/20, fascicolo 1, Vienna, marzo 1920, pp.45, 47.

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1920, p.45

L'esposizione alla Permanente, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 7 gennaio 1920

Riccardo Malpezzi, *La mostra artistica di Gino Parin*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 26 febbraio 1920

Alla Permanente, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 28 giugno 1920

E.M.B., *Arte sacra a Venezia*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 11 settembre 1920

Giorgio De Chirico, *Max Klinger*, in "Il Convegno", Milano - Roma, a. I, n. 10, novembre 1920, riportato in *Giorgio De Chirico Isabella Far, Commedia dell'arte moderna*, a cura di Jole de Sanna, Milano, Abscondita, 2002, pp.54-55

1921
i. n., *Esposizione del Circolo Artistico di Venezia*, in "Emporium", vol. LIV, n. 320, agosto 1921, pp.116-119

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1921, p.58

Italo F. Granato, *Note d'arte alla Permanente*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 23 settembre 1921

Italo F. Granato, *Gino Parin*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 27 dicembre 1921

1922
Una nuova mostra di pittura, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 19 gennaio 1922

E. Rivalta, *L'arte triestina a Venezia - Dalle tele di Umberto Veruda alle sculture di Attilio Selva*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 19 maggio 1922

L'autoritratto di Gino Parin, "Il Piccolo delle ore 18", Trieste, 24 luglio 1922

Un'altra pittura di Gino Parin, "Il Piccolo delle ore 18", Trieste, 25 luglio 1922

Nel campo dell'arte triestina, "Il Piccolo delle ore 18", Trieste, 3 agosto 1922

Arte triestina, "Il Piccolo delle ore 18", Trieste, 30 agosto 1922

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung, Monaco, 1922, p.66

XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1922, p.81

Nel campo dell'arte triestina, "Il Piccolo delle ore 18", Trieste, 1 settembre 1922

Gli artisti triestini all'esposizione di Venezia, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 15 settembre 1922

L'esposizione autunnale alla Permanente, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 25 settembre 1922

Natale alla Permanente, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 18 dicembre 1922

Sibi [Salvatore Sibilia], *La Mostra di Parin al Salone Michelazzi*, "La coda del diavolo", n.256, Trieste, 20 dicembre, 1922

La Mostra di Natale alla Permanente, "La coda del diavolo", n.256, Trieste, 20 dicembre 1922

La mostra di Gino Parin, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 22 dicembre 1922

Salvatore Sibilia, *Pittori e scultori di Trieste*, Milano, L'Eroica, 1922 [2ª ed., Trieste, Mgs Press Editrice, 1993], pp.247-253

1923
Giorgio Nicodemi, *Artisti ed opere alla «Quadriennale» torinese*, in "Emporium", vol. LVIII, n.340, aprile 1923, p.222

Cesare Sofianopulo, *Gino Parin*, in "Orizzonte italico", n.5, maggio 1923, p.12

b. [Silvio Benco], *Gli artisti triestini alla Quadriennale di Torino. Una medaglia d'oro per Gino Parin*, in "Orizzonte italico", n.6, giugno 1923, p.14

Piero Scarpa, *La seconda biennale romana*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 28 novembre 1923

Gli artisti di Trieste nell'America latina, in

"Orizzonte italico", n.9, ottobre 1923, p.36

b. [Silvio Benco], *La seconda biennale romana*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 28 novembre 1923

b. [Silvio Benco], *Mostra di Natale al Circolo artistico*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 dicembre 1923

Mostra di Natale del Circolo Artistico: Pittura e scultura, catalogo della mostra, Trieste, Circolo Artistico di Trieste, 1923, p.4

1924

Piero Scarpa, *Gli artisti triestini alla seconda biennale romana*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 3 gennaio 1924

La grande fiera rustica al Circolo artistico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 8 gennaio 1924

XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1924, pp.92, *107* (*ill.*)

Lionello Venturi, *Mostra individuale di Felice Casorati*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte […]*, pp.89

Margherita Grassini Sarfatti, *Mostra di «sei pittori del '900»*, in *XIV Esposizione Internazionale d'Arte […]*, pp.76, 77

Roberto Papini, *La seconda biennale romana. II-Noi e gli antenati*, in "Emporium", vol. LIX, n. 352, aprile 1924, pp.207-225

Ugo Nebbia, *La Quattordicesima biennale veneziana. I-Pittori italiani*, in "Emporium", vol. LIX, n.353, maggio 1924, p.294

Giuliano, *Gli artisti triestini alla Biennale veneziana*, in "Femmina", n. 10, Trieste, giugno 1924, pp.24-27

Ugo Nebbia, *La Quattordicesima biennale veneziana. III-Gli stranieri: America - Belgio - Francia*, in "Emporium", vol. LX, n.355, luglio 1924, pp.427, 428

I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, catalogo della mostra, Trieste, Casa Editrice "Parnaso", 1924, pp.33, 42, 52, Tav. XIII

La prima esposizione d'arte al Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 17 settembre 1924

