

Nicoletta Zar

Giorgio Carmelich



GIORGIO
CARMELICH
1923

Nuova Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste

NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*

Quarto volume della collana
Prima edizione: dicembre 2002

CURATORE DELLA COLLANA
Franco Firmiani

PROGETTO GRAFICO
Studio Mark, Trieste

FOTOGRAFIE
Ruggero Balzan
Paolo Bonassi
Paolo Tassinari
Mario Tedeschi

SELEZIONI E IMPIANTI STAMPA
Grafiche Biondi, Trieste

STAMPA
Editoriale Lloyd, Trieste

RINGRAZIAMENTI
Biblioteca Civica "A. Hortis", Trieste
Biblioteca dei Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
Civico Museo Revoltella, Trieste
Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", Trieste
Archivio Storico Provinciale, Gorizia
Biblioteca Provinciale, Gorizia
Biblioteca Statale Isontina Civica, Gorizia
Musei Provinciali, Gorizia
Archivio Centrale dello Stato, Roma
Archivio del '900 del MART, Rovereto
Centro Museo Documentazione Storica del Politecnico, Torino
Biblioteca Fondazione Querini Stampalia, Venezia
Moderna Galerija, Ljubljana
Goriški Muzej, Nova Gorica
Czech Technical University Archive, Praga

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale
© 2002, Fondazione CRTrieste

Nicoletta Zar

Giorgio Carmelich

*Nuova Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste*

Curatore
FRANCO FIRMIANI

Premessa

Con questa monografia dedicata a Giorgio Carmelich la Nuova Collana d'Arte edita dalla Fondazione CRTrieste si arricchisce di un prezioso quarto volume.

La figura di Carmelich risulta imprescindibile se si vuol dare pienezza all'immagine culturale, e non solo artistica, di quell'instabile crocevia che fu Trieste nei primi decenni del secolo scorso.

L'artista, precocemente scomparso, fu per una breve stagione l'instancabile propulsore del verbo moderno, contribuendo a saldare le esperienze del secondo futurismo italiano all'ampio respiro delle avanguardie centro e nordeuropee.

L'inserimento di questa monografia all'interno della Nuova Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste ha una duplice valenza: da una parte si ricollega ad uno dei primi volumi editi dall'allora Cassa di Risparmio di Trieste (l'ormai introvabile Marcello Dudovich) che da antesignano affrontava il tema dell'opera riproducibile, dall'altra dà continuità all'intento programmatico di questa iniziativa editoriale.

L'intendimento infatti è di segnalare i protagonisti della vita artistica ed intellettuale triestina offrendo nel contempo un'articolata serie di strumenti scientifici e filologici.

L'ecllettismo dell'artista, così ben evidenziato nell'ottimo lavoro di Nicoletta Zar e supportato dalla sempre competente supervisione di Franco Firmiani, curatore della Collana, ha comportato, rispetto alle edizioni precedenti, un arricchimento nella varietà del materiale riprodotto e quindi una nuova veste grafica, rendendo così ancora più apprezzabile il progetto elaborato dallo Studio Mark di Gianfranco Granbassi.

La qualità dell'opera viene inoltre ancora una volta confermata dalla stampa del volume da parte dell'Editoriale Lloyd.

Massimo Paniccia

Presidente
della Fondazione CRTrieste

Presentazione

Dalle nostre parti, a sentir fare il nome di Giorgio Carmelich, il pensiero corre comunemente a uno dei protagonisti del Futurismo giuliano. Nel ricercarne l'opera non è stato però sempre facile imbattersi nelle sue più tipiche manifestazioni di tale tendenza. In tempi lontani, singoli esemplari d'altro genere, inerenti a quella che era allora ritenuta "la parte maggiore della sua produzione" (de Tuoni, 1933), si trovavano esposti nel Museo Revoltella. Sono i più noti disegni a matita (o matite colorate), evocativi di un mondo sospeso tra la realtà e la favola, dove l'eleganza decorativa del tratto non dissimula pungenti notazioni di sottile ironia. Tutto ciò assunto con tale raffinatezza da far pensare -come riportai nella succinta "voce" del Dizionario biografico Treccani- a contatti non casuali della visione fantastica di Carmelich con il "realismo poetico" di Chagall nonché con l'estro vignettistico del nostro Bolaffio.

Nel 1974, mentre ero alle prese con la ricomposizione dell'opera "maggiore" del pittore e stavo rintracciando i suoi amici superstiti, dopo una lunga intervista rilasciatami da Manlio Malabotta a Montebelluna, mi rivolsi a Emilio Dolfi. Il quale, oltre ad accogliermi con grande cordialità, mi affidò un folto fascicolo dattiloscritto dove avrei potuto trovare riferimenti all'oggetto della mia indagine. Quel materiale io l'ebbi per lungo tempo tra le mani. Lo scorsi qua e là, anche divertendomi; ma, scellaramente, non gli badai più che tanto e alla fine lo restituii praticamente inutilizzato. Si trattava della trascrizione dell'epistolario Carmelich-Dolfi, ora conservata all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, di cui si possono leggere ampi stralci nell'Antologia qui in questo volume da pagina 151. In ottemperanza a una metodologia allora convenzionale, anche nella pittura del "futurista" Carmelich -mi parve- era il coefficiente "artistico" ciò che si doveva mettere in rilievo, *non* altro. Di conseguenza, quella volta, era rinviata a tempi più maturi una disamina più puntuale.

In seguito il campo d'indagine si sarebbe infatti opportunamente esteso ad ogni sfaccettatura di una personalità composita. Ai critici dei primi tempi si aggiunsero quindi storici e letterati interessati specificatamente

alla componente teorica, elaborata passando al vaglio il ricco materiale raccolto negli scritti a stampa o attinto al carteggio privato dell'autore: tutto, pagine, fogli o biglietti, sempre ravvivato da un inesauribile corredo di invenzioni grafiche.

Non posso affermare, trattandosi di argomento estraneo al mio personale ambito di ricerca, se tra i nuovi contributi fin qui succedutisi ce ne sia qualcuno che abbia fatto completamente cadere gli argini della settorialità in una trattazione esaustiva. Per certo invece mi sento di riconoscere che nel presente lavoro di Nicoletta Zar sia stata perseguita -e, mi pare, con successo- la riunificazione contestuale di moto intellettuale -come dice lei- e prassi artistica, giungendo così a inverare quello che era stato già nel 1930 l'auspicio di Silvio Benco. Ristabilita l'imprescindibile attività futurista nei termini che oggettivamente le competono, l'intera produzione di Carmelich è quindi analizzata nel saggio con quella flessibilità metodologica che il diverso carattere delle parti, in cui essa è per sua natura divisa, di volta in volta richiede.

Ancora studentessa, nella nostra Facoltà di Lettere e Filosofia, dell'indirizzo storico-artistico, Nicoletta Zar si sentiva attratta dai movimenti d'avanguardia; poté quindi accogliere senza esitazione l'argomento della tesi di laurea "Il pittore Giorgio Carmelich e le avanguardie europee", per la quale riportò la distinzione della lode nel novembre del 1984, avendo come relatore Decio Gioseffi. Nelle sue ricerche aveva potuto avvalersi della testimonianza diretta di artisti e intellettuali contemporanei a Carmelich, quali Augusto Cernigoi, Milko Bambic, Leonor Fini, Ugo Carà, Gerti Tolazzi, Bruno G. Sanzin, Tullio Crali, Vladimiro Miletto. Con tali requisiti le fu facile accedere poco dopo alla redazione del catalogo e all'allestimento della mostra goriziana del 1985 sul Futurismo nella Venezia Giulia. Prima di giungere a noi, ora, con il bel risultato di questo volume, trascorsa una proficua esperienza in campo editoriale, ha avuto l'opportunità di consolidare la sua notorietà di studiosa, curando, più di recente, la ricerca bibliografica per la mostra relativa a Carlo Sbisà presso il Museo Revoltella.

Sarà pur vero che la candidatura di Carmelich a un volume della collana rientrava nel piano di programmazione iniziale; ciò non di meno, un compito di così grande impegno non poteva essere assegnato senza le garanzie offerteci da una specialista in materia qual è la Zar. Va detto inoltre che la particolarità del tema comportava una sostanziale revisione della struttura del libro. Il lettore non tarderà ad accorgersi, sfogliandolo, come la nuova distribuzione delle immagini, ora intercalate ai testi, sia

qui preferibile al consueto raggruppamento di tavole adottato per i tre precedenti volumi.

Quest'ultima realizzazione -tanto più meritoria quanto più laboriosa: un plauso speciale dunque a progettisti e operatori dello Studio Mark e dell'Editoriale Lloyd- si discosta pertanto dalla via fin qui seguita per il contenuto (l'avanguardismo di un artista mancato giovanissimo) sia nella forma. Non siamo tuttavia a una svolta. Libera scelta (purché motivata) e spirito innovativo (bensì con moderazione) valgono non a modificare ma a irrobustire la linea di svolgimento percorsa dalla Nuova Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste.

Franco Firmiani

Giorgio
Carmelich

Sommario

Premessa <i>Massimo Paniccia</i>	5
-------------------------------------	----------

Presentazione <i>Franco Firmiani</i>	7
---	----------

GIORGIO CARMELICH

EPEO: “Enfatico Prologo...”	15
-----------------------------	-----------

I. Gli anni della formazione 1920-1923	19
---	-----------

II. La provincia dell'avanguardia Il futurismo nella Venezia Giulia 1908-1924	61
---	-----------

III. Scenografia, scritti, produzione figurativa 1924-1925	79
---	-----------

IV. La provincia dell'avanguardia La proposta costruttivista 1925-1928	109
--	------------

V. Esposizioni e produzione figurativa 1926-1929	115
---	------------

EPEO: “... Epilogo Onusto”	143
----------------------------	------------

Nota biografica	147
-----------------	------------

Epistolario Carmelich-Dolfi	151
-----------------------------	------------

Scritti teorici e critici, recensioni	175
---------------------------------------	------------

Antologia critica	195
-------------------	------------

Catalogo delle opere	207
----------------------	------------

Esposizioni	231
-------------	------------

Bibliografia	235
--------------	------------

*Nel corso del lavoro di ricerca, svolto tra il 1982
e oggi, ho contratto numerosi debiti.
Imprescindibile è stata la disponibilità di
Giuliana Dolfi e Franca Malabotta.
Un pensiero riconoscente va a Milko Bambič,
Enzo Benedetto, August Černigoj, Renato Corsi,
Tullio Crali, Stelio Crise, Vladimiro Miletti,
Bruno G. Sanzin, Gerti Tolazzi.
Ringrazio la famiglia Baldi, Nadia Bassanese,
Domenico Calò, Ugo Carà, Umberto Carpi,
Manuela Castagnara Codeluppi, Roberto Curci,
Andrea dal Lago, Luciana Daveglia,
Marino De Grassi, Tito Favaretto, Elvio Guagnini,
Sergio Ianusich, Peter Krečič, Stefania Lotti,
Dario Mapelli, Claudio Rebeschini, Carla Roncato,
Paolo Sanzin, Filippo Simioni
e in modo particolare Sergio Cereda.*

n.z.

EPEO: "Enfatico Prologo..."

Negli anni Venti le avanguardie del Novecento sono trasversalmente tese verso una possibile ricostruzione estetica (etica ed artistica) dell'universo. Come mai prima, evolvendo dai primi futurismi con manifesti e poetiche di vario indirizzo, movimenti e gruppi più o meno duraturi sono coinvolti in un vitalistico afflato ideativo, in un vorticoso amalgama transnazionale.

Nel 1925, *Gli ismi dell'arte* -libretto dalla linda veste tipografica di El Lissitzky e Hans Arp- riassume con riproduzioni montate à rebours il decennale percorso delle avanguardie europee (1924 filmismo / 1914 espressionismo); la prima pagina, ad indicare la situazione in fieri della ricerca artistica, riporta semplicemente «1925 ?». Questa pagina, nel contesto dell'intero volume, è l'immagine che meglio sintetizza l'opera del triestino Giorgio Carmelich e, in qualche misura, autorizza il presente lavoro monografico. In una situazione peculiare come la provincia giuliana fra le due guerre mondiali, Carmelich interpreta un ruolo unico: è il trait d'union con l'Europa delle avanguardie, con gli "ismi" di cui è entusiasta sperimentatore e divulgatore. Ma prima di procedere a dipanare il filo delle vicende artistiche e biografiche di Carmelich e, in piccola misura, a sbrogliare la matassa dai molti fili e colori dell'avanguardismo giuliano, sono necessarie alcune premesse.

Giorgio Carmelich, muore giovanissimo, ventiduenne; di lui e della sua attività (così ristretta temporalmente) non si sospetterebbe forse nemmeno l'esistenza se, vivo, non avesse legato il suo nome al movimento futurista, e se, una volta morto, non fosse stato ritratto -lui e i suoi lavori- in un pietistico schizzo da Eugenio Montale. Ne *I quadri in cantina*, Montale racconta, nel '46, di una visita a Trieste circa vent'anni prima:

Cominciava a soffiare la bora. Eravamo usciti dal Museo Revoltella, io e B. [Bobi Bazlen, n.d.a.], e ci si avviava verso il caffè Garibaldi quando un giovane alto e magro, con un impermeabile di gabardine mezzo rovesciato dal vento ci passò accanto in fretta, incrociandoci, e si volse a salutare con un cenno della mano. Non aveva nulla di notevole, pure chiesi a B.:

-Chi è?

-Oh nulla- rispose B. indifferente, -un futurista.

Due o tre anni dopo, sempre a Trieste, visitai la mostra di certo Giorgio Carmelich, morto da poco, di mal sottile, in un sanatorio tedesco. [...] L'arte del defunto non mi pareva troppo interessante, né io, almeno in pittura amo braccare nuovi talenti; tuttavia ne chiesi notizia al mio cicerone triestino. La risposta mi sorprese.

-Non ricordi- disse B. -quel ragazzo, quel futurista che abbiamo incontrato due anni fa in piazza? Era lui, Carmelich.

L'atteggiamento di Montale nei confronti dell'arte del giovane è incerto, combattuto fra la scarsa considerazione per certe espressioni d'avanguardia e il disagio causato dalla scomparsa prematura:

Non erano precisamente quel che si dice delle opere d'arte: incerte fra secessione di Monaco e il recente espressionismo centro-europeo in quanto allo stile, e di carattere letterario negli argomenti, nei motivi [...] ma il pittore era morto, la sua favola era finita, dall'insieme della sua prima (e ultima) "personale" emanava qualcosa di patetico e di sincero che andava ben al di là del problema, talora insignificante, dell'arte e della non arte. [...] Il risultato, fu che mezz'ora dopo lasciavo la mostra con due pastelli sotto braccio, pagati, anche ai prezzi di allora, una miseria.

Sono i quadri, a questo punto, a divenire soggetto narrativo: più il tempo passa, più Montale è cosciente di averli acquistati ubbidendo a un'emotività prossima alla pulsione di morte, e più di fatto, se ne allontana. Per riscoprirli, molti anni dopo, in cantina, fra gli oggetti inutili.

[i quadri] brillano in fondo a un bauletto. Sono passati più di vent'anni e pare un giorno. Un giovane alto e slanciato attraversa la piazza battuta dal vento, le falde dello spolverino gli volano dattorno, un cenno della mano ci segue e io chiedo distrattamente:

-Chi è, Bobi?

(-Oh, nulla, un futurista- e tiriamo verso il caffè.)¹

È lecito chiedersi quale fosse il valore reale di quei quadri -che, detto per inciso, seguirono fino in fondo un destino segnato, travolti dall'alluvione fiorentina del '66- al di là del loro significato di reliquia imbarazzante di un'esistenza cancellata. Chi era Carmelich? Come mai la descrizione delle sue opere è così poco

in sintonia con quell'ingombrante "un futurista" di Bobi Bazlen?

La mostra visitata da Montale nel 1930 è supportata da un volume monografico, intitolato semplicemente *Carmelich* e curato da Manlio Malabotta, critico ai suoi esordi. L'analisi delle opere non è tanto approfondita quanto, piuttosto, partecipata; lontana tanto dalla retorica, che l'occasione di una mostra postuma poteva suggerire, quanto dal post-decadentismo montaliano.

L'itinerario dell'attività artistica di Carmelich è tracciato da Malabotta attraverso tre tappe: breve curiosità per il futurismo e le teorie moderne, approfondimento cubista e interesse per la Neue Sachlichkeit (Grosz), irruzione fantastica (Rousseau e Chagall).

La produzione di Carmelich, salvo sporadiche apparizioni, rimane in disparte dal '30 al '77, quando una mostra al club "La Cantina" offre l'occasione di una ricognizione panoramica sul suo lavoro; con questa mostra si apre il problema di una definizione non limitata, come quella di Malabotta, al solo linguaggio pittorico: vengono esposte le "opere minori" (grafica, incisioni) e "non opere" (riviste hand made, post-art), che restituiscono un quadro, affascinante quanto ancora poco definito, dell'attività di Carmelich. Nella stessa occasione, con una lettura del suo fitto epistola-

rio, lo si scopre non "un futurista", ma il punto di riferimento -assieme agli amici Dolfi e Jablowsky- della breve stagione dell'avanguardia giuliana².

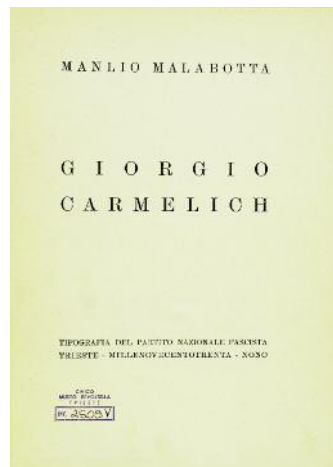
Riesumato dal limbo critico del secondo futurismo, Carmelich viene valutato diversamente: se Malabotta lo inseriva nella pittura d'autore triestina comprendendolo in un quartetto ideale con Bolaffio, Nathan e Timmel, ora ci si concentra sulla sua attività teorica e d'agitazione avanguardistica, basandosi sui molti interventi pubblicati nelle riviste -autogestite e no- con cui Carmelich collaborava.