X, *Giudizi del pubblico*, "La sera", Trieste, 21 ottobre 1924

Un'interessante mostra al salone Michelazzi, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 22 ottobre 1924

b. [Silvio Benco], *Natale degli artisti al salone Michelazzi*, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 16 dicembre 1924

1925

Gli artisti triestini a Torino, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 febbraio 1925

Alla Permanente di v. S. Caterina, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 19 marzo 1925

La terza biennale romana d'arte, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 marzo 1925

Artisti triestini alla terza biennale romana, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 15 maggio 1925

II Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste, catalogo della mostra, Trieste, Casa Editrice "Parnaso", 1925, p.19

La giuria alla seconda esposizione d'arte moderna, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 16 maggio 1925

Roberto Papini, *Vecchio e nuovo nella terza biennale romana*, in "Emporium", vol. LXI, n. 365, maggio 1925

Attilio Schiavoni, *La II Biannuale d'arte a Trieste*, "Il Giornale d'Italia", Trieste, 19 giugno 1925

AMRIS, *La II Esposizione biannuale del Circolo Artistico*, in "La Sera della Domenica", Trieste, 21 giugno 1925

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 3 giugno 1925

La terza esposizione biannuale d'arte al Giardino pubblico, "La Sera della Domenica", Trieste, 27 settembre 1925

L'esposizione d'arte al giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 marzo 1925

Paolo D'Ancona, Fernanda Wittgens, *La moderna critica d'arte*, Milano, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1925, pp.205, 266-272, 284, 316, 318

1926

La sala degli artisti triestini all'esposizione padovana, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 26 aprile 1926

Le opere di artisti triestini che si esporranno a Padova, "Il Piccolo", Trieste, 27 aprile 1926

c. r., *Note ed appunti sulla Quarta esposizione della Mostra d'arte delle Tre Venezie*, ["Il Piccolo", Trieste, ?] 20 maggio 1926 (Misc. *Guido Grimani*, Archivio CMR, Trieste)

Gli artisti triestini all'Esposizione d'Arte delle Tre Venezie, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 12 giugno 1926

Leandro Forno, *Artisti triestini a Padova alla IV Esposizione di belle arti*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9 giugno 1926

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 13 settembre 1926

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 14 settembre 1926

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 17 settembre 1926

La mostra dei pittori concittadini nelle sala Vianello, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 16 ottobre 1926

Un anno d'attività al Circolo artistico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 17 dicembre 1926

Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926, pp.2-9, 14-16, 243-47, 324 ss., in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, volume terzo, I. *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1946*, Torino, Einaudi, 1990, pp.37-48.

1927

Regno dei libri. Estratto dal catalogo generale. saggio di Bio-bibliografia triestina, Circolo Artistico di Trieste, Trieste, 28 gennaio 1927, p.7

Al salone Michelazzi, "Il Piccolo", Trieste, 30 gennaio 1927

b. [Silvio Benco], *Una mostra di pittura*, "Il Piccolo", Trieste, 4 febbraio 1927

Esposizione di artisti giuliani, "Il Piccolo", Trieste, 17 febbraio 1927

Artisti triestini a Firenze, "Il Piccolo", Trieste, 21 aprile 1927

Art. Jahn Rusconi, *Le esposizioni d'arte moderna a Firenze*, in "Emporium", vol. LXV, 1927, pp.374-380

Cronache torinesi. La quadriennale subalpina, in "Emporium", vol. LXVI, 1927, p.52

L'esposizione autunnale d'arte, "Il Piccolo", Trieste, 15 ottobre 1927

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo della mostra, Trieste, ottobre 1927, p.22 Tav. XVII

b. [Silvio Benco], *L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, "Il Piccolo di Trieste", Trieste, 2 novembre 1927

Dario De Tuoni, *Alla Mostra del Giardino Pubblico. Di alcuni pittori*, "Il Piccolo di Trieste", Trieste, 20 novembre 1927

1928

XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1928, pp.66, 106 (*ill.*)

Ugo Ojetti, *Mostra della pittura italiana dell'800*, in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte […]*, pp.27-31

Dario De Tuoni, *La Mostra d'Arte di Trieste*, in "Squille Isontine", n. 1, Gorizia, gennaio 1928

Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica, Milano, Galleria Scopinich, febbraio 1928, Tav. CXXXIX

14 artisti di Trieste, "Il Piccolo", Trieste, 29 marzo 1928

Artisti triestini alla Biennale di Venezia, "Il Piccolo", Trieste, 5 maggio 1928

12 opere di Boecklin a Trieste, "Il Piccolo", Trieste, 7 luglio 1928

ELIO ZORZI, *L'Arte italiana alla XVI Biennale di Venezia*, in "Le vie d'Italia", n.8 anno VI, agosto 1928, pp.618-628, p.626 (*ill.*)

b. [SILVIO BENCO], *La Mostra regionale al giardino Pubblico*, "Il Piccolo", Trieste, 5 ottobre 1928

A. L., *L'Esposizione artistica al giardino pubblico. I quadri esposti nella sala centrale*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 7 ottobre 1928

II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo della mostra, Trieste, La Editoriale Libraria, 1928, p.18

1929

C., *Artisti triestini. Giannino Marchig*, in "Rivista mensile della città di Trieste", n. 1, Trieste, gennaio 1929, pp.3, 4

Mostra di pittura, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1929

1930

XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1930, p.71

Elenco delle Opere vendute alla XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 1930

Una mostra di Gino Parin a Roma, "Il Piccolo", Trieste, 5 marzo 1930

RENATO PACINI, *La mostra personale di Gino Parin al Circolo di Roma*, "Il Piccolo", Trieste, 11 marzo 1930

Calorose lodi della stampa alla mostra romana del Parin, "Il Piccolo", Trieste, 12 marzo 1930

Altri lusinghieri giudizi della stampa, "Il Piccolo", Trieste, 18 marzo 1930

Gino Parin in udienza dal sovrano, "Il Piccolo", Trieste, 18 marzo 1930

Il successo di Gino Parin alla mostra di Roma, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 23 marzo 1930

Il successo della mostra Parin, "Il Piccolo", Trieste, 26 marzo 1930

SILVIO BENCO, *Esposizione bella, grande, confortante per l'arte italiana*, "Il Piccolo", Trieste, 3 maggio 1930

"La Sibilla" di Gino Parin, "Il Piccolo", Trieste, 24 maggio 1930

IV Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste, settembre 1930, p.31, Tav. IV

La Regionale al Giardino e la Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 18 settembre 1930

La Mostra Regionale d'arte al Giardino Pubblico. La Sala degli anziani, "Il Piccolo", Trieste, 27 settembre 1930

MANLIO MALABOTTA, *Cronache triestine*, in "Emporium", vol. LXXI, 1930, p.121

1931

GIULIO CESARI, *Una pittrice triestina. Amalia Glanzmann*, in "Rivista mensile della città di Trieste", n.1, Trieste, gennaio 1931, p.3

GIUSEPPE STEFANI, *Il centenario delle Assicurazioni Generali 1831 - 1931*, Trieste, Editrice La compagnia, 1931

1932

U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXVI, Leipzig, E.A. Seemann, 1932, p.234

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1932, pp.96, 10 (*ill.*)

UMBRO APOLLONIO, *Cronache triestine. La IV* [recte VI] *Sindacale della Venezia Giulia*, in Emporium, vol. LXXVI, 1932, p.250

UGO NEBBIA, *La Biennale di Venezia. Gli italiani - gli stranieri*, in "Emporium", vol. LXXV, 1932, pp.374, 375

c. e., *Artisti giuliani e friulani alla XVIII Biennale di Venezia*, in "La Panarie", n. 51, maggio-giugno 1932, p. 156

La VI Mostra Regionale al Giardino Pubblico, in "Rivista mensile della città di Trieste", settembre 1932, p.318

1933

Mostra del Ritratto femminile, catalogo della mostra, Trieste, 1933, p.51

La Mostra del ritratto femminile, in "Rivista mensile della città di Trieste", giugno 1933

VII esposizione D'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo, Trieste 1933, p.42, Tav.VII

La Mostra del Sindacato Belle Arti al Padiglione del Giardino Pubblico, "Il Piccolo", Trieste, 26 settembre 1933

REMIGIO MARINI, *La VII interprovinciale giuliana*, in "La Porta Orientale", n. 11-12, novembre-dicembre 1933, pp.799, 805 (*ill.*)

b. [SILVIO BENCO], *Grimani e gli artisti anziani*, "Il Piccolo", Trieste, (?) 1933 (Misc. *Guido Grimani*, Archivio CMR, Trieste)

1934

REMIGIO MARINI, *Maddalena Springer*, in "La Panarie", n. 63, maggio-giugno 1934, pp.165-169

C., *L'arte alla Mostra del Mare in occasione del "giugno triestino"*, in "Rivista mensile della città di Trieste", giugno 1934, p.130

VIII esposizione D'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste giugno 1934, p.43

Esposizione d'arte di soggetti ispirati al mare, catalogo della mostra, Trieste 1934

ARDUINO BERLAM, *Il Circolo Artistico di Trieste dopo la redenzione*, in "La Panarie", n. 66, novembre-dicembre, 1934, p.332

CARLO WOSTRY, S*toria del Circolo Artistico di Trieste*, Udine, La Panarie, 1934 [2ª ed., Trieste, Edizioni Svevo, 1991], pp.180-189, 219, 240, 241

1935

REMIGIO MARINI, *La IX sindacale giuliana*, in "La Porta Orientale", n. 9-10, settembre-ottobre 1935, p.486

REMIGIO MARINI, *I quarant'anni della Biennale veneziana e gli artisti giuliani*, in "La Panarie", n. 70, luglio 1935, p.204 (*ill.*)

REMIGIO MARINI, *Tre sale di arte giuliana contemporanea*, in "La Panarie", n. 72, novembre-dicembre 1935, pp.299, 300

Mostra Biennale di Venezia. Quarant'anni della Biennale, catalogo della mostra, Venezia, 1935, pp.129,141

REMIGIO MARINI, *La IX Sindacale giuliana*, in "La Porta Orientale", n. 9-10, settembre 1935, p.486

UMBRO APOLLONIO, *Trieste. La IX Mostra Interprovinciale d'arte*, in "Emporium", vol. LXXXII, dicembre 1935, p.335.