In tale senso un contributo fondamentale è dato da *1923-1925: giornali dell'avanguardia giuliana*, saggio del 1983 in cui Umberto Carpi prende in esame l'attività di Carmelich nel suo significato letterario e politico³.

Decenni di storiografia e di critica letteraria hanno messo in cantina interi settori tendenze e ambienti, spesso liquidandoli [...] con una generica ed esterna taccia di reazionarismo in aggiunta alla sentenza di antiartisticità. Riesumare questi relitti da quelle cantine [...] vuol solo ristabilire la complessità e contraddittorietà della storia reale. Perché Carmelich visse ed operò davvero, ebbe rapporti intensi con intellettuali della sua generazione che ne condividevano in tutto o in parte i progetti artistici, fu protagonista di mostre e pubblicazioni autentiche: protagonista, voglio dire, di riviste dove i suoi articoli partecipavano alla battaglia culturale e di esposizioni dove i quadri od altri suoi prodotti [...] aspiravano ad esser venduti *per sé*, non [...] per venir collezionati nel reliquiario d'oggetti animali uomini (fantasmi) radunato da quel "*high-brow della vita*", che Montale fu⁴.

Attraverso uno spoglio parziale dell'articolato quadro pubblicistico dell'avanguardia giuliana, Carpi rilegge Carmelich all'interno del movimento, e lo rivela figura di primo piano.

Carmelich e il suo gruppo, oltre che protagonisti di una pagina di cultura giuliana originale e ben degna d'esser rievocata, offrono anche un ulteriore indizio di quella stagione di vitalità avanguardistica (sovversiva?), che era stata assai diffusa in tutta Italia e che, ormai condannata a drastico e definitivo esaurimento, continuava tuttavia a trapelare in forme quasi segrete, come un segno d'oscuro malessere, di disagio difficile da annullare⁵.





Mostra organizzata al circolo "La Cantina", febbraio 1977
(Fotografie dell'Archivio del Civico Museo Teatrale "C. Schmidl", Trieste)



Le tesi di Carpi sono tanto stimolanti quanto angolate. Specifiche quanto potevano esserlo quelle di Malabotta, non chiariscono -né, del resto, è nel loro proposito- il significato ultimo del lavoro di Carmelich, sintesi fra un moto intellettuale (che Malabotta definisce poetico, Carpi ideologico) e una prassi figurativa.

Questa monografia indaga tale prassi, e cerca di risolvere la figura di Carmelich costruendo una storia dei suoi segni che non annulli quella delle sue idee. Anno per anno, l'analisi è stata impostata con un confronto incrociato fra elaborazioni estetico-teoriche e produzione figurativa in senso estensivo: non solo i disegni della mostra postuma, che fissano un Carmelich parziale e postfuturista, ma anche le incisioni, la tipo/grafica, la scenografia, i figurini. L'attività poetica/letteraria, che interessa Carmelich per un breve periodo, viene segnalata ma non trattata specificamente.

Chi ripercorre le sbiadite tracce di Carmelich nell'ambito dell'arte triestina s'imbatte immediatamente in due nodi: la vicenda del gruppo futurista giuliano e quella del gruppo costruttivista triestino. Entrambi vedono Carmelich protagonista e, al tempo stesso, figura isolata se non alternativa. Si è ritenuto utile, in tal senso, tracciare una panoramica sui due fenomeni, per chiarire il quadro di riferimenti e relazioni in cui Carmelich si trovò ad operare. Per questo motivo la narrazione artistico-biografica su Carmelich, sarà interrotta dai capitoli "La provincia dell'avanguardia. Il futurismo nella Venezia Giulia" e "La provincia dell'avanguardia. La proposta costruttivista".

L'attività di Carmelich è costretta in un arco di tempo brevissimo, in un succedersi frenetico e incalzante di viaggi, letture, progetti, scritti, incontri, suggestioni e, naturalmente, disegni. Con tali premesse sarebbe stato impossibile, o addirittura fuorviante, adottare una metodologia analitica univoca, congruente a tutta la sua opera: tutto quello che Carmelich produce è talmente interno a ciò che Carmelich vive -artista d'avanguardia anche in questo- da non consentire una divisione in

categorie d'indagine omogenee. Operativamente ciò significa che si è preferito far fluire assieme narrazione biografica e analisi delle opere, adattando elasticamente il metodo al materiale reperito.

1. E. MONTALE, *I quadri in cantina*, in "Corriere d'Informazione", 21.3.1946.
2. Fu Livio Corsi, amico di Carmelich, ad avere l'idea della mostra presso l'associazione culturale "La Cantina" a Trieste, in via Torrebianca; Stelio Crise la allestì, le opere furono prestate dagli amici: Emilio Dolfi, Manlio Malabotta, Ugo Carà, Bruno Sanzin e lo stesso Corsi. (Notizie tratte dalla documentazione conservata al Civico Museo Teatrale "C. Schmidl" di Trieste, dono Alma Dorfles, 5.4.1984).
3. U. CARPI, *1923-1925: giornali dell'avanguardismo giuliano*, in "Metodi e Ricerche", a.II, n.2, luglio-dicembre 1983, pp.5-38. Lo stesso saggio, ampliato, è riproposto in U. CARPI, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, 1985, pp.143-187.
4. U. Carpi, 1983, *op. cit.*, p.6.
5. *Ibidem*, p.38.

I. Gli anni della formazione 1920-1923

Le Cronache, anno I, n. 3, 1921 [cat. 7 m],
Progetto per il restauro del palazzo Carmelich

Carmelich a destra, Dolfi al centro

La famiglia, la scuola

Giorgio Carmelich nasce a Trieste il 12 aprile 1907, secondo figlio di Lorenzo e Beatrice Benvenuti¹.

La famiglia Carmelich non ha problemi finanziari: Lorenzo, funzionario delle Assicurazioni Generali, ha ereditato dal padre la gestione -in società con Cesare Cesareo- di due celebri ritrovi in Piazza Grande, il Caffè degli Specchi e il Caffè Garibaldi, entrambi frequentati incroci dei flussi economici e intellettuali cittadini.

L'infanzia e la prima adolescenza di Giorgio trascorrono, quindi, in un ambiente sgombro da preoccupazioni contingenti, aperto e partecipe agli eventi sociali -e talvolta culturali- della borghesia triestina. Bisogna risalire proprio a questo ambiente, a ciò che rappresentava in ambito cittadino, per comprendere alcuni suoi atteggiamenti tipici: non solo la predisposizione al contatto e allo scambio culturale, la positivista proiezione verso il moderno e l'inesauribile curiosità, ma anche la presunzione e la talvolta inconcludente frammentazione di interessi.

Nell'elegante piano nobile di una casa del centro, in via San Zaccaria numero 6, Giorgio e il fratello maggiore Guido accolgono spesso gli amici in riunioni ancora incerte fra occasione mondana e cenacolo intellettuale. In seguito la casa diverrà punto di riferimento

per le adolescenziali esperienze d'avanguardia: sarà quartier generale dell'impresa editoriale di Carmelich e Dolfi, sede del convegno dei futuristi giuliani, ospiterà i frequentatori della scuola costruttivista. Un altro elemento impietosamente determinante nella formazione di Carmelich è la malattia cronica di cui soffre; i genitori, consapevoli probabilmente delle scarse possibilità di guarigione, gli concedono ampia libertà e lo assecondano nei suoi desideri: di qui l'irregolare carriera scolastica, costellata di bocciature e di cambi d'istituto, i frequenti viaggi e soggiorni di cura e di istruzione assieme, e più tardi gli studi universitari, intrapresi ed interrotti, lontano dalla città natale, a Torino, Venezia, e infine Praga.

Le prime notizie documentate su Carmelich risalgono agli anni del ginnasio². A scuola conosce Emilio Dolfi, che frequenta una classe parallela alla sua; fra i due nasce un'amicizia profonda e duratura. Divengono in-



separabili: un epistolario fittissimo, in alcuni periodi giornaliero, li unisce se uno dei due non si trova a Trieste³.

Oltre che con Dolfi, Carmelich lega con il compagno di classe Nino Jablowsky, i tre sono accomunati dall'entusiasmo per modernità e avanguardia.

Bricolage editoriale e minimalia

Le energie di Carmelich si concentrano precocemente su interessi personali (il disegno, l'arte e la letteratura innanzitutto); l'atteggiamento di aristocratico distacco nei confronti degli studi istituzionali, che lo caratterizzerà anche in futuro, per il momento trova puntuale riscontro nell'incostanza del profitto scolastico.

Una prima focalizzazione dei suoi interessi è documentata da un'attività tipicamente infantile: la confezione, a quattro mani con Dolfi, di piccoli libri. Assecondando le proprie "inclinazioni artistiche", i due si dividono i compiti: Dolfi si riserva la parte letteraria, Carmelich è addetto a quella figurativa. Quando il primo compone poesie e filastrocche, il secondo le illustra e ne cura la "veste grafica". Naturalmente stiamo parlando con termini tecnici di oggetti che, nati come divertissement, non avevano la pretesa di presentarsi come veri libri; tuttavia, dati gli sviluppi successivi dell'attività dei due amici, non è fuori luogo citare queste loro prime prove.

Dei libriccini manoscritti ed illustrati prodotti nel 1920 da "Cardol Editori della Real Casa" si conoscono: *Girotondo Girotondo Carola*, di Dolfi, *La storiella di Le-*

nin e Il sindaco di Cork e il cane inglese, di Carmelich e i due volumi di *Da New York a S. Francisco in automobile*, frutto di collaborazione.

A partire dal 1921 l'attività di Carmelich e Dolfi si concentra nella redazione di riviste realizzate autarchicamente.

"Le Cronache" è una rivista scritta ed illustrata a mano copia per copia in «forma veramente indecente» come vien detto nel primo numero «direttore e gerente responsabile Giorgio Carmelich». Se ne conserva la collezione completa di nove numeri, usciti fra il dicembre 1921 e il giugno 1922, in tre/quattro copie. Destinata alla cerchia ristretta di parenti e amici, vi trovano ampio spazio annunci, commenti e prese in giro in lessico familiare, ma anche richiami alla cronaca politica, consigli di lettura, inserzioni pubblicitarie. La ricca varietà della parte visiva, in cui Carmelich libera la propria fantasia grafica, spaziando da illustrazioni a pagina intera a caricature, da storie a strisce a parodie di stili, da annunci pubblicitari a tavole applicate (geniale la tavola *Tattilismo*), ne giustifica la riproduzione quasi integrale. Attraverso "Le Cronache" si rivelano la personalità e la comunicativa di Carmelich, il suo entusiasmo, e anche lo spirito polemico temperato da scanzonato umorismo. Si manifestano inoltre subito le sue capacità di disegnatore, la facilità manuale, al servizio di una brillante immaginazione⁴. Il numero



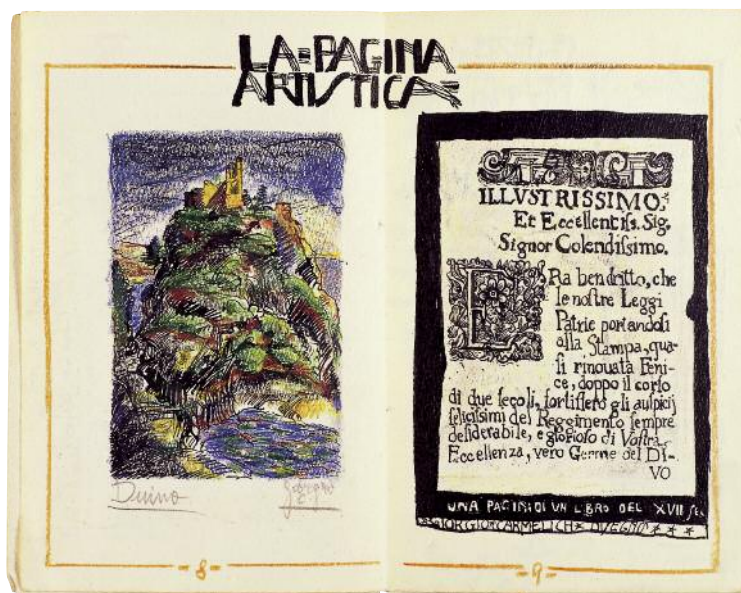
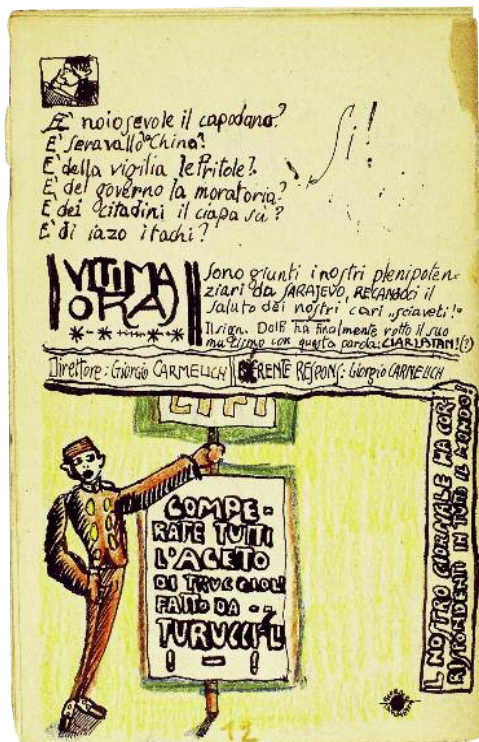
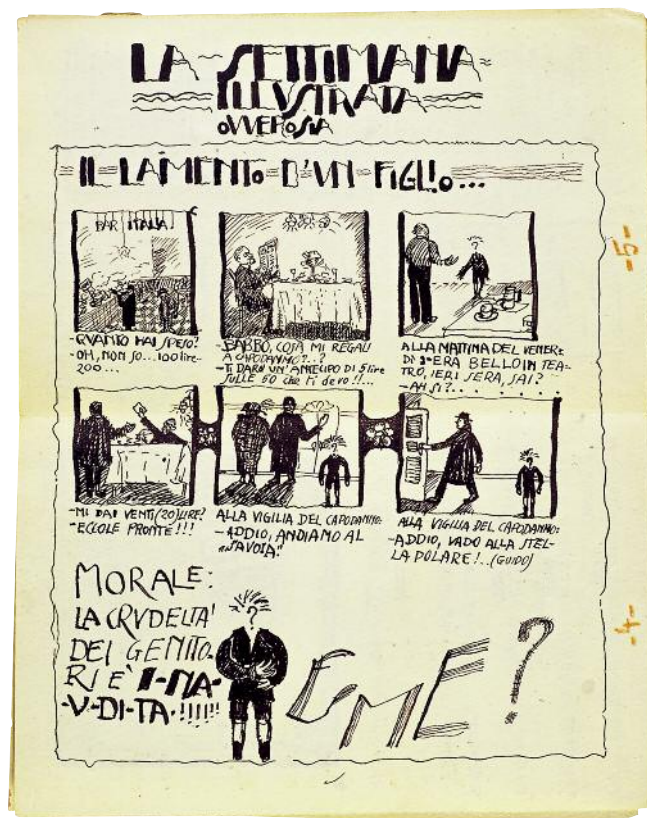
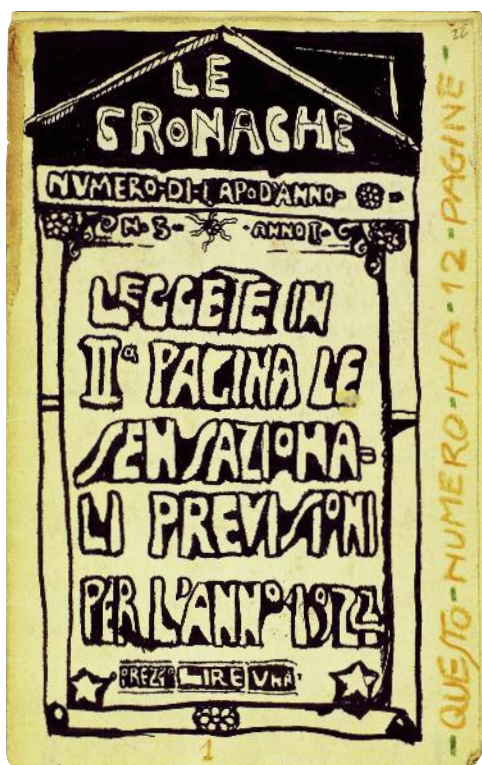
Da New York a S. Francisco in automobile,
IV volume: Sulle Montagne Rocciose, 1920 [cat. 4 m]

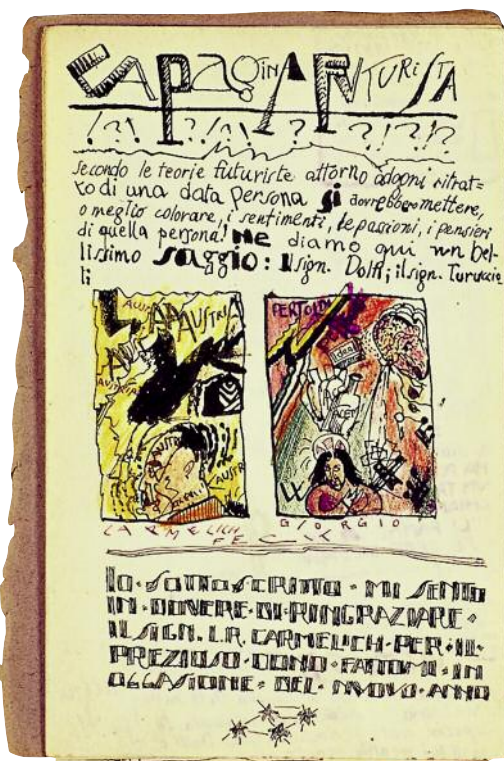
Le Cronache, anno I, n.1, 1921 [cat. 5 m]