1936

X Esposizione D'Arte del Sindacato Interprovinciale fascista delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste, settembre 1936, p.65, Tav.I

1937

Mostra di pittura dell'Ottocento, in "Rivista mensile della città di Trieste", marzo 1937, pp.38-39

REMIGIO MARINI, *La X Sindacale giuliana*, in "La Porta Orientale", n. 7-8, luglio-agosto 1937, pp.339, 340

XI Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti della Venezia Giulia, catalogo della mostra, Trieste, settembre 1937, pp.26, 35 (*ill.*)

C., *La XI esposizione Interprovinciale d'Arte al castello di S. Giusto*, in "Rivista mensile della città di Trieste", settembre 1937, pp.132-137 (*ill.*)

b. [Silvio Benco], *La Sindacale d'Arte giuliana al Castello. La prima sala: pittori e scultori*, "Il Piccolo", Trieste, 24 settembre 1937

1938
Remigio Marini, *La Sindacale giuliana 1937*, "La Porta Orientale", Trieste, n.1-2, gennaio-febbraio 1938

1945
Dario De Tuoni, *In memoria di Gino Parin pittore illuminato*, "Il Nostro Avvenire", Trieste, 3 giugno 1945

u. a. [Umbro Apollonio], *Memoria per Arturo Nathan*, "Trieste Trasmette", n.1, Trieste, 17 novembre 1945

1946
Mostra del pittore Gino Parin, Trieste, Galleria d'arte S. Giusto, catalogo della mostra, marzo 1946

Una Mostra postuma di Gino Parin alla Galleria San Giusto, "Giornale Alleato", Trieste, 6 marzo 1946

Alla Galleria S. Giusto una mostra postuma di Gino Parin, "Giornale Alleato", Trieste, 14 marzo 1946

Campit. [Giuseppe Matteo Campitelli], *La mostra di Gino Parin inaugurata alla Galleria S. Giusto*, "Giornale Alleato", Trieste, 17 marzo 1946

Campit. [Giuseppe Matteo Campitelli], *L'inaugurazione della mostra degli artisti triestini scomparsi*, "Il Giornale Alleato", Trieste, 24 marzo 1946.

G. M. Campitelli, *Gino Parin. Atavica malinconia e suggestivo languore dei soggetti cari ai suoi ritratti femminili*, "Giornale Alleato", Trieste, 24 marzo, 1946

Alla Galleria S. Giusto. La mostra Parin, "Il Giornale Alleato", Trieste, 27 marzo 1946

Lorenzo Farusi, *Dei maramaldi nelle cose dell'arte*, "Trieste trasmette", n. 22, Trieste, 6 aprile 1946

Gino Parin, "Araldo dell'arte", Trieste, 27 aprile 1946

Gino Parin, "Araldo dell'arte", Trieste, 30 aprile 1946

1948
S., *Un secolo d'arte a Trieste*, "Tergestea", n. 1, Trieste, aprile-giugno 1948

1956
Hans Vollmer, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler des XX Jahrunderts*, vol.III, Leipzig, E.A. Seeman, 1956, p.547

1957
Maria Grazia Rutteri, *La pittura triestina della seconda metà dell'Ottocento ed i suoi rapporti con gli altri ambienti europei*, in "La Porta orientale", n. 5-6, Trieste, maggio-giugno 1957, p.210

1959
Cesare Sofianopulo, *Era di Giuseppe Barison il quadro raffigurante il carabiniere che placa la rissa*, "Il Piccolo", Trieste, 26 giugno 1959

1961
49 ritratti alla Galleria Comunale, "Il Piccolo", Trieste, 22 agosto 1961

1962
Agostino Mario Comanducci, *ad vocem*, in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 3ª ed., Milano, Leonilde M. Patuzzi editore, 1962, vol. III, pp.1364-1365

E. Benezit, *ad vocem*, in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Dessinateurs et Graveurs*, Sait-Ouen (Seine), Libraire Gründ, 1962, vol. VI, p.518

1967
Renato Barilli, *Soggettivà e oggettività del linguaggio simbolista*, in *L'arte moderna*, vol. II, Milano, Fratelli Fabbri editori, 1967, p.31

1971
Luisa Froglia, *Il pittore triestino Guido Grimani*, Trieste, Libreria Internazionale "Italo Svevo", 1971, p.21

1977
Marina Roccia, *Aspetti problematici dell'opera pittorica di Gino Parin*, Tesi di laurea (relatore prof. Decio Gioseffi), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste, a. a. 1977-78

1979
Renata Da Nova, *Arturo Fittke,* Trieste, Edizioni della Cassa di Risparmio di Trieste, 1979

Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo, catalogo della mostra a cura di Sergio Molesi e Cora Mosca-Riatel, Trieste 1979, pp.9, 117 (*ill.*)

Aa. Vv., *Die Münchener Schule* 1850-1814, catalogo della mostra, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1979, pp.32, 68, 443-445

Mario Stock, *Nel segno di Geremia. Storia della Comunità Israelitica di Trieste dal 1200,* Udine, 1979 [2ª ed., Trieste, LINT, 1998], pp.55-73

1980
Renata Da Nova, *Una tesi di laurea sul pittore Gino Parin,* in "Arte in Friuli Arte a Trieste", n. 4, 1980, pp.117-136 (*ill.*)

1981
Franco Firmiani, *La galleria dei ritratti*, in Aa. Vv., *Il palazzo della Borsa Vecchia di Trieste*, Trieste, Edizioni LINT, 1981

1982
Guido Perocco, *Quando soffia il vento di nord-est...*, "Il Gazzettino", Venezia, 26 gennaio 1982

Aa. Vv., *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra (Trieste), Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1982

Sergio Molesi, *Prefazione*, in *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950*, […], pp.11, 12

R.D.N. [Renata Da Nova], *Gino Parin*, in *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950*, […], pp.28, 29

Mario Coloni, *Mezzo secolo, nero su bianco*, "Il Piccolo", Trieste, 22 aprile 1982

Magda Springer (1909-1979), catalogo della mostra, Trieste, galleria d'arte «al bastione», 1982

1984
Hans Bisanz, *La grafica applicata* in Aa.Vv., *Le arti a Vienna dalla Secessione alla caduta dell'Impero asburgico*, catalogo della mostra (Venezia), Venezia, La Biennale, Milano, Mazzotta, 1984, pp.255-264.

Franco Firmiani, *Scomparini (in sei paragrafi)*, in *Eugenio Scomparini, pittura ed altro da Sedan a Sarajevo*, catalogo della mostra a cura di Laura Safred, Trieste, Comune di Trieste, Civico Museo Revoltella, 1984, p.16

Robert Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984, pp.175-202

1985
Ekkehard Mai, *Akademie, Sezession und Avantgarde- München um 1900*, in Aa.Vv., *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München, Prestel, 1985, pp.145-177

1987
Anna Millo, *L'élite del potere a Trieste. Una biografia collettiva 1891 - 1938*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp.55 - 68, 185-188

1988
Monique Laurent, *Rodin*, Société Nouvelle des Editions du Chêne, Parigi 1988 [ed. italiana, Milano, Libri illustrati Fabbri, 1989, pp.42, 56]

1989
Gian Piero Brunetta, *Le comete e le lucciole grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema*, in Aa.Vv., *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra (Venezia) a cura di Pontus Hulten e Germano Celant, Milano, Bompiani, 1989, p.189

Giovanni Fanelli, Ezio Godoli,

L'illustrazione Art Nouveau, Bari, Laterza, 1989, pp.182-185

1990

Walter Abrami, Lorenza Resciniti, *I grandi vecchi. Ritratti di protagonisti delle fortune economiche della moderna Trieste*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield», 1990

Emily Braun, *Dal Risorgimento alla Resistenza: cent'anni di artisti ebrei in Italia*, in Aa.Vv., *I Tal Ya'. Isola di rugiada divina*, catalogo della mostra (Ferrara), Milano, Mondadori, 1990, pp.119-141

Thomas Zacharias, *L'Accademia nel periodo dei principi reggenti*, in *Franz von Stuck e l'Accademia di Monaco da Kandinsky ad Albers*, catalogo della mostra (Bolzano), Milano, Mazzotta, 1990, pp.19-37

1991

Walter Abrami, Lorenza Resciniti, *I grandi vecchi. Dipingere in tarda età*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield», 1991, pp.53-57 (*ill.*), 90

Aa.Vv., *Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra a cura di Roberto Masiero, Trieste, Comune di Trieste, 1991 (*ill.*, pp.7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29)

Roberto Masiero, *Quasi un diario scientifico*, in Aa.Vv., *Il Mito sottile […]*, pp.8-17

Alessandra Tiddia, *Impressionismo. Simbolismo e Secessioni: tra Monaco e Vienna*, in Aa.Vv., *Il Mito sottile […]*, pp.18-22, 57, 58

a. t. [Alessandra Tiddia], *Gino Parin*, in Aa.Vv., *Il Mito sottile […]*, pp.57, 58 (*ill.*)

Giulio Montenero, *Vicende del Civico Museo Revoltella durante il fascismo*, in "Archeografo triestino", vol. LI, Trieste, 1991, pp.441-452

Liliana Picciotto Fargion, *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia (1943-1945)*, Milano, Mursia,1991, pp.48-50, 441, 857-460, 864-867