Il sindaco di Cork e il cane inglese, 1920 [cat. 2 m]

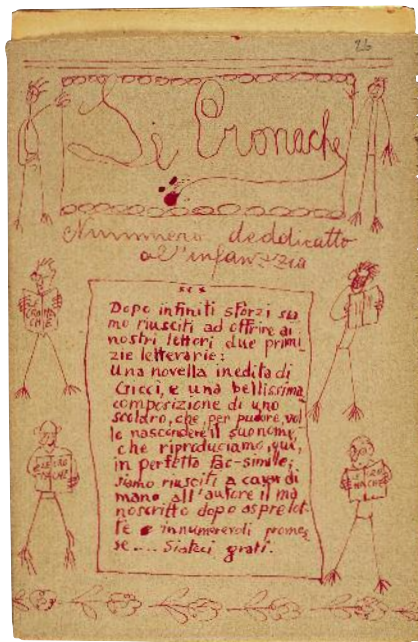




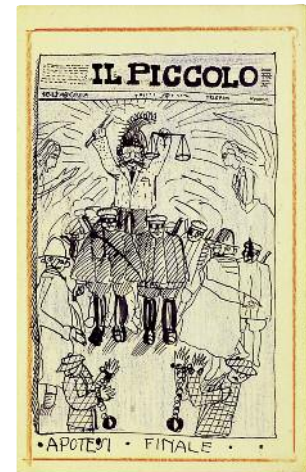




Le Cronache, n.6, 1922 [cat. 20 m]

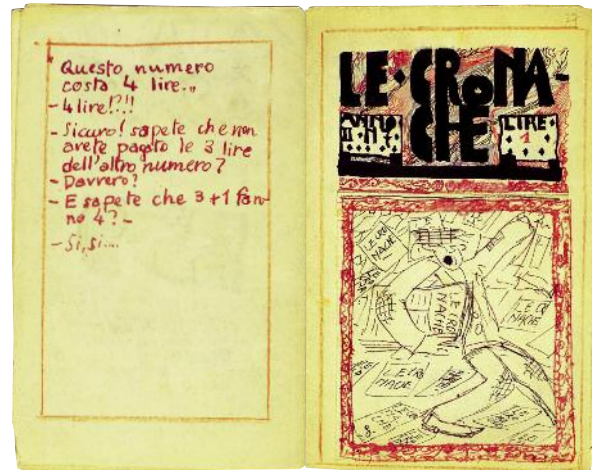
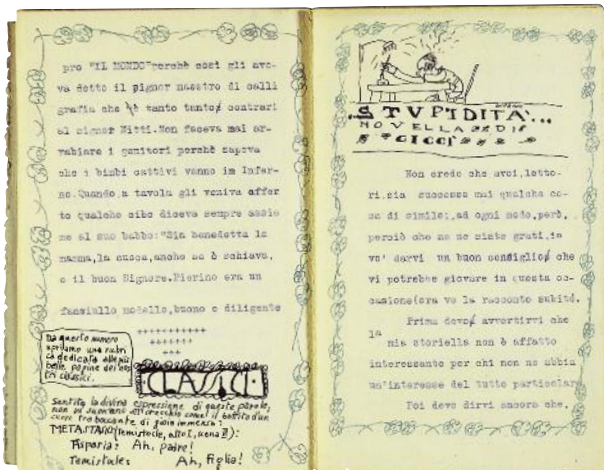


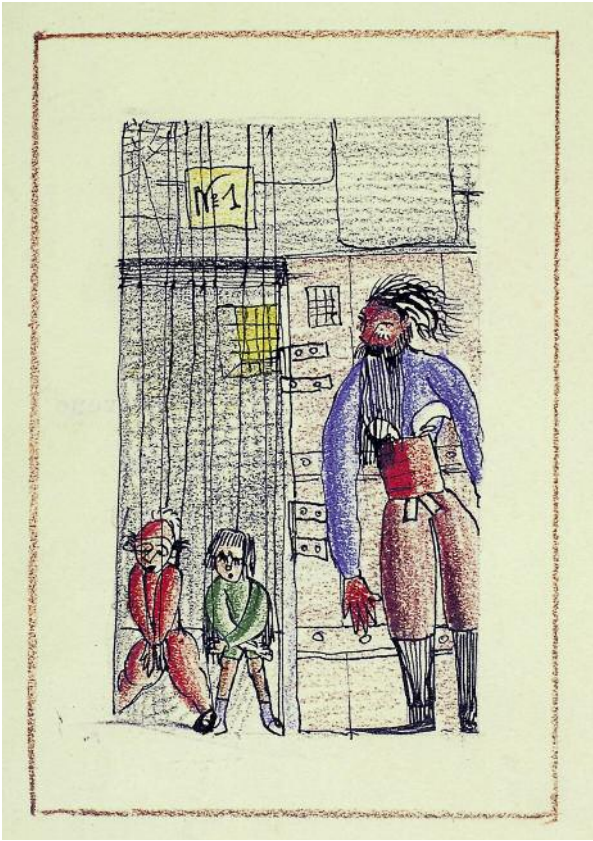
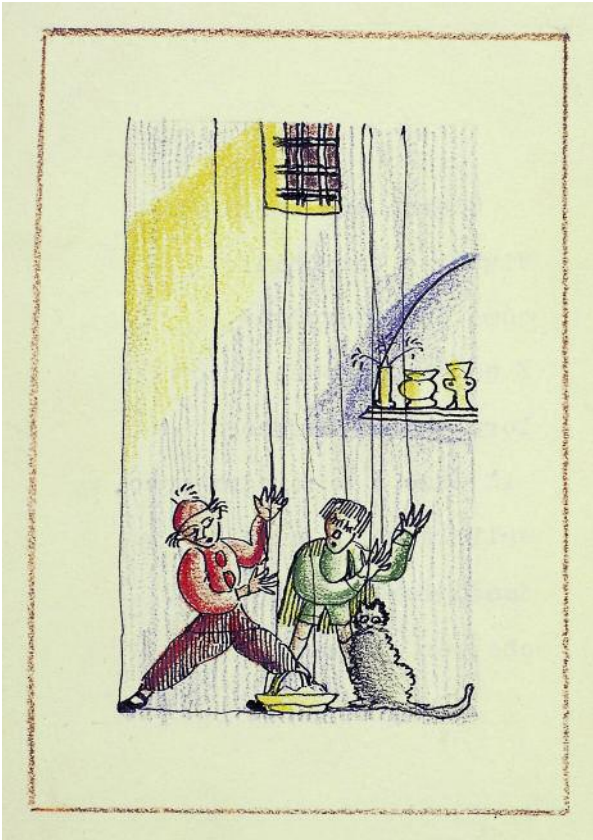
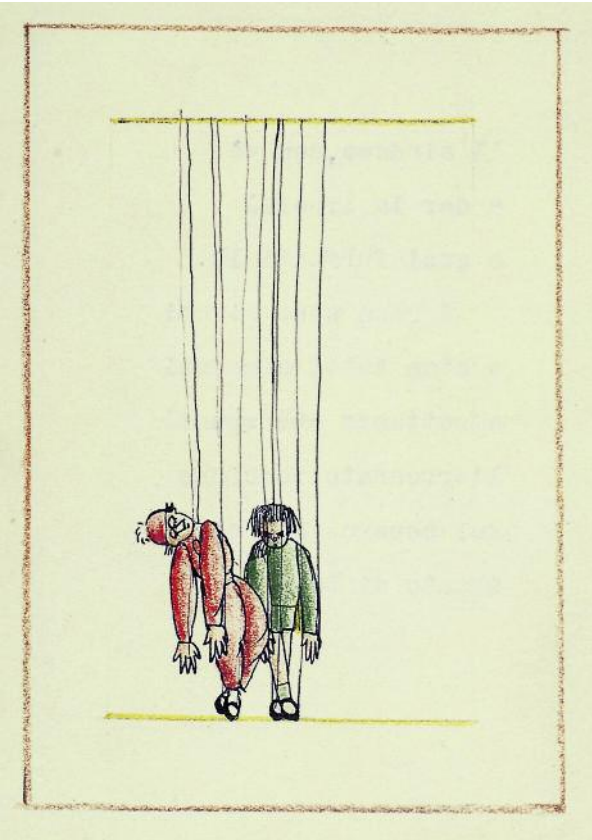
Le Cronache, anno II, n.6, 1922 [cat. 18 m]



Le Cronache, anno II, n.7, 1922 [cat. 21 m]

Le Cronache, anno II, n.8, 1922 [cat. 22 m]





d'esordio si apre con uno scoop: in copertina un "autografo" «del più grande poeta del secolo corr.», Gabriele D'Annunzio, autografo «ricevuto per telegramma». Nel 1922 prosegue la produzione di libri dattiloscritti e illustrati all'insegna della casa editrice "Il Vomere". Dolfi è l'autore della filastrocca *C'eran due burattini...*, prima uscita di una collana non a caso intitolata "Parva", e de *I Mille*, in cui narra l'impresa di Garibaldi.

Carmelich pubblica *Fantasia* -racconto onirico che verrà poi incluso nel primo numero di "Epeo"-, l'apologo surreale *La solita storia*, e una raccolta di poesie senza titolo.

In questo stesso periodo Carmelich, Dolfi e Jablowsky partecipano alle attività organizzate dal "Piccolo dei Piccoli", terza pagina speciale dell'edizione del sabato del "Piccolo della sera". Carmelich invia vignette, Dolfi interviene nella rubrica *Dite la vostra che ho detto la mia*, tutti e tre partecipano a vari concorsi e ricoprono cariche nella struttura gerarchica che fa capo a Pupolino, pupazzo disegnato ispiratore della pagina⁵.

La Bottega di Epeo

Nel febbraio 1922, non ancora esaurita l'impresa di "Le Cronache", Carmelich e Dolfi inventano "Epeo". Della rivista, inizialmente sottotitolata "rassegna d'arte" e in seguito "cronache d'arte moderna", escono sei fascicoli il primo anno e tre l'anno successivo.

L'esperienza di "Epeo" non si limita alla sola pubblicazione della rivista. Sotto la denominazione "La Bottega di Epeo", echeggiante la marinettiana "Bottega di Poesia", viene imbastita una casa editrice artigianale e casalinga, naturale evoluzione, più matura e cosciente, delle precedenti edizioni "CarDol" e "Il Vomere".

Il programma è sottinteso dal nome: nel nome di Epeo -mitico costruttore del cavallo di Troia- i due giovani vogliono facilitare la penetrazione dell'avanguardia nel fronte compatto del tradizionalismo.

Dopo aver battezzato la rivista, i fondatori bandiscono

un concorso a premi per il miglior motto che sciogla l'acronimo EPEO:

Esito del primo concorso bandito dall'Epeo. Dopo una lunga e laboriosa seduta la direzione di Epeo ha assegnato il premio consistente nell'opera di Vittorio Locchi, La Sagra di Santa Gorizia, a Ezio Galante giovane e squisito latinista, che partecipò al concorso col seguente motto:

E Parvo Efficitur Opus.

Tra le molte risposte pervenuteci scegliamo alcune che ci sembrano essere le migliori:

Esisto Per Eccellere Ognora - (Nino Jablowsky)

Enfatico Prologo, Epilogo Onusto - (Sergio Petronio)

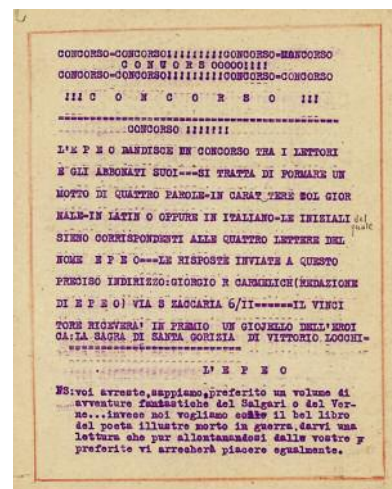
Errare Per Erigere Ovunque - (Atos Atelli)

a questi concorrenti offriamo in dono due xilografie originali del caro nostro xilografo e collaboratore Giorgio Riccardo Carmelich⁶.

Con il proposito di introdurre all'arte i propri coetanei («studenti giovani questo è il vostro giornale abbonatevi») i due giovani redattori di "Epeo" si presentano ai lettori nel numero d'esordio:

A presentarci non abbisognano molte parole già il titolo della nostra rassegna esprime il nostro programma. Il nome dell'artefice valente, dell'opifice che plasmò l'acciaio del brando, che indurì quello dello scudo indica la via della nostra aspirazione. E la nostra aspirazione è l'arte; ma l'ARTÈ pura, quell'arte molteplice che erompe gorgogliando e scintillando dal cuore dell'artista sia egli letterato o pittore, ami egli l'antico o il moderno.

Noi siamo giovani, giovani nella piena esuberanza del nostro ani-



Epeo, anno I, n.1, febbraio 1922 [cat. 10 m]

Epeo, anno I, n.2, febbraio 1922 [cat. 12 m]

Epeo, anno I, n.3, marzo 1922 [cat. 13 m]

mo e delle nostre forze intellettuali; e perciò preferiamo i giovani. Niente freni o leziosità accademiche, solamente la proprietà individuale e sincera dello stile. Tutti i giovani devono raccogliersi intorno a noi, e con la collaborazione e con l'aiuto morale, sotto lo scudo di Epeo, aspirare alla purezza e alla proprietà dell'arte. Giovani, voi collaborerete a questo giornale di ardore e di fede tutta. La gioventù italiana di quell'Italia che è la stessa poesia, che è la maestra dei popoli con l'ardore ricevuto nel sangue patrio, deve trionfare in tutti i campi e mietere la gloria in tutte le arti. A noi, giovani, dunque, con tutto il vostro cuore e con tutta la vostra anima. A noi che siamo lieti di avervi per amici e che vi attendiamo come collaboratori.

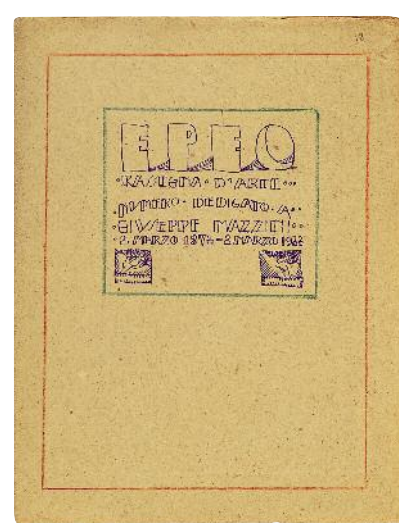
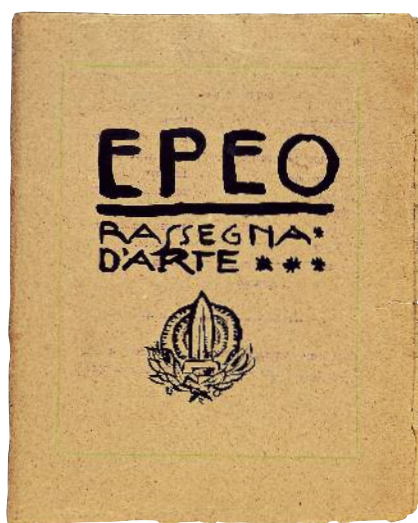
MEMENTO AUDERE SEMPER⁷.

Quaderno dopo quaderno, la rassegna d'arte propone, con andamento monografico, personaggi, temi, eventi considerati degni di approfondimento e commento. Gli argomenti affrontati e l'approccio critico, se da una parte denotano la varietà di interessi dei redattori, palesano dall'altra la mancanza di una precisa linea ideologica. Inizialmente, e fino alla metà del 1923, il taglio della rivista è di un generico modernismo, non accostabile ad una specifica area dell'avanguardia. Gli ultimi due fascicoli invece, su cartellonismo e futurismo, rappresentano, come si vedrà, una svolta verso una posizione teorica più matura.

In quanto ad impostazione grafica, "Epeo" si presenta

come una rivista tradizionale. I fascicoli, di formato 25 x 19 cm, hanno la copertina in cartoncino avana e sono cuciti con punti metallici; contengono frontespizio, sommario, rubriche di recensioni. Il testo si alterna a illustrazioni e incisioni originali, con l'inserzione di cartoline, réclames, o riproduzioni di opere a stampa. Gli articoli, dattiloscritti, sono moltiplicati con carta carbone, mentre tutte le illustrazioni, opera di Carmelich, sono ridisegnate in originale su ciascuna copia. Originali sono anche le xilografie e i linoleum. La rivista viene prodotta in non più di dieci esemplari. Carmelich stesso, con una certa dose di autoironia, si rivolge in un articolo a «quei otto o nove che mi leggono»⁸.

La questione della limitatissima tiratura di "Epeo" è stata affrontata con ottica prettamente ideologica da Umberto Carpi⁹. Tuttavia dall'esame filologico non emerge mai una coscienza esatta del ruolo politico dell'artista d'avanguardia, tale da conferire a un gesto solipsistico -la creazione di un rivista senza pubblico tout court- il significato polemico di critica radicale ai tradizionali strumenti espressivi. L'azzeramento del pubblico di "Epeo" non ha certamente il valore nihilista, trasgressivo e provocatorio, della "tabula rasa" dadaista. La diffusione limitata non è in fondo che la



Epeo, anno I, n.4/6, marzo-aprile 1922 [cat. 14 m]

Epeo, anno I, n.7/9, settembre 1922 [cat. 23 m]

Epeo, anno I, n.10/12, dicembre 1922 [cat. 25 m]

conseguenza di motivi strettamente contingenti: i quindicenni redattori, desiderosi più d'esprimersi che di trovare ascolto, adattano al circoscritto orizzonte dei propri mezzi il modello rappresentato dalle riviste d'avanguardia. Fedeli agli strumenti del bricoleur, non superano il loro artigianato per trasformarlo in progetto ideologico. Dell'avanguardia assumono i segni, il linguaggio, che indagano con la curiosità e lo straordinario aggiornamento che caratterizzeranno, negli anni futuri, soprattutto l'opera di Carmelich.