Poetiche in chiaroscuro. Arturo Rietti, catalogo della mostra a cura di Alessandra Tiddia, Trieste, Galleria Tommaso Marcato, dicembre 1991

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1991, n.112
Stadion Casa d'arte Trieste, novembre 1991, n.82

1992

Walter Abrami, Lorenza Resciniti, *I grandi vecchi. Donne e Primedonne in due Secoli di Storia e Cronache Triestine*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield», 1992, pp.115-117 (*ill.*), 134

Aa.Vv., *Simbolismo e Secessione. Jettmar ai confini dell'Impero*, catalogo della mostra a cura di Annalia Delneri, Gorizia, Comune di Gorizia, Provincia di Gorizia, 1992

Annalia Delneri, *Catalogo delle opere*, in Aa.Vv., *Simbolismo e Secessione […]*, p.131 ss., figg. 52-59

Isabella Reale, L*e figure del moderno nella Periferia dell'Impero Arte in Friuli Venezia Giulia*, in Aa.Vv., *Simbolismo e Secessione […]*, pp.69-81

Gianfranco Sgubbi, *Gino Parin*, in *La pittura in Italia. Il novecento/1 1900-1945, tomo secondo*, Milano, Electa, 1992, p.1008

Annamaria Vinci, *Prefazione*, in *Trieste in guerra. Gli anni 1938-1943*, a cura di Annamaria Vinci, Trieste, Istituto Regionale per la Storia della Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 1992, p 5

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1992 nn.60, 68

Stadion Casa d'arte Trieste, novembre, 1992, nn. 94,100

1993

Giorgio di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900, tomo primo. Generazione maestri storici*, Bologna, Edizioni Bora, 1993, p.485.

Laura Ruaro Loseri, *Ritratti a Trieste*, Roma, Editalia, 1993, pp.22, 23, 73-75 (*ill.*), 99, 100

[Camilla Pasqua], *Gino Parin*, in *La Pinacoteca del Lloyd Adriatico*, coordinamento di Decio Gioseffi, Trieste, Riva Artigrafiche S.p.A., 1993, pp 80, 81 (*ill.*)

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1993 n.105

Stadion Casa d'arte Trieste, dicembre 1993 nn.239, 295, 304

1994

r. ber., *Il Parin, «nascosto»*, "Il Piccolo", Trieste, 5 luglio 1994

Dalmazio Ambrosioni, *Gino Parin, pittore «ticinese»*, "Giornale del Popolo", Lugano, 18 agosto 1994

Monica Ferri, *Gino Parin. L'invidiato pittore delle belle donne, vero signore nei modi di vita e dell'arte*, "La Cronaca", Trieste, 9 settembre 1994

Enrica Cappuccio, *Silvio Rutteri nel vivace pennello di Parin*, "Il Piccolo", Trieste, 9 novembre 1994 (*ill.*)

m. i., *Tasselli di Gino Parin, il solito ignoto*, "Il Piccolo", Trieste, 30 novembre 1994

Aa. Vv., *Le Procuratie Vecchie in piazza San Marco*, Roma, Editalia, 1994, pp.226, 239 (*ill.*)

Aa. Vv., *Marco Besso assicuratore, letterato, studioso*, catalogo della mostra (Trieste), Verona, Editrice La Compagnia, 1994, pp.11, 13 (*ill.*)

Marilì Cammarata, *Alberto Riccoboni (1894-1973). Arte, Libri e Restauri a Trieste*, Trieste, Edizioni Parnaso, 1994, pp.13, 17 (*ill.*)

Fiorenza De Vecchi, Lorenza Resciniti, *Stavropulos. La collezione di un mecenate*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 1994, p.27

Giorgio di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900, tomo secondo. Generazione maestri storici*, Bologna, Edizioni Bora, 1994, pp.748, 761, 765, 774, 777, 778.

Franca Marri, *Paesaggi in forma di disegno, acquerello, incisione*, in Aa. Vv., *Punti di vista. Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea*, catalogo della mostra (Trieste) a cura di Maria Masau Dan, Pietro Cordara, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1994, pp.109-118, 127-129 (*ill.*)

C. P. [Camilla Pasqua], *Gino Parin*, in *La Pinacoteca del Lloyd Adriatico. Dipinti dal '300 al '900*, coordinamento di Decio Gioseffi, Trieste, Riva Artigrafiche S.p.A., 1994, pp.84, 85 (*ill.*)

Klaus Jörg Schönmetzler, *Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde*, Rosenheimer, 1994, p.51

Gino Parin. Il suo album di ricordi, Trieste, artè, 1994

Stadion Casa d'arte Trieste, marzo 1994, n.480

Stadion Casa d'arte Trieste, giugno 1994, nn.36, 100, 104

1995

Aa. Vv., *Dall'aquila al leone*, catalogo della mostra (Trieste), Verona, Editrice La Compagnia, 1995, pp.46, 47, 54, 73, 79, 83, 99, 102, 104 (*ill.*)