Epeo anno uno (1922)

Dopo il primo numero di contenuto vario, con testi su Giacomo Puccini, su D'Annunzio e un necrologio di Giovanni Verga, il progetto viene impostato su quaderni monografici¹⁰. Così il numero 2 è dedicato al poeta livornese Giovanni Marradi e il 3 è un omaggio a Giuseppe Mazzini - «il primo apostolo dei patri ideali» - a cinquant'anni dalla morte¹¹.

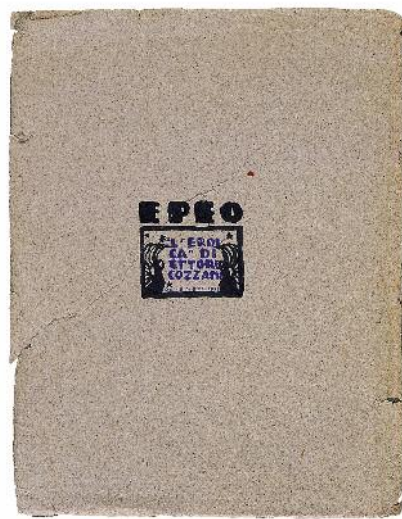
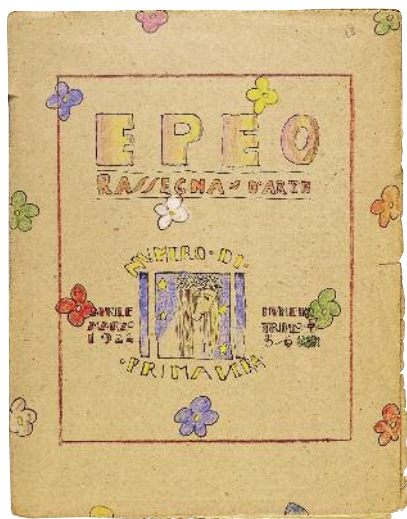
Il numero 4/6, incentrato sul tema della primavera, raccoglie in trentasei pagine «una serie di poesie e di prose di alcuni grandi scrittori, i quali, quantunque lontani ed opposti per pensiero e per età, inneggiano con passione somma e con amore a questa grande fe-

sta della natura che noi abbiamo devotamente ed umilmente riverita in queste pagine». Accanto a brani del Poliziano, del futurista Cavacchioli e del poeta cinese Liu Ku-Chuang, uno scritto di Carmelich sulla *Primavera* del Botticelli. La «primavera del cartellone» viene raffigurata dal manifesto per la Fiera campionaria triestina del 1922, disegnato da Argio Orell. Le rubriche segnalano libri (Palazzeschi, Trilussa), riviste («Emporium»), mostre. Viene inoltre riportata la scena finale del secondo atto dell'*Enrico IV* di Pirandello, da poco rappresentato in prima a Milano.

«Interamente dedicato alle grandi manifestazioni d'arte di Fiorenza» è il numero 7/9. Reduce da una visita a Firenze in luglio, in un lungo e dettagliato articolo - *Impressioni fiorentine* - Carmelich esprime il proprio entusiasmo per la città e per le mostre visitate, sopra tutte quella degli illustratori del libro. Distanti dall'iconoclastia futurista del «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche», esordisce:

A Firenze è inutile essere futuristi. È inutile, dico, perché il passato di questa antica culla d'arte diffonde tali autorità da uccidere ogni nostro piccolo tentativo chiassoso d'innovazione moderno¹².

L'ultimo numero del 1922 di «Epeo», il 10/12, viene dedicato a «L'Eroica», la rivista d'arte fondata e diretta



Le mardi des amis, 24 aprile 1923 [cat. 36 m]

Le mardi des amis, 27 marzo 1923 [cat. 33 m]

Le mardi des amis, 18 maggio 1923 [cat. 39 m]

Le mardi des amis, 24 aprile 1923 [cat. 36 m]

da Ettore Cozzani. Carmelich la reputa «una delle più moderne e originali rassegne d'Italia [che] non discute d'arte, ma fa dell'arte», ammettendo che «Epeo» vorrebbe esserne «una piccola figlia»¹³.

Il quaderno contiene un inserto con otto immagini di copertina de «L'Eroica», due xilografie originali di Carmelich e una di Dolfi che firma anche l'articolo *Lo xilografo*.

Attività sociali e altre pubblicazioni della Bottega

Esigenza di esprimersi, scopi propagandistici, voglia di confrontarsi, oltre che nelle pubblicazioni della «Bottega», si manifestano nelle attività d'animazione organizzate da «Epeo»: i «Mardi des Amis» e i convegni.

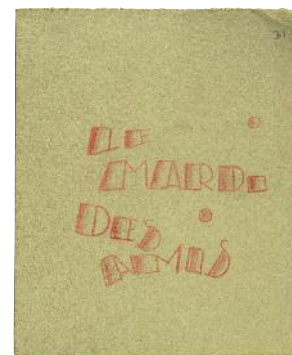
Negli incontri del martedì Dolfi mette in scena rappresentazioni ambientali, Carmelich espone i propri disegni, vien data pubblica lettura di testi scelti e si provocano discussioni fra gli intervenuti - amici e compagni di scuola. Le riunioni, di solito a casa Carmelich, vengono preparate con metodo e pubblicizzate da programmi confezionati con cura ed illustrati da disegni e motivi astratti colorati a matita e acquerello d'ispirazione cubofuturista.

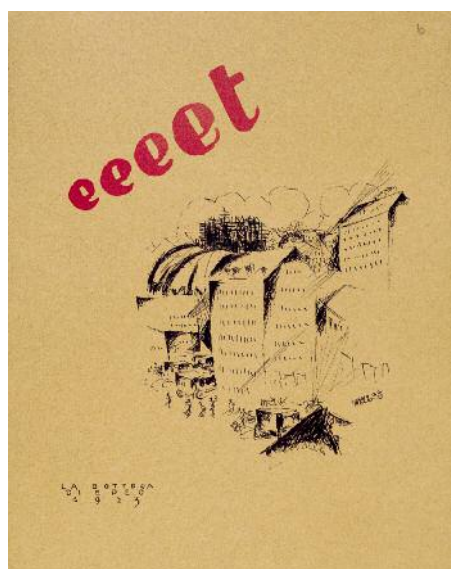
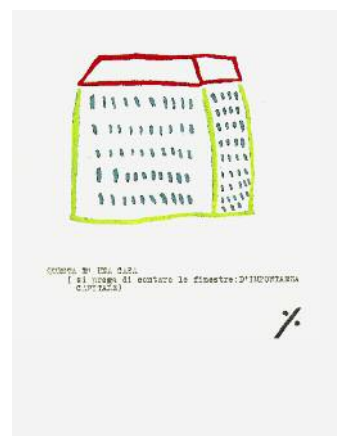
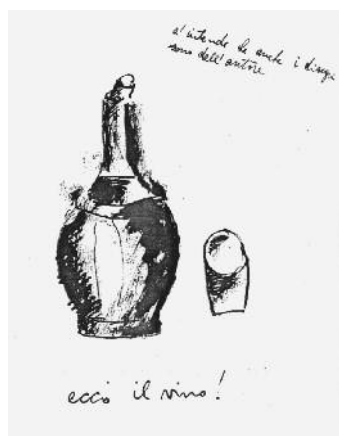
I «Convegni di Epeo», rivestono ufficialità ancora maggiore. Se ne tengono due, entrambi all'aperto: il primo, il 14 settembre del 1922, in una località dell'altopiano carsico e il secondo, il 6 aprile 1923, in navigazione sul golfo di Trieste: «partenza Molo Audace ore 15». Non manca nemmeno in questa occasione la consueta brochure illustrata da disegni e fotografie, con programma e atti:

L'EPEO, la lussuosa rassegna d'arte che sta per entrare nel suo secondo anno di vita, indice il suo convegno d'arte e di fede.

Il primo. Altri ne seguiranno.

Il carattere della manifestazione artistica sarà essenzialmente futurista. Futurista perché noi, fondatori e difensori di Epeo, vediamo nel futurismo l'unico mezzo espansionistico e vivificatrice [sic] della stanca e stagnante arte italiana. Il convegno avrà perciò lo scopo di far meglio conoscere i principi e le nuove dottrine futuriste. Nel primo convegno di Epeo verranno declamate poesie, poemi, versi.





Se il contenuto di “Epeo” finora documenta un interesse per forme d’arte genericamente moderna, la vera palestra dell’avanguardia per Carmelich e Dolfi è lo spazio di totale libertà creativa che occupano nelle pubblicazioni a fianco di “Epeo”¹⁴.

eeeeet! antologia dell'anima mia, in stile parolibertistico e con l’esigua libertà tipografica concessa dalla dattiloscrittura, sposa l’iperbole futurista al nonsense dada. Boutades, frammenti, scritture automatiche vengono introdotte dallo stesso Carmelich:

Questo manualletto è consigliatissimo a tutti quelli che desiderano avere un’idea chiara e sintetica del grande movimento futurista. Costa solo lire 3 ma il beneficio ricavato sarà infinito sia moralmente che ecc.

Sulla sovracoperta scrive a caratteri cubitali: «Questo è il più intelligente dei libri!». Il titolo onomatopeico deriva dall’eco della parola *gigolet*, che nel testo viene “gridata” ripetutamente. L’impaginazione alterna testo e disegni in china, il ritmo della scrittura imita il commento-didascalia degli spettacoli cinematografici. Dopo aver presentato alcune sintesi teatrali, Carmelich illustra una serie di fenomeni da baraccone culminanti nell’“uomo meccanico”, tema caro all’iconografia futurista:

L’uomo meccanico che canta e che ride e fa profezie. Lo ascoltino tutti tutti molto attenti. Quest’uomo è meraviglioso. Ha per cervello una macchina e per cuore un motore a scoppio un riflettore da teatro una bomba un organetto.

All’universo automatico, alla dinamicità meccanica appartengono i protagonisti di *Ridolini e altri corridori*. In sei sequenze di fotogrammi accelerati, che identificano altrettanti simboli della modernità, interpreti delle nuove forme di espressione e comunicazione (Ridolini, Marinetti, Arsenio Lupin, Bordino, Spalla)¹⁵, Carmelich non può non includere sé stesso. In copertina un collage di carte colorate: colori primari ritagliati in sagome geometriche elementari contrastano sul cartoncino nero.

Parole raccoglie quattro composizioni: *Cantiere - poetico sintetico*, *Vola vola vola*, *Musica d'avanguardia* e *Impressioni dal vero* «dedicato a Emilio Mario Dolfi affinché si elettrizzi una sera leggendole con voce di tuono, dalla sua finestra, porta del fracasso».

Sempre rivolto a Dolfi, in *Ricordi capovolti* Carmelich finge uno svolgimento della vita a ritroso, dalla vecchiaia alla giovinezza, ed al ribaltamento temporale del testo accompagna una suggestiva copertina colorata con motivi urbani, accostati e sovrapposti a punti, linee e superfici geometriche.

Dolfi è l'autore della raccolta di poesie in *Il parco delle attrazioni*, che Carmelich illustra con xilografie di sapore ora primitivista (copertina e *Acrobazie notturne*), ora espressionista (*Circo* che ricorda nella grossolanità dei tipi i modi caricaturali di Grosz).

Infine i tre "Manifesti di Epeo": *La declamazione musicale* di Dolfi, *La sensibilità artistica moderna* di Carmelich e *MAST Misurazione artistica di spettacoli teatrali* scritto a quattro mani.

*La sensibilità artistica moderna*¹⁶, in un accattivante sovrapporsi di situazioni e nello stile proprio del manifesto, fa affiorare spunti spesso palesemente ingenui, che tuttavia indicano una matrice culturale per lo meno anomala all'interno della produzione futurista di quegli anni; matrice idealmente più vicina al famoso saggio *Die Moderne* di Hermann Bahr¹⁷ che alle ambigue citazioni nicciane dei manifesti classici del futurismo. In copertina ha una composizione che coniuga i colori primari del Bauhaus con forme puriste.

MAST Misurazione Avanguardistica degli Spettacoli Teatrali, è il *Manifesto programmatico di fondazione* di un'organizzazione di controllo teatrale¹⁸. I firmatari, nei toni aggressivi dei proclami futuristi, affermano:

Il teatro -magica parola incandescente che brucia a vampate la benzina delle nostre idee- deve essere -perché così noi lo vogliamo- il tank delle nostre convinzioni e la prova della flessibilità elasticissima della nostra sensibilità estetica.

Sul metro del teatro, noi, costruttori di convinzioni, dobbiamo misurare la possibilità di nuove ardite concezioni.

Spogliata da retoriche, sfrondata da polemiche, agilizzata da inutili e dannose discussioni, la nostra misurazione si ritorcerà in favore e contro il teatro, sintetizzandosi nella più ortodossa delle polemiche: IL FISCHIO INESORABILE O L'APPLAUSO CONVINTO.

Chiamano quindi a raccolta un gruppo di "mastini" che agiscano «al passo di corsa - il fischio in bocca - senza pietà» contro chi conosce «a mente Wagner e Beethoven dall'A alla Z e ignora il divino palpito dell'ultimo fox-trott o l'intonarumori del più recente schimmy».

L'analisi delle edizioni della "Bottega di Epeo" permette di tracciare alcune direttrici fondamentali -concettuali e linguistiche- nel percorso di Carmelich. Il suo rapporto con il futurismo non è di stretta osservanza; in *La sensibilità artistica moderna* sembra più ansioso di constatare l'avvenuta morte dell'«arte con la A maiuscola» che di proclamare la propria fede futurista. Sintomatico il passo:

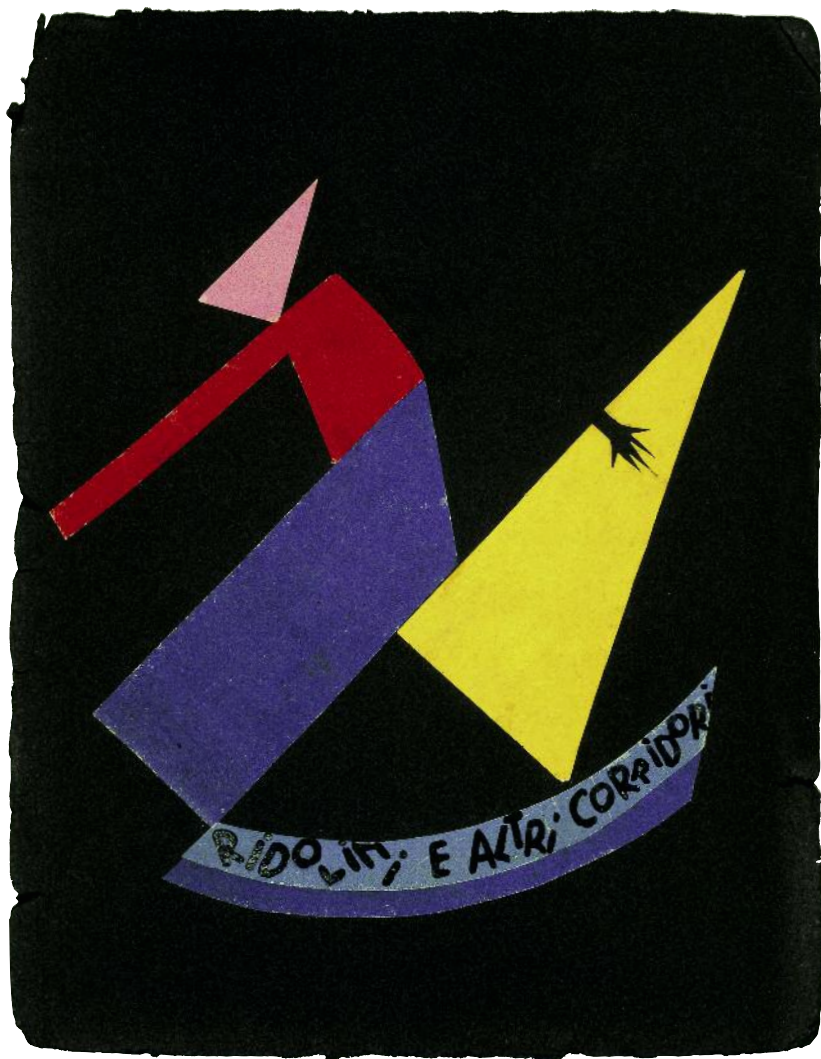
Leggere libri e manifesti futuristi, studiare le loro teorie sull'arte e sulla poesia senza rimanere convinti. In questo modo si avrà superato il futurismo, divenendo ultrafuturisti. Ora l'ultrafuturismo non esiste ancora e così voi, pur essendo più futuristi dei futuristi stessi, potrete starvene in pace e tranquilli.

E ancor più la nota finale:

Seguendo lo spirito di queste mie note io dichiaro di non essere affatto persuaso di quanto ho affermato. Per la verità.

A questo diffuso e a volte petulante scetticismo fa riscontro un'adesione immediata e indiscussa agli incroci multidisciplinari delle nuove forme d'espressione artistica: cinema, teatro, cartellonismo sono temi sui quali Carmelich tornerà più volte. In particolare la scelta di soggetti lirici "cinematografici" come Ridolini lo induce a precise opzioni linguistiche e formali: alla scrittura spezzata e onomatopeica delle poesie corrisponde, nelle prove pittoriche, un serrato montaggio di piani spaziali e sequenze temporali¹⁹.

Carmelich cerca di interpretare fino in fondo la figura dell'artista d'avanguardia, coniugando sin dagli esordi

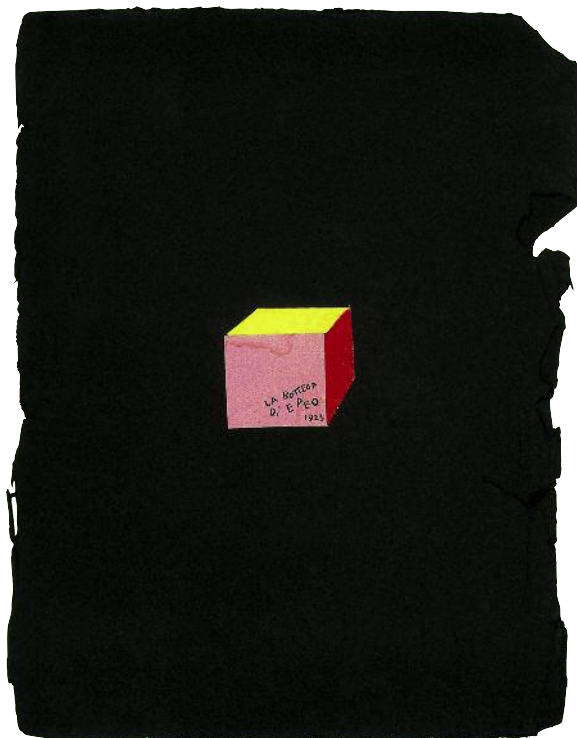


Ridolini e altri corridori, 1923 [cat. 30 m]

Carmelich, da Ridolini e altri corridori, 1923

Le tue idee
carissimo Giorgio
volano così dritte al cielo
che non c'è un cristo che le possa fermare:
Ultra-sensibilità plastiche
+ ultima pagina di giornale
+ fantasia inguantata suicidata
+ tutte le vetture OM SPA IF
che brontolano schiacciando
vertiginosamente
sull'orlo del tuo pazzo pozzo nero
(profondità oscurità mistero)
dal quale levi⁹ secchi
secche parole
scarnificanti ideali brutali
e dinamismi di desideri arraffati
e argille di metallo incandescente
fatte apposta
per scolpire il tuo orgoglio sotto pressione
per modellare agilmente
la tua febbre di follie-guizzi di energie
FORMIDABILMENTE
DIAPASONICAMENTE
BLOCCO-CUBO-QUADRATAMENTE!!

Verticale arrampicantesi -a 200 km- alle stelle
per metterne in targa lo splendore
per trapassare le casseforti
delle Velocità Astratte.





Il parco delle attrazioni, 1923

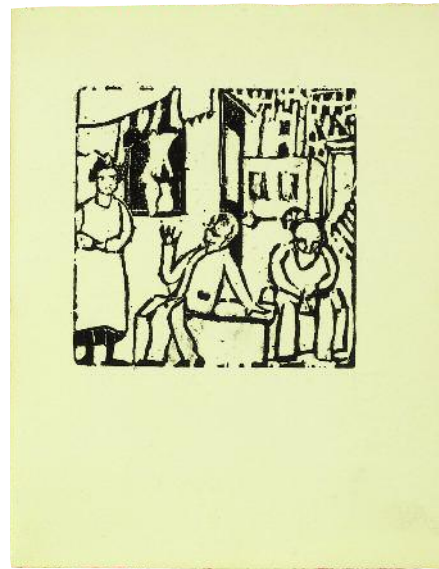
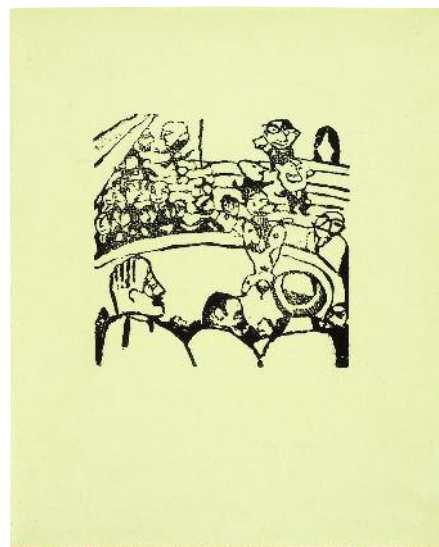
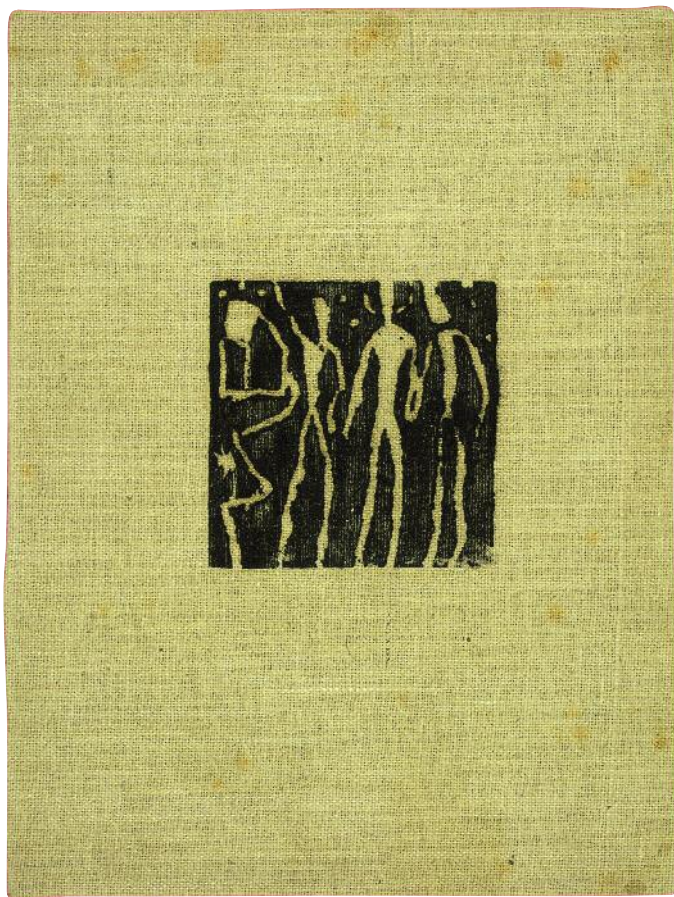
Copertina, edizione di lusso [cat. 28 m/1]

Circo [cat. 28 m/4]

Funerale [cat. 28 m/3]

Acrobazie notturne [cat. 28 m/5 m]

Conversazione [cat. 28 m/6 m]



attività figurativa e divulgazione critica. Propagandare la “sensibilità artistica moderna” significa porre teoria e prassi allo stesso livello; questo, per il momento, sembra essere il più significativo accento di rottura con la tradizione.

Vienna, Venezia

Nel luglio del '23 Carmelich soggiorna con la famiglia nella stazione termale di Badgastein in Austria; si diverte a disegnare e a scrivere, sta progettando con Dolfi una “compagnia del teatro” da costituire durante l'inverno e l'“organizzazione avanguardistica di controllo teatrale”, di cui rimane il manifesto *MAST* e l'interesse costante per teatro e scenografia.

Ma l'episodio focale di quelle vacanze è senz'altro la tappa viennese:

Caro Emilio,
[...] Vienna è meravigliosa. Quantunque d'estate (la sua vita perciò molto diminuita) si sente tuttavia che si è nella capitale, in una capitale degna (modestia a parte) di noi e sufficiente al nostro desiderio di purificazione futurista dall'abbruttimento triestino²⁰.

Fa parte di quella che Carmelich definisce “importanza storica” dei giorni viennesi il bottino di libri e riviste, di cui compila una lista dettagliata per l'invidia dell'amico villeggiante a Portorose. L'elenco offre l'opportunità di tracciare un significativo panorama degli interessi di Carmelich in questo periodo, sia in senso strettamente visivo, che in termini di orientamenti culturali. Molti dei nomi ricorrenti nella lista (Cézanne, Picasso, Braque, Chagall, Archipenko, Marc, Campendonck, Klee, Kokoschka, Grosz, Carrà, de Chirico) indicano una serie di possibili collegamenti fra le opere di Carmelich e la produzione figurativa a lui contemporanea.

A conferma del suo interesse per il cartellonismo, a Vienna Carmelich scatta alcune fotografie di manifesti pubblicitari che poi raccoglie nell'elegante portfolio *L'arte nuovissima*.

Carmelich si trova a Venezia nel settembre del '23,

quando al Lido è allestita una grande mostra di Enrico Prampolini e, naturalmente, si precipita ad ammirare dal vivo le opere del maestro. L'avvenimento è per lui assai importante, e ne riferisce a Dolfi con sintetico stile futurista²¹. È soprattutto la prima vera occasione per stabilire uno strategico contatto diretto con alcuni protagonisti del movimento come Prampolini stesso e Ruggero Vasari.

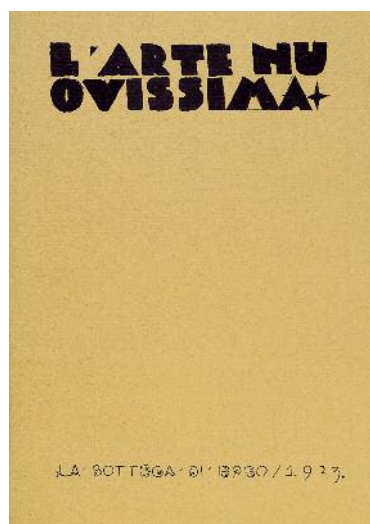
La lettera-recensione sottolinea la propensione di Carmelich all'analisi figurativa: l'acume dei confronti supera di gran lunga l'entusiasmo del neofita. Carmelich conosce e apprezza Severini, artista “difficile” e isolato tra i futuristi; del resto l'apertura europea dei suoi interessi è testimoniata dall'interesse per le ricerche multidisciplinari di Prampolini, trait d'union, negli anni Venti, tra futurismo italiano e avanguardie europee.

Epeo anno due (1923)

Dal programma del “Mardi des Amis” del 18 maggio 1923:

Ricordare un po' dell'Epeo di noi del nostro lavoro.

EPEO. Epeo è ormai divenuto il fatto più concreto della nostra multiforme attività. Dopo 1 anno e mezzo di vita sentiamo il dovere e il bisogno di dire qualcosa di lui, del nostro spirito creativo e



del nostro lavoro.

Non debolezza ma orgoglio. Non nostalgia ma necessità di CONFRONTO. Il nostro cammino è difficile ma INARRESTABILE. Siamo andati lenti, -forse- e con troppa cautela. ANDREMO PIÙ PRESTO. Nel nome di Epeo nuove audacie: più audaci.

Non eravamo niente: ci siamo fatti il piedestallo: ora faremo la statua. Quest'è un simbolo. Ma noi sapremo anche dimostrare che i simboli non valgono niente, che nulla vale quanto la realtà. Noi sapremo anche dimostrare che il simbolo vale e che la realtà è niente: che SUPERA LA FANTASIA: che il nostro NON-IDEALE È UN IDEALE.

Correremo tanto sino a raggiungere l'ideale. E allora lo strozzeremo. EPEO: ricordare che ha 1 anno di vita e che ha già fatto un bel passo. Agli amici specialmente.

Noi 2

Il primo quaderno del secondo anno di "Epeo", preparato senza la collaborazione di Dolfi, è dedicato alla XIII Biennale di Venezia. Carmelich vi inserisce alcune cartoline con riproduzioni del cartellone della mostra e di opere esposte, e pubblica le proprie *Considerazioni sulla tredicesima Biennale*.

Prendendo spunto dal discorso inaugurale del professor Giordano, sindaco di Venezia, esorta appassionatamente i critici, Ugo Ojetto «padre eterno che sta nei cieli del criticume italiano» in primis, a non appiattirsi sull'apprezzamento scontato dei soliti artisti (Tito, Ciardi, Selvatico) e a sforzarsi di comprendere e valorizzare agli occhi del pubblico artisti che dicono qualcosa di nuovo (Carrà e Modigliani)²².

"Epeo" 2/5 -di gran lunga il numero più interessante-introdotto da un disegno ad acquerello che assolve sinteticamente a una funzione decorativa e programmatica, tratta il tema moderno del cartellonismo. Il disegno del frontespizio (un capannone industriale e le sue ciminiere fumanti) esemplifica il taglio secco e ficcante che, secondo Carmelich, dovrebbe strutturare l'immagine pubblicitaria.

Impostato su un leit-motiv deduttivo-didascalico il quaderno compone cenni critico-storici, spunti teorici, e riserva molto spazio alle immagini; l'articolo centrale di Carmelich, *Verso il nuovo cartellone*, è preceduto da un breve e certo ingenuo riassunto di Dolfi sulle vi-

cende del cartellonismo italiano, ed è seguito da una nota su Walter Kampmann dello stesso Carmelich²³.

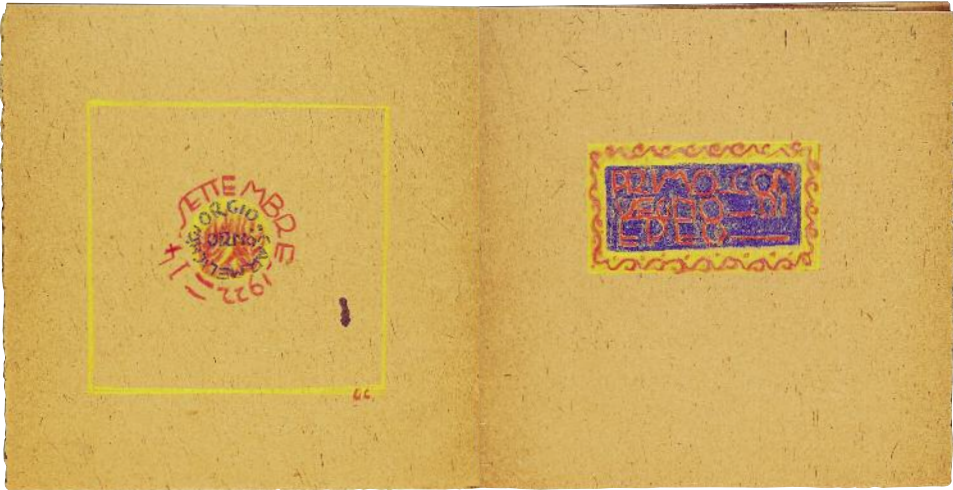
All'interno del fascicolo vengono inserite diciassette tavole fra réclames, cartoline con manifesti di Mauzan, Dudovich, Carboni e altri, nonché l'intero dépliant illustrato della V Fiera Internazionale di Vienna («Sgrafi-gnato 11 réclame della fiera di Vienna. [...] Vorrei mettere tutto il libretto nell'Epeo»²⁴).

Fin qui la confezione e i contenuti immediati di questo quaderno. Ma l'importanza di questa piccola -e per alcuni aspetti superficiale- monografia sul cartellonismo risiede altrove: se la strumentazione tecnica ed espressiva di Carmelich è ancora più approssimativa che sperimentale, non è così la sua tensione ideale, che rivela una scelta di campo precisa e prettamente moderna. Gli indirizzi critici aperti dal suo contributo risultano assai stimolanti e inducono a non poche riflessioni.

È indicativo che "Epeo", prodotto artigianale e semi-clandestino ma ambiziosamente concepito per innescare il processo destabilizzante dell'arte d'avanguardia, assuma come tema il cartellonismo, soprattutto se, come enfatizza Carmelich nel suo scritto, «il cartellone non ha a che vedere con la pittura arte».

L'aspetto da sottolineare è che lo sviluppo del soggetto cartellonistico vede Carmelich tanto inaspettatamente aggiornato sui temi della riproducibilità, quanto poco in sintonia con l'"arte pubblicitaria" futurista.

Punto nodale su cui Carmelich articola il proprio intervento è il prevalere, nel manifesto, della logica della merce sulla logica del linguaggio artistico: «il cartellone non deve avere uno stile; o meglio: deve avere infiniti stili, a seconda dell'occasione». Per Carmelich la grafica pubblicitaria esiste, dunque, solo in quanto comunicazione, ha un rapporto di funzionalità con i segni attraverso cui prende forma. È inutile, anzi sbagliato, puntare a uno stile unico e permanente: deve essere la funzione del propagandare a tracciare le coordinate linguistiche, non «l'artista con la A maiuscola»; quindi tanti stili quanti sono i prodotti.



Ardente Corfai di Carlo Carrà
Le tre sere di Emilio Mario Delfi
Relatività (declam. musicale) melich di Giorgio R. Car
Grigio (declam. musicale) di Giorgio R. Car melich
Il diario sentimentale di Alfredo Panzini
La conquista delle stelle (poema) di F. V. Martinetti (letto da Giorgio R. Carmelich)

	ORE
PARTENZA	14 30
arrivo	15 30
DECLAMAZIONE versi poemetti conferenze sintet.	15 45
INTONA RUMORI	
musica futurista	16 30
R I F O S O	16 30
DECLAMAZIONE	17
SCENA PAROLIBERISTA	
RUMORISTA (grotta)	17 30
RITORNO	18

IL CARATTERE E LE MANIFESTAZIONI
DEL CONVEGNO.

L'EPEO, la lussuosa rassegna d'arte che per entrare nel suo II anno di vita, indice il suo convegno d'arte e di fede.
Il primo. Altri ne seguiranno.

Il carattere della manifestazione artistica sarà essenzialmente futurista. Futurista, perché noi, fondatori e difensori di Spec. vediamo nel futurismo l'unico mezzo espansionistico e vivificante della stanza e stagnante arte italiana.

Il convegno avrà perciò lo scopo di far meglio conoscere i principi e le nuove dottrine futuriste.

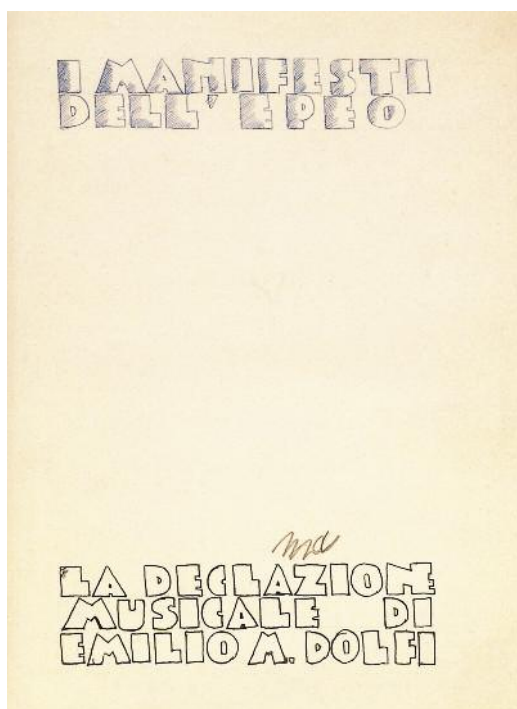
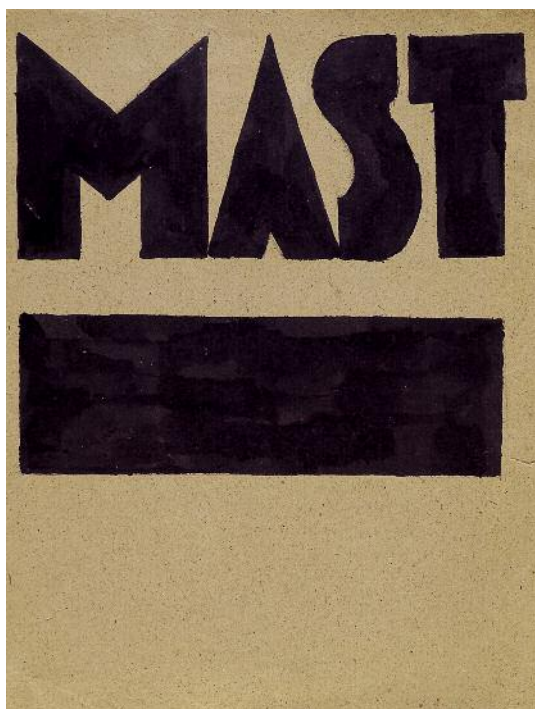
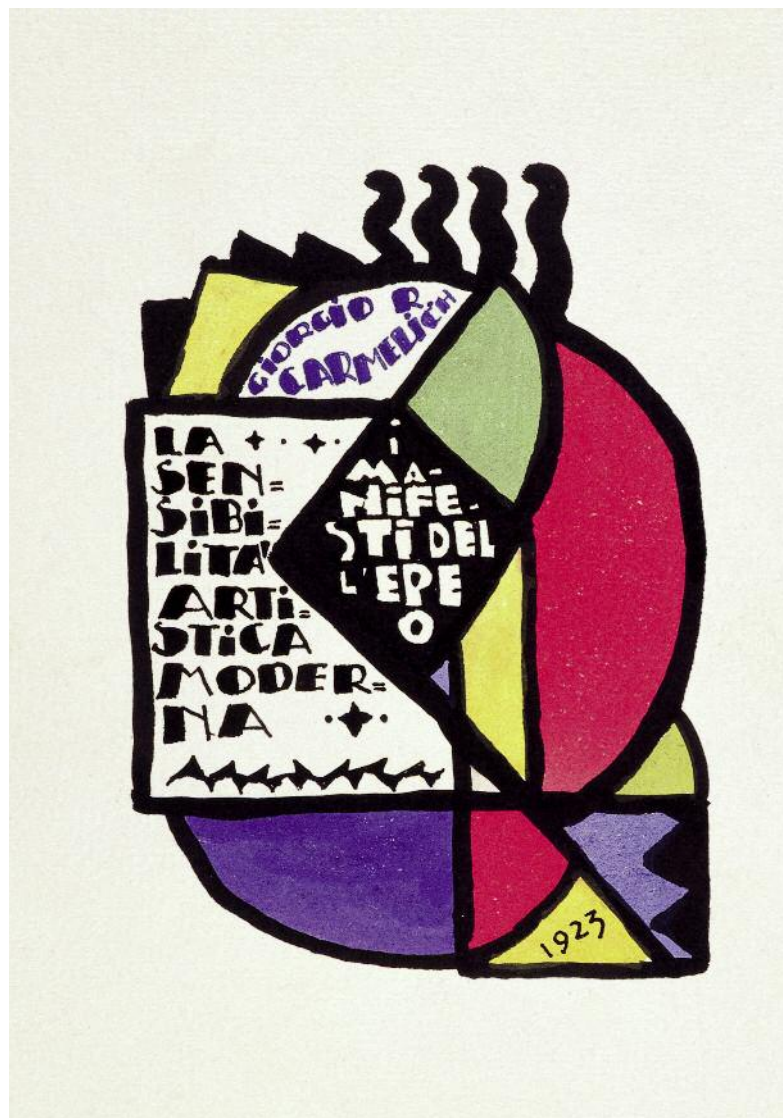
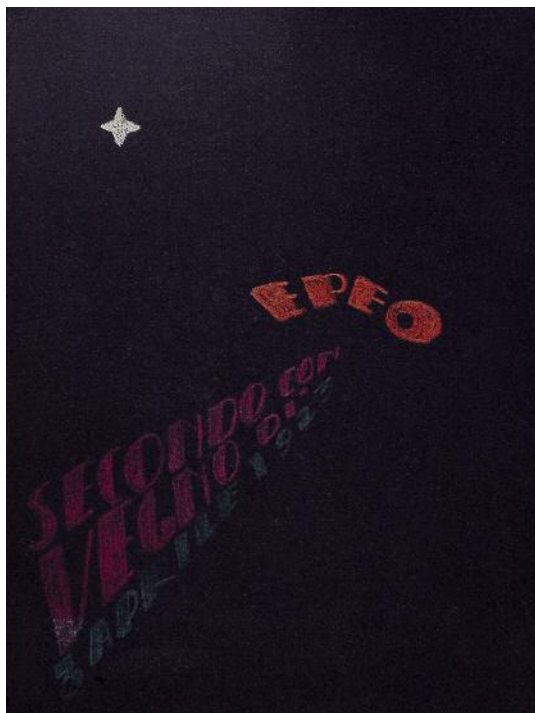
Nel primo Convegno di Epeo verranno declamati poesie, poemetti, versi y

Secondo convegno di Epeo, 1923 [cat. 35 m]

MAST Misurazione Avanguardistica degli Spettacoli Teatrali, 1923
[cat. 43 m]

I Manifesti dell'Epeo. La sensibilità artistica moderna, 1923
[cat. 34 m]

I Manifesti dell'Epeo. La declamazione musicale, di Emilio Mario Dolfi,
1923 [cat. 32 m]



Questa impostazione, che elimina radicalmente qualsiasi “aura” artistica, azzerava tradizionali valori idealistici (il giudizio estetico di un cartellone non è “assoluto” ma congruente alla sua fortuna reclamistica) e obbliga a identificare un settore disciplinare specifico e autonomo, dove -come Carmelich esemplifica- propaganda commerciale e manifesto politico possono venir posti sullo stesso piano; che si tratti di pubblicizzare il “Bitter Campari” o la Repubblica di Weimar non importa: ciò che conta è il rapporto reale con la massa, «l’educazione del pubblico-bestia».

Acquista significato, in tal senso, la scelta di Kampmann come figura emblematica del nuovo cartellonismo. Di lui Carmelich scrive:

Kampmann violenta le forme, le stende, anatomizza le luci e le getta a fasci gialli, rossi, azzurri, rosa, grigi, nel caos della composizione, formando architetture grottesche e arabeschi di un dinamismo che fa fremere²⁵.

Il cartellone moderno, dunque, secondo Carmelich deve essere

PIÙ ORIGINALE
PIÙ CHIASSOSO
PIÙ FUTURISTA O PIÙ PASSATISTA
PIÙ DIVERTENTE
PIÙ CORAGGIOSO
PIÙ AMERICANO

POSSEDERE UNO STILE SEMPRE
DIFFERENTE

I COLORI DEVONO GRIDARE
GRIIIIDARE
DEVE SBALORDIRE
STUPIRE
MENAR CALCI
SCHIAFFI
PUGNI

DINAMICO COME BORDINO!
POTENTE COME SPALLA!

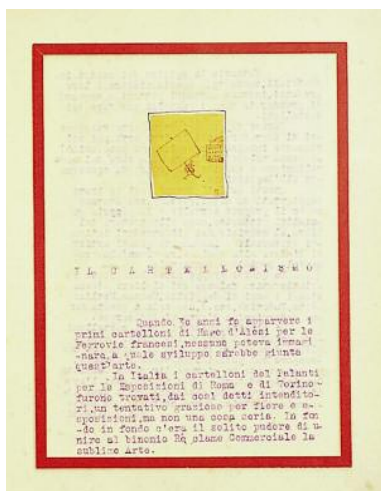
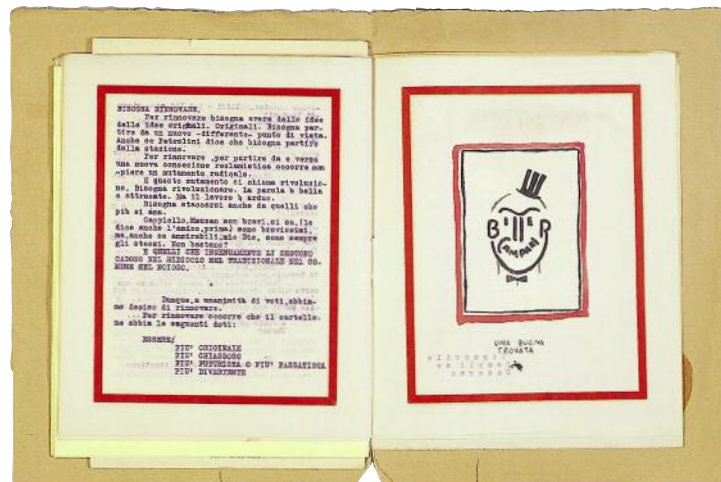
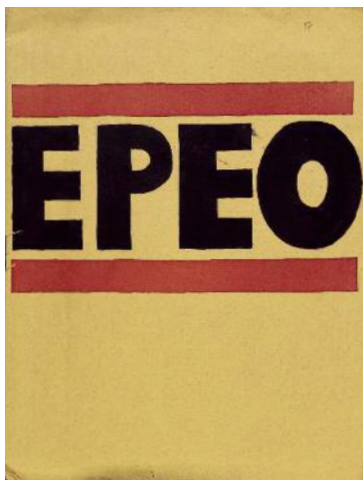
In *La sensibilità artistica moderna* Carmelich parlava di “ultrafuturismo”; qui, in ottemperanza ai principi esposti, si giunge ad affermare che un manifesto può

essere “più passatista”, se ciò è utile per veicolare al pubblico il prodotto. Tale posizione ribadisce la distanza di “Epeo” dalla mean stream futurista. L’“arte pubblicitaria” futurista, che sicuramente è componente essenziale del patrimonio creativo del movimento, non affronterà mai i nuovi temi inerenti alla comunicazione di massa con il taglio specifico e anti-artistico di Carmelich. Piuttosto traslerà in ambito reclamistico linguaggi certamente violenti e trasgressivi, ma già sperimentati in settori espressivi tradizionali. Fortunato Depero che in *Futurismo e arte pubblicitaria*, pubblicato nel 1931²⁶, sembra ripercorrere le argomentazioni di Carmelich, non condizionerà mai la propria cifra stilistica ai prodotti da propagandare. E se ciò costituisce, data la genialità delle sue creazioni, una fortuna, di certo non ha influito sull’evoluzione della comunicazione pubblicitaria, diventata sempre meno “arte” e sempre più scienza esatta.

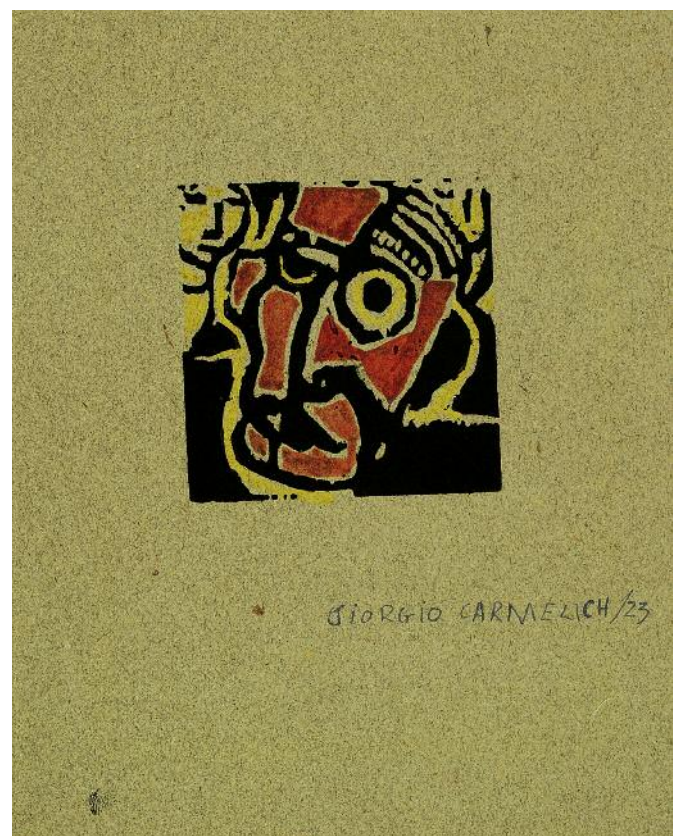
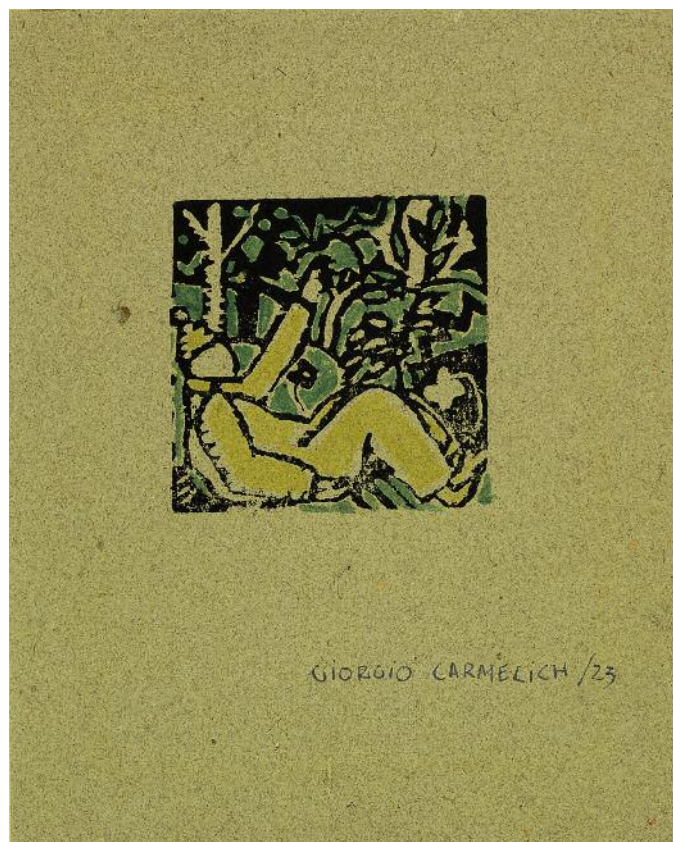
L’ultima uscita di “Epeo”, il numero 7/8 del 1923 (il numero 6 non viene pubblicato), è dedicata al futurismo. Presenta ricerche poetiche di Carmelich, Dolfi e Jablowsky²⁷. Carmelich, che progettava di allegare al quaderno riproduzioni di manifesti e di quadri futuristi²⁸, finisce invece per riservare a sé la parte figurativa che varia da composizioni in forme geometriche di colori piatti a china ed acquerello (“copertina, testate e fregi”), a xilografie (*Ritratto* e *Il ferito abbandonato*) impresse su carta grezza ed acquerellate, ancora vicine all’espressionismo.

Con questo numero -finito di stampare nell’ottobre ’23- l’esperienza di “Epeo” si conclude; dalla redazione artigianale della loro rivista, Carmelich, Dolfi e Jablowsky passano, senza soluzione di continuità, a collaborare con “L’Aurora”, periodico fondato a Gorizia da Sofronio Pocarini e, più in generale, divengono protagonisti delle attività del Movimento Futurista Giuliano. I tre a partire da questo momento, e fino al novembre 1924, rappresentano il nucleo più interessante, e meno ortodosso, del futurismo a Trieste.

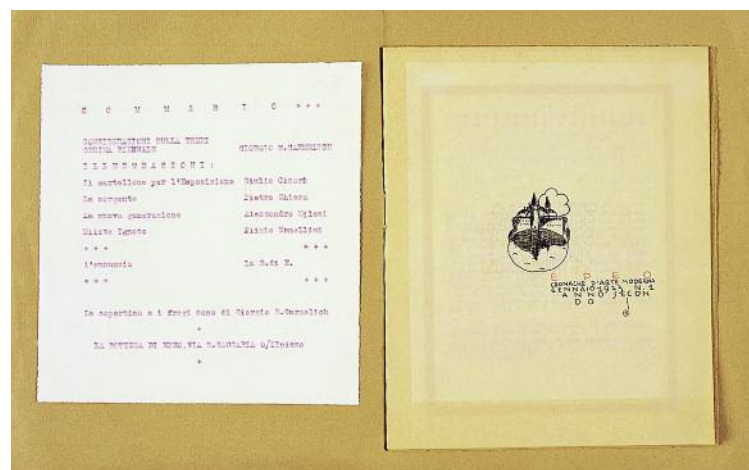




Epeo, anno II, n.7/8, giugno-luglio 1923 [cat. 44 m]
Il ferito abbandonato
Ritratto [1]



Epeo, anno II, n.1, gennaio 1923 [cat. 27 m]



Produzione figurativa 1920-1923

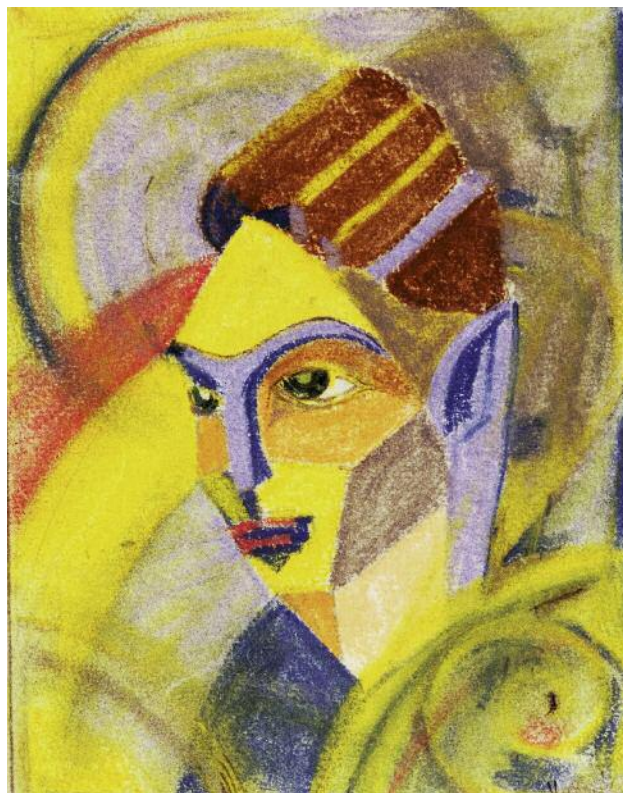
L'immatura strumentazione tecnica nonché la mancanza di un indirizzo stilistico preciso fanno assumere alle opere del primo periodo i toni di una ricerca empirica, non ancora perimetrata. Nella produzione figurativa fino al 1923, più precisamente fino alla pubblicazione del numero di "Epeo" sul cartellonismo, prevale un disegnare istintivo. Tale è il segno che si riscontra in "Le Cronache", nelle varie imitazioni/parodie di stili, nelle illustrazioni del viaggio con la fantasia *Da New York a S. Francisco in automobile*. In seguito, con la riflessione su temi come il cartellonismo e il futurismo e con l'ampliarsi dei riferimenti figurativi attraverso le riviste, i libri e l'esperienza diretta, la produzione accentua il carattere di studio, ricerca, e si vanno meglio definendo preferenze e percorsi.

Sono riconducibili al 1922/1923 opere in differenti tecniche: acquerelli, chine, matite colorate, collages e non poche incisioni.

Il variare della tecnica, per esigenze editoriali ma anche per pura curiosità, il confronto, documentabile, con fonti ed esempi, il ruolo riservato nelle riviste alla parte iconografica, non fanno che sottolineare il carattere d'esercizio che, se è proprio di tutta la produzione di Carmelich, in questo periodo è decisamente evidente.

Anche se reinterpretati, i modelli sono piuttosto palesi; alcune opere in particolare permettono di tracciare il quadro dei riferimenti visivi.

Il disegno *Scomposizione di fiori* guarda a Léger, Feininger, Gleizes; l'acquerello *Case* e il pastello *Ritratto* derivano dal cubismo. In *Vetri* la rappresentazione bidimensionale e contemporanea dei diversi piani richiama le composizioni analitiche di Picasso, Braque, Gris. Nell'acquerello *Scomposizione di colori con bottiglia* l'indagine sulla forma e sul colore ripercorre le tracce di Delaunay (studi per *La fenêtre*). I collages (ad esempio *Interno con figura*) sono composti con





sagome ritagliate da fogli di carta colorata: il metodo è lo stesso adottato da Depero per le sue coloratissime realizzazioni.

Un disegno a china, *Architetture*, introduce alle incisioni, che valgono un discorso più approfondito per l'evidente predilezione di Carmelich per linoleumgrafia e xilografia e la conseguente quantità di esemplari e continuità nella produzione. Carmelich adotta l'incisione per i vantaggi sicuri offerti dalla riproducibilità tecnica alla sua piccola impresa editoriale. Egli stesso dice che inizialmente si serve della xilografia come di un surrogato del disegno: «Facendo una xilo per l'Epeo ho seguito anche l'esempio dello Sturm che ne pubblica molte. Anche Prampolini xilografeggia. Poi rassomiglia a un disegno di china»²⁹. Ma a farlo optare per questa tecnica è anche un'esigenza espressiva: Carmelich trova nell'incisione un mezzo indubbiamente congeniale.

Espressionismo tedesco e Prampolini sono due fonti d'ispirazione «confessate», molto diverse tra loro, ma che corrispondono puntualmente a due gruppi di opere. L'influenza esercitata dall'incisione tedesca è confermata tra l'altro da uno dei volumi acquistati a Vienna: *Das Holzschnittbuch*, storia per illustrazioni della xilografia tedesca dal XIV al XX secolo, all'interno della quale Carmelich giudica «gli ultimi naturalmente i più interessanti»: gli «ultimi» non possono essere che gli artisti della Brücke e della Dresdner Sezession.

L'altro punto di riferimento si può identificare nell'astrattismo geometrico. L'incisione è la tecnica adottata negli anni Venti da tutte le riviste dell'avanguardia internazionale, di cui Carmelich è un avido lettore, quindi, accanto a Prampolini, non è da trascurare l'influenza esercitata ad esempio dagli ungheresi Lajos Kassak e Sandor Bortnyk di «Ma» -che collaborano anche con «Der Sturm»-, e dai belgi Jozef Peeters e Karel Maes di «Het Overzicht».

Già nel primo gruppo di incisioni, create in un periodo di tempo ristretto (meno di un anno), Carmelich

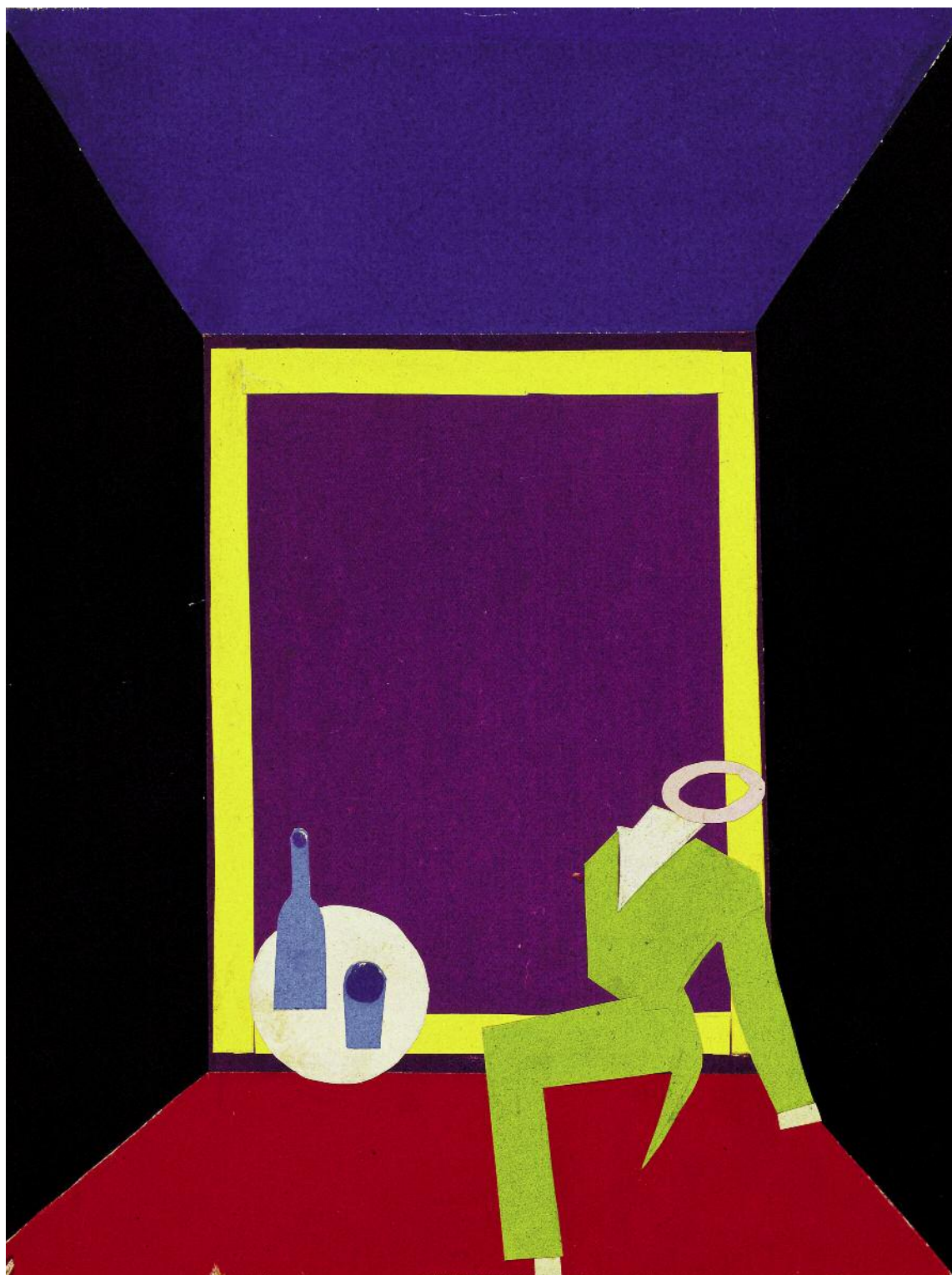
oscilla fra i due atteggiamenti, ricorrendo al linguaggio della deformazione o a quello della geometrizzazione, al segno grossolano e tormentato o all'incastro essenziale di forme geometriche.

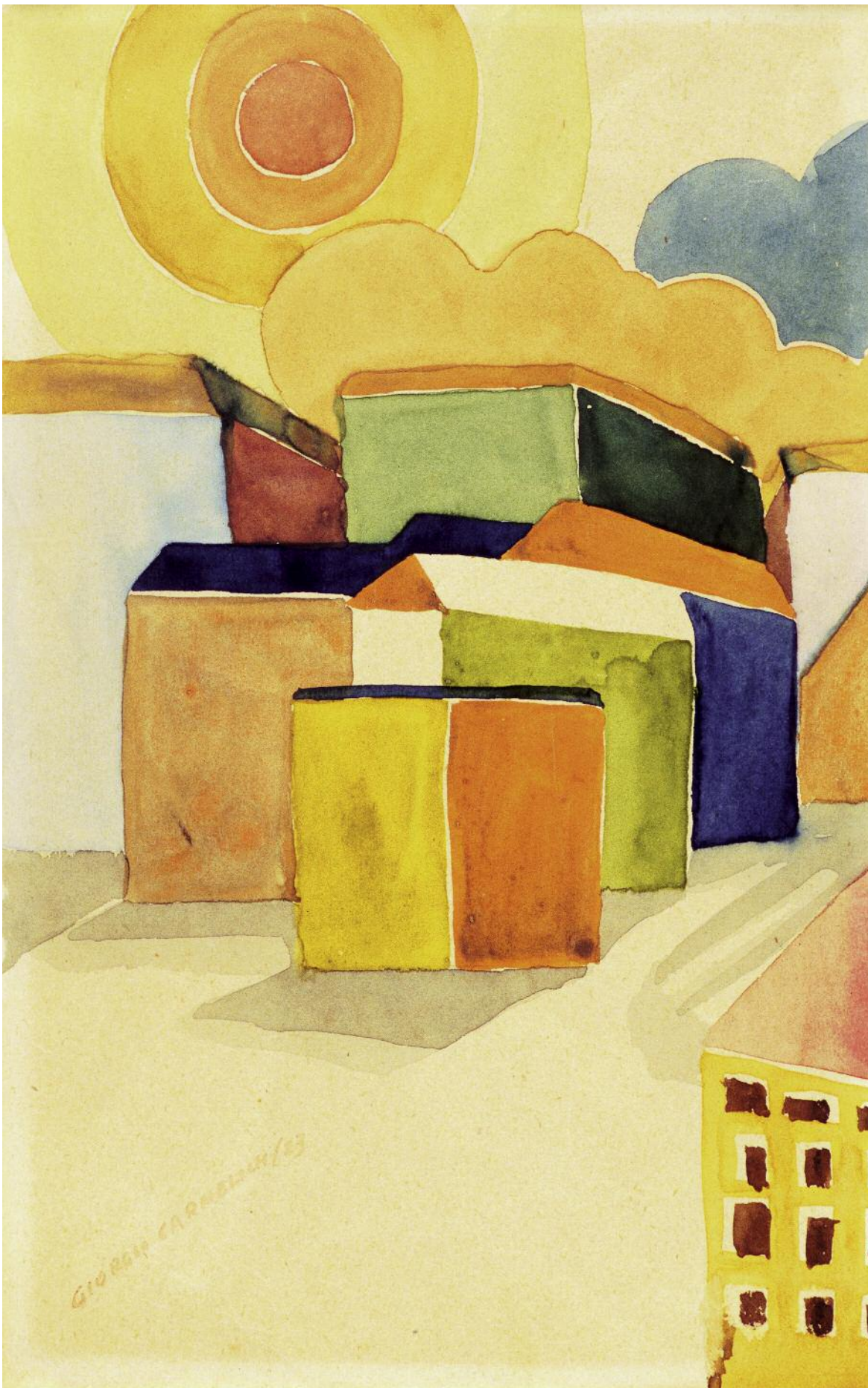
Nel dicembre 1923 esce a Gorizia il primo numero de «L'Aurora», che Pocarini dedica a Carmelich. Fra copertina e interno, contiene nove incisioni - linoleum e xilografie - stampate in rosso o nero su carta dall'impasto grezzo.

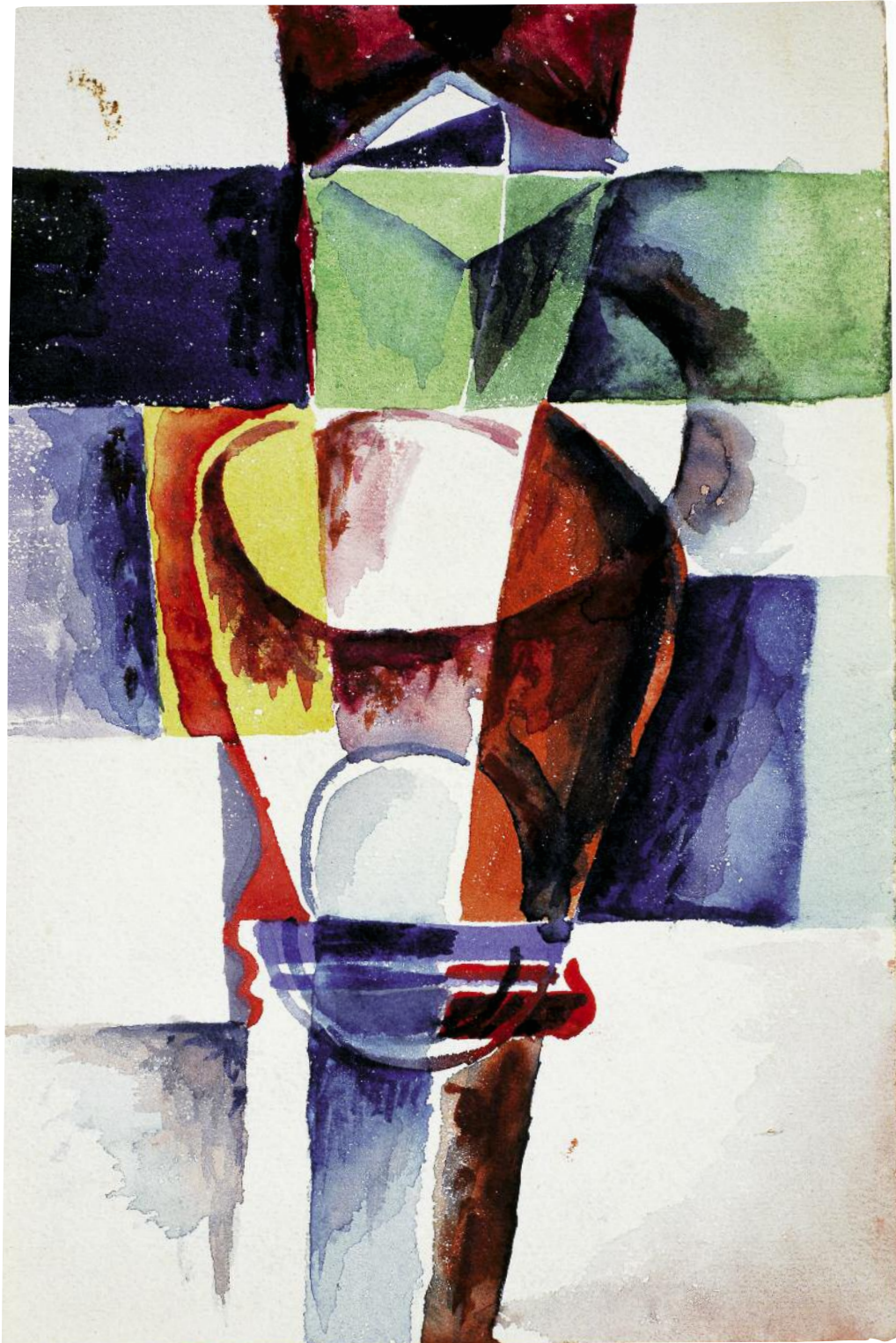
Alcune sono composizioni astratte, altre immagini giocano sull'accostamento e la sovrapposizione vuoto/pieno di forme geometriche, altre ancora sono riconducibili alla tecnica delle carte ritagliate.

Carmelich va man mano impadronendosi del linguaggio dell'incisione. La necessità di esprimersi servendosi prevalentemente del positivo/negativo, sulla tavoletta come inciso e non inciso, nella stampa come pieno e vuoto, lo porta a perfezionare le sue composizioni e a sfruttare la tecnica per determinare la struttura formale dell'immagine.

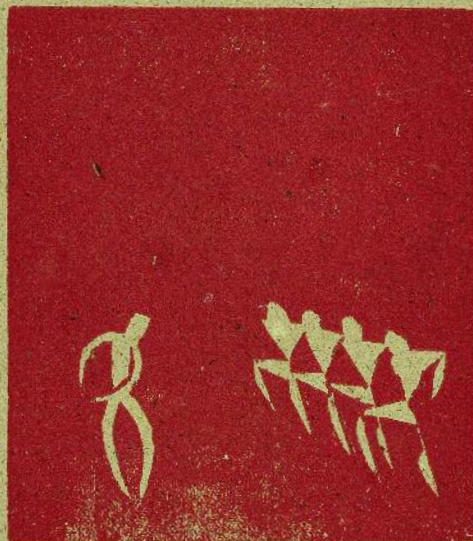
Delle diciotto opere riprodotte nella monografia di Malabotta, una sola risale al '23: *Città*. Il critico definisce questo quadro sironiano (disperso ma riprodotto) «immagine ancora tormentata dal futurismo, stramba e agitata nel movimento dei piani», con ciò assecondando il gusto tradizionale dei fruitori cui era destinata la pubblicazione.





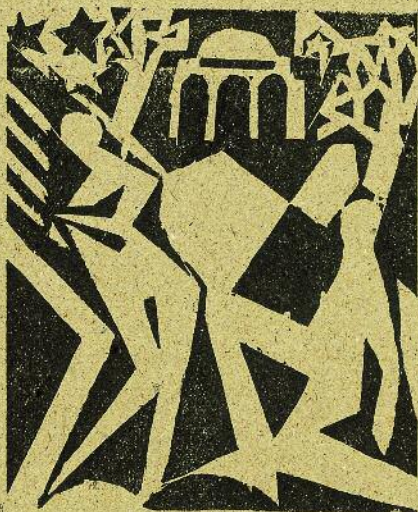


Balletto.



Xilografia di Carmelich

Ballo.

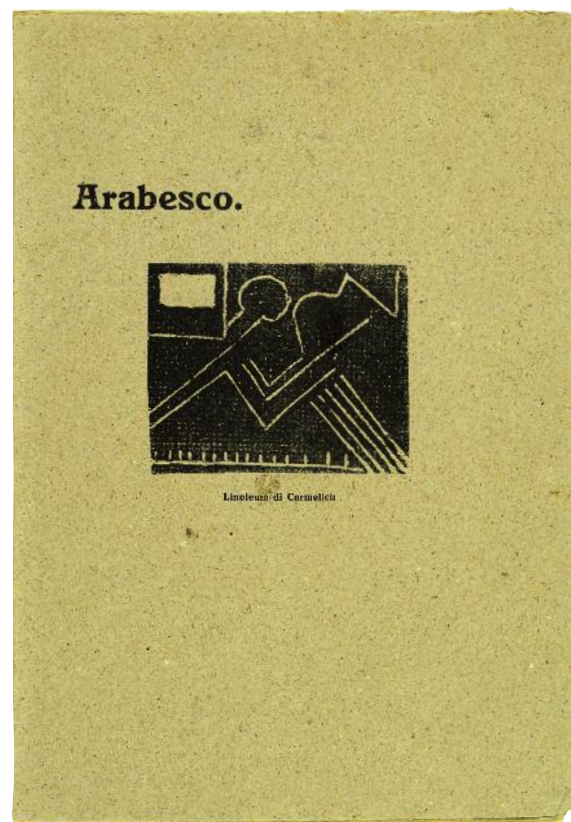


Xilografia di Carmelich

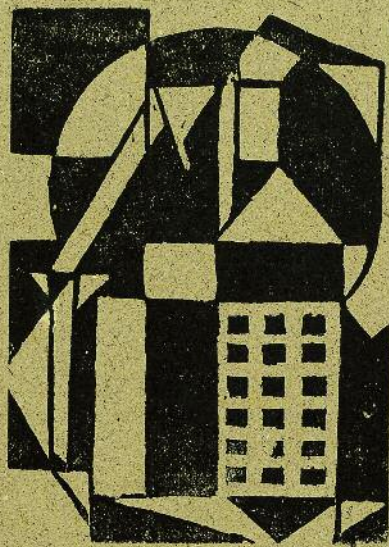
Forme, 1923 [cat. 46 m/2]



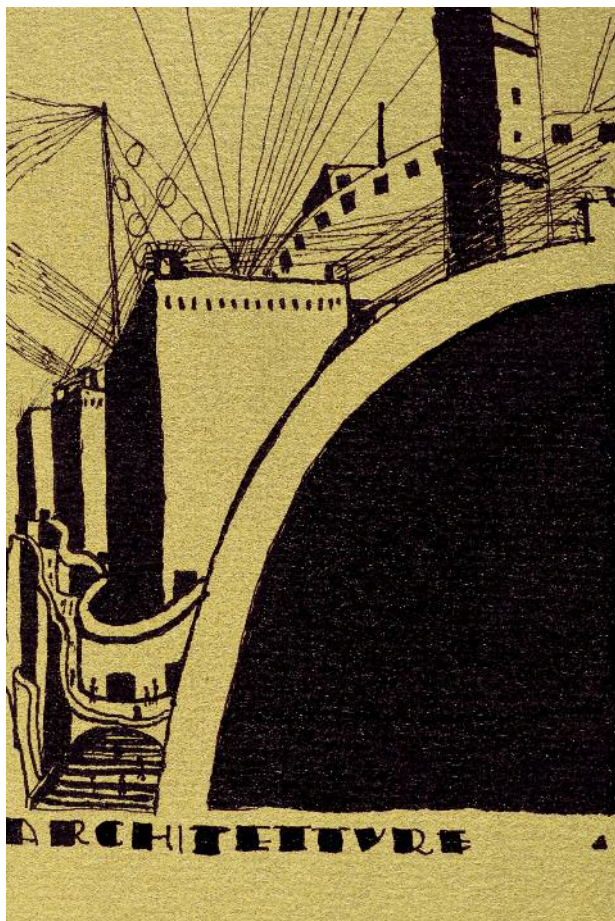
Costruzione spaziale di una strada, 1923 [cat. 46 m/7]



**Costruzione spaziale
di una fabbrica....**



Xilografia di Carmelich



1. Nati entrambi a Trieste, i genitori erano l'uno di origine dalmata -dell'isola di Brazza-, l'altra di origine istriana. La famiglia si estinse: il primogenito, Guido, stimato medico radiologo, morì dopo breve malattia a 35 anni, il 3 luglio 1929, senza lasciare figli (dati tratti dallo stato di famiglia conservato presso l'ufficio anagrafico del Comune di Trieste). Gran parte delle informazioni biografiche su Carmelich sono ricavate dal carteggio con Dolfi.

2. Nell'anno scolastico 1917-18 è iscritto alla Prima ginnasio classico dell'Istituto Petrarca, registrato come cittadino austriaco, di religione cattolica e di madrelingua italiana. Le informazioni sul percorso scolastico sono tratte dai registri degli Istituti Petrarca, Dante e Da Vinci di Trieste.

3. Sull'epistolario vedi p.151.

4. Secondo Giovanni Lista «Sul piano creativo e editoriale la rivista incarna il più originale contributo dell'avanguardia italiana a Dada», G. LISTA, *Dada in Italia*, in *Dada l'arte della negazione*, Roma, 1994, p.138.

5. "Il Piccolo dei Piccoli" nasce nel marzo 1920. Cfr. R. CURCI, G. ZIANI, *Bianco, rosa e verde*, Trieste, 1993, p.289. Di Carmelich vengono pubblicate due vignette (*Il Geografo*, 21.1.1922 e *Cercando la pietra filosofale* 2.9.1922) e la novella *Io scendo tu sali o viceversa* (7.7.1923) con la quale aveva partecipato a un concorso. I tre amici sono nominati come "sudditi benemeriti", "pubblici notai", "controllori".

6. In "Epeo", a.I, n.2, febbraio 1922, p.8.

7. In "Epeo", senza numerazione, [a.I, n.1], febbraio 1922, pp.1-3.

8. G. CARMELICH, *Verso il nuovo cartellone*, in "Epeo", n.2/5, 1923, p.15

9. Cfr. U. CARPI, *1923-1925: giornali dell'avanguardismo giuliano*, Udine, 1983, pp.7-9. Carpi, quando scrive, ha potuto consultare solo due numeri di "Epeo": n.2/5 e n.7/8 del 1923.

10. A pp.236-237 si riportano in dettaglio i sommari dei singoli numeri; una scelta di scritti di Carmelich viene proposta a p.175 ss.

11. Giovanni Marradi (Livorno 1852-1922), detto il "cantore di Castiglioncello", poeta di scuola carducciana, sostenitore di una poesia virile e patriottica. Carmelich ne commenta le *Rapsodie garibaldine* del 1907.

12. Firenze nella primavera 1922 ospita: la *Fiorentina Primaveraile*, *esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte in Italia*, ordinata da Sem Benelli, la *Fiera internazionale del Libro* e la *Mostra*

della pittura italiana del 600 e del 700. Gli articoli sono riportati a p.175 ss.

13. "L'Eroica" fondata a La Spezia nel 1911, promuove un movimento per la rinascita della xilografia d'arte. Di grande formato, su carta a mano, con xilografie originali e molte tavole fuori testo, esce fino al 1944. Tra gli artisti pubblicati anche Stultus, Mascherini, Marchig, Bolaffio.

14. Sono: *eeeeet! antologia dell'anima mia, Ridolini e altri corridori, Parole, Ricordi capovolti* di Carmelich; *Il parco delle attrazioni*, di Dolfi, il portfolio *L'arte nuovissima*, e tre testi/manifesti teorici: *La declamazione musicale* di Dolfi, *La sensibilità artistica moderna* di Carmelich e *MAST* di entrambi.

15. Erminio Spalla, era un pugile famoso, campione italiano nel 1920 ed europeo nel 1923; si esibì al Politeama Rossetti di Trieste nel giugno 1923. Pietro Bordino, corridore automobilista da primato, nel 1922 inaugurò il circuito di Monza.

Il libro si apre con una dedica a Bruno Carmelich, cugino di Giorgio: «A Bruno Carmelich futuro divoratore di velocità atmosferiche - con l'augurio di poterlo un giorno catalogare nella nuovissima lista dei corridori italiani - un avanguardista del fascismo artistico, un aviatore audace delle più dinamiche idee.»

16. Il testo è riportato a p.179.

17. H. BAHR, *Die Moderne*, 1890.

18. Cfr. lettera da Badgastein, 31.7.1923, riportata a p.154.

19. La citazione frequente in Carmelich di Ridolini quale figura incarnante lo spirito prettamente moderno trova un parallelo in Yvan Goll, che sceglie Charlot come protagonista del poema cinematografico *La Chaplinade* (1920). L'accostamento trova conferma nei disegni di Fernand Léger per *La Chaplinade* cui alcune incisioni di Carmelich si avvicinano per modi compositivi.

20. Lettera da Badgastein, 27.7.1923, riportata a p.152.

21. Lettere da Venezia, 25 e 26.8.1923, riportate a p.157.

22. Meritandosi con questa presa di posizione l'ammirato commento di Malabotta: «Le sue considerazioni sulla Biennale del 1922 hanno saggezza ignota, in quel tempo, a Trieste. (I due soli artisti dell'epoca attuale che egli citi e ammiri sono "i nostri bravi Carrà e Modigliani")». M. MALABOTTA, *Carmelich*, 1930, p.13.

Il testo di Carmelich è riportato a p.178.

23. E. DOLFI, *Il cartellonismo*, in "Epeo", a.II, n.2/5, 1923. Gli arti-

coli di Carmelich, sono riportati a p.180 ss.

24. Lettera da Badgastein, 2.8.1923, riportata a p.154.

25. G. CARMELICH, *Walter Kampmann*, in "Epeo", a.II, n.2/5, 1923, riportato a p.181. Il tedesco Walter Kampmann, grafico puro e di arte applicata, lavorò prevalentemente a Berlino e fece parte della Novembergruppe.

26. «[...]l'arte pubblicitaria è un'arte decisamente colorata, obbligata alla sintesi - arte fascinatrice che audacemente si piazzò sui muri, sulle facciate dei palazzi, nelle vetrine, nei treni, sui pavimenti delle strade, dappertutto; si tentò perfino di proiettarla sulle nubi [...] il cartello è l'immagine simbolica d'un prodotto, è la geniale trovata plastica e pittorica per esaltarla e interessarla

[...] l'arte pubblicitaria offre temi e campo artistico di ispirazione completamente nuovi

l'arte pubblicitaria è fatalmente necessaria

arte fatalmente moderna

arte fatalmente audace

arte fatalmente pagata

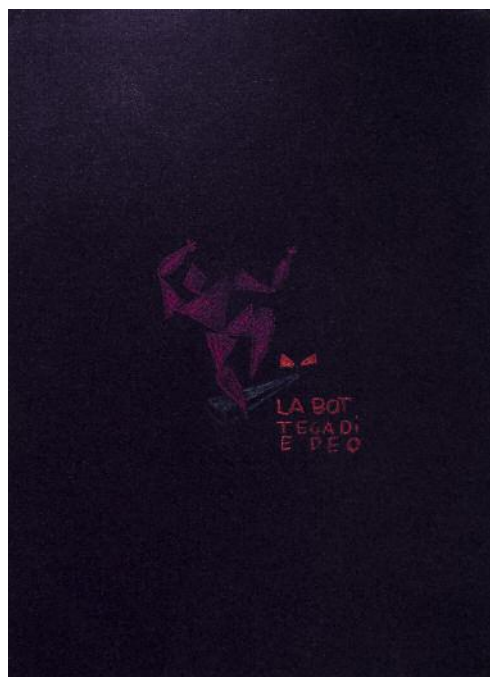
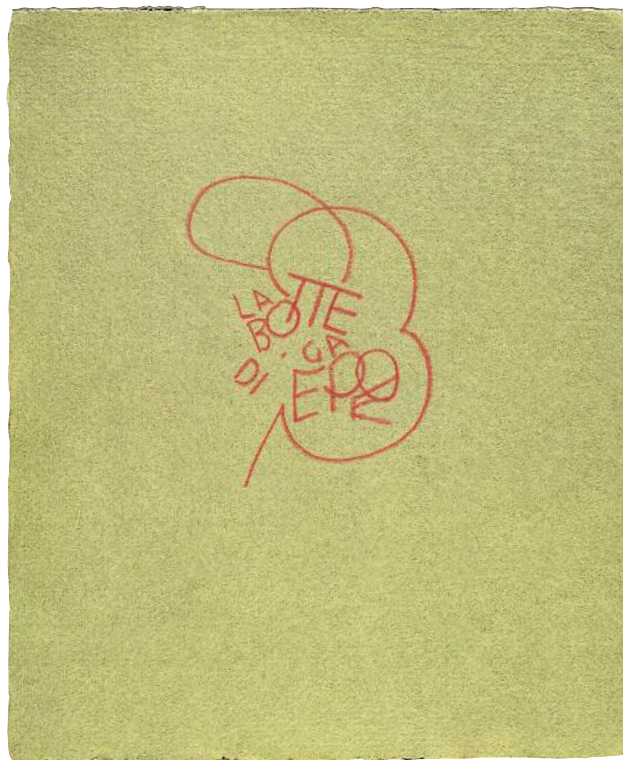
arte fatalmente vissuta». F. DEPERO, *Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, in *Numero unico futurista Campari*, Milano, 1931 (ristampa anastatica, Spes-Salimbeni, Firenze, 1978, p.20).

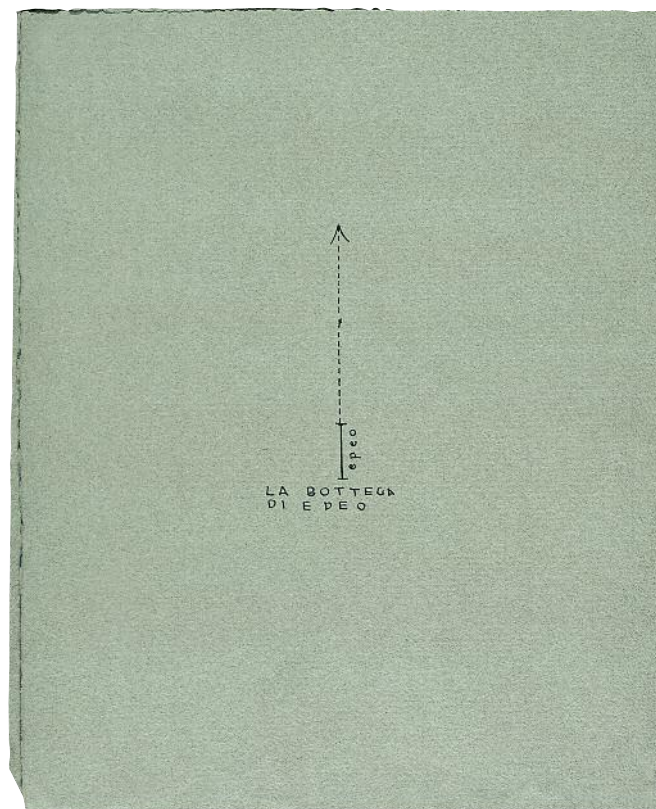