Aa. Vv., *Palazzo Carciotti a Trieste*, Trieste, Assicurazioni Generali, 1995, pp.199, 225, 240 (*ill.*)

Antonella Caroli, *Arte e tecnica a Trieste 1850-1916*, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1995, p.175

Aa. Vv., *Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali,* catalogo della mostra (Trieste) a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1995

Alessandra Tiddia, Aa. Vv., *Acquisti tedeschi al Museo Revoltella* in *Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914 […]*, pp.49-53

Patrizia Fasolato, *1884-1914: notizie e*

note sull'arte a Trieste, in *Arte d'Europa fra due secoli: 1895-1914 […]*, pp.54-71

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1995, n.18

Stadion Casa d'arte Trieste, dicembre 1995, nn.97, 111

1996

AA.VV., *La nascita della modernità*, catalogo della mostra, Verona, Edizioni Palazzo Forti, 1996

I prìncipi nell'arte, in AA. VV., *La nascita della modernità*, […], pp.158, 159

Contrapposizione neoclassica in AA.VV., *La nascita della modernità*, […], pp.266, 267

ENRICO CATTONARO, *Psicologi a Padova: i pionieri veneti della psicologia italiana,* Padova, Il Poligrafo, 1996, p.52 (*ill.*)

AA. VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Fabbri Editori, 1995

DIEGO ARICH DE FINETTI, *1895-1914: opere di un'esposizione*, in AA. VV., *Venezia e la Biennale […]*, pp.48-56

SILENO SALVAGNINI, Arte come vocazione e "arte come non vocazione", in AA. VV., *Venezia e la Biennale […]*, pp.57-68

CLAUDIA GIAN FERRARI, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950*, in AA. VV., *Venezia e la Biennale […]*, pp.69-81

RENATO BARILLI, *Un artista «centrale» del Novecento*, in *Carlo Sbisà*, catalogo della mostra (Trieste) a cura di RENATO BARILLI, MARIA MASAU DAN , Milano, Electa, 1996, pp.13, 14

Stadion Casa d'arte Trieste, dicembre 1996, nn.88, 171, 215

1997

Ai miei "A", a cura di GIULIA MIAN, Monfalcone (GO), Edizioni della Laguna, 1997, pp.132-135 (*ill.*)

AA. VV., *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)* catalogo della mostra (Trieste) a cura di ENRICO CRISPOLTI, MARIA MASAU DAN, DANIELA DE ANGELIS, Milano, Skira editore, 1997

GIUSEPPINA DAL CANTON, *Le esposizioni trivenete di Padova dal 1927 al 1939*, in AA. VV., *Arte e Stato […]*, pp.31-46

PATRIZIA FASOLATO, *Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali*, in AA. VV., *Arte e Stato […]*, pp.53-66

MARIA MASAU DAN, *Il Museo Revoltella e il Sindacato fascista di belle arti della Venezia Giulia*, in AA. VV., *Arte e Stato […]*, pp.67-80

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1997, n.158

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1997, n.437

1998

AA.VV, *Shalom Trieste. Gli itinerari dell'ebraismo*, Trieste, Comune di Trieste, 1998

TULLIA CATALAN, *La comunità ebraica di Trieste nell'Impero asburgico. Dalla fine del Settecento allo scoppio della I guerra mondiale*, in AA.VV., *Shalom Trieste […]*, pp.13-30

MARIA MASAU DAN, *Presentazione. Artisti triestini di origine ebraica*, in AA.VV., *Shalom Trieste*, *Shalom Trieste […]*, pp.361, 362

SUSANNA GREGORAT, *Gino Parin (Federico Pollack)*, in AA.VV., *Shalom Trieste […]*, pp.387-401 (*ill.*)

AA.VV., *Mostra del Risorgimento a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1998

L'assicuratore G. de Morpurgo, Trieste, 1998, p.50

WALTER ABRAMI, *Maddalena (Magda) Springer*, "Il Massimiliano", Trieste, aprile/giugno 1998, pp.14, 15

WALTER ABRAMI, LORENZA RESCINITI, *I grandi vecchi. Affetti. Ritratti di coppie e quadri di gruppo a Trieste*, catalogo della mostra, Trieste, Comune di Trieste, Associazione «Goffredo de Banfield», 1991, pp.89, 90 (*ill.*), 108

FABIO CESCUTTI, *Gino Parin: un triestino a Lugano, tra i maestri del '900*, "Il Piccolo", Trieste, 4 luglio 1998 (*ill.*)

ELENA CASOTTO, *Pittori ebrei in Italia tra il XIX secolo e i primi decenni del XX secolo. Aspetti problematici e ipotesi di lettura. Il caso di Gerolamo Navarra*, Tesi di laurea (relatore prof. Sergio Marinelli), Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, a. a. 1998-99, pp.35-110, 139-224

RUDY CHIAPPINI, SIMONE SOLDINI, *Opere d'Arte della Città di Lugano. La Collezione*, Lugano, Città di Lugano. 1998, pp.430, 431 (*ill.*)

SERGIO VATTA, ENNIO URSINI, *Piacevoli ed eleganti conversazioni. Il Massimiliano incontra Jeanne Marchig*, in "Il Massimiliano", n. 8, Trieste, ottobre-novembre, 1998, p.11 (*ill.*)

SIMONE SOLDINI, *Tracce triestine nella storia del Museo*, in "Il Massimiliano", n.8, Trieste, ottobre-novembre, 1998, p.13 (*ill.*)

1999

AA. VV., *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, catalogo della mostra (Budapest) a cura di MARIA MASAU DAN, Trieste, Regione Autonoma del Friuli Venezia Giulia, Comune di Trieste, 1999, pp.51-58 (*ill.*),

SUSANNA GREGORAT, *Gino Parin*, in AA. VV., *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, […], pp.119-122

GALLIANO FOGAR, *Trieste in guerra 1940-1945. Società e Resistenza*, Trieste, Istituto Regionale per la Storia della Liberazione del Friuli Venezia Giulia, 1999, pp.36, 37

ALESSANDRA TIDDIA, *Segantini e le biennali veneziane: vicende e fortune espositive*, in *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, a cura di GABRIELLA BELLI e ANNIE-PAULE QUINSAC, catalogo della mostra (Trento), Ginevra-Milano, Skira editore, 1999, pp.57-64

SERENA CATTARUZZA, *Vittorio Benussi*, in "Axiomathes. Quaderni del centro studi per la filosofia mitteleuropea", vol. X, dicembre 1999, p.6 (*ill.*)

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 1999, nn.37, 41, 134, 191

Stadion Casa d'arte Trieste, novembre 1999, nn.443, 460

2000

SILVA BON, *Gli ebrei a Trieste. Identità, persecuzione, risposte*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2000

AA.VV., *Il novecento a Gorizia. Ricerca di un'identità*, catalogo della mostra (Gorizia) a cura di ANNALIA DELNERI, Venezia, Marsilio Editori, 2000, pp.87 (*ill.*), 88, 192

ANNALIA DELNERI, *Note sulla vita culturale a Gorizia tra le due guerre*, in AA.VV., *Il novecento a Gorizia […]*, pp.10-12

ANDO GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, 2ª ed., Milano, Bruno Mondadori, 2000, p.251.

DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2000

ANTONELLO NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli Venezia Giulia*, Udine, Magnus Edizioni Spa, 2000, pp.41, 55 (*ill.*)

SUSANNA RAGIONIERI, *Schede delle opere*, in *Giannino Marchig* catalogo della mostra (Firenze) a cura di JEANNE MARCHIG e SUSANNA RAGIONIERI, Milano, Skira editore, 2000, p.104

MICHELE SARFATTI, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2000, pp.103-230

2001

TULLIA CATALAN, P*resenza sociale ed economica degli ebrei nella Trieste asburgica tra Settecento e Novecento*, in *Storia economica e sociale di Trieste,* a cura di ROBERTO FINZI, GIOVANNI PANJEK, vol. I, Trieste, LINT, 2001, pp.483-518

ROSSELLA FABIANI, *Museo Storico del Castello*

di Miramare, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2001, p.43 (*ill.*)

Claudio H. Martelli, *ad vocem*, in *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, III edizione, Trieste, Hammerle editori in Trieste, 2001, p.274 (*ill.*)

Gianfranco Sgubbi, *Adolfo Levier*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2001

Roman Zieglgänsberger, *Hans von Marées als Bildnismaler*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001, pp.34, 35

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 2001, n.253

2002

Francesca Cavallin, *Le sorelle inquietanti,* in "Art e Dossier", n. 178, maggio 2002

Giuseppe Luigi Marini, *ad vocem*, in *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento,* XX edizione (2002-2003), Torino, Umberto Allemandi & C. Srl, 2002, p.572 (*ill.*)

Richard Ormond, *Sargent e l'Italia*, in *Sargent e l'Italia*, a cura di Elaine Kilmurray e Richard Ormond, Ferrara, Ferrara Arte S.p.A., 2002, p.146

Nicoletta Zar, *Giorgio Carmelich*, Trieste, Fondazione CRTrieste, 2002, pp.110, 111

Stadion Casa d'arte Trieste, dicembre 2002, nn. 698, 777, 895

2003

Felix Billeter, *"Vanitas" e "Baccanale". Titoli di quadri di Leo Putz al tempo del Principe Reggente*, in Aa.Vv., *Leo Putz. Pittura monacense al tempo del Principe Reggente*, catalogo della mostra (Trento), Lana (BZ), Tappeiner Casa Editrice, 2003, p.117

Walter Abrami, *Lo strano caso del Professor Gino Parin*, "Il Massimiliano", Trieste, gennaio-marzo 2003, pp.10,11

Stadion Casa d'arte Trieste, maggio 2003, nn.162, 190, 382

s. a.

Il '900 in Alpe Adria. La pittura tra la fine dell'800 e il primo '900 in Slovenia, Austria, Italia e Ungheria, p.23 (*ill.*)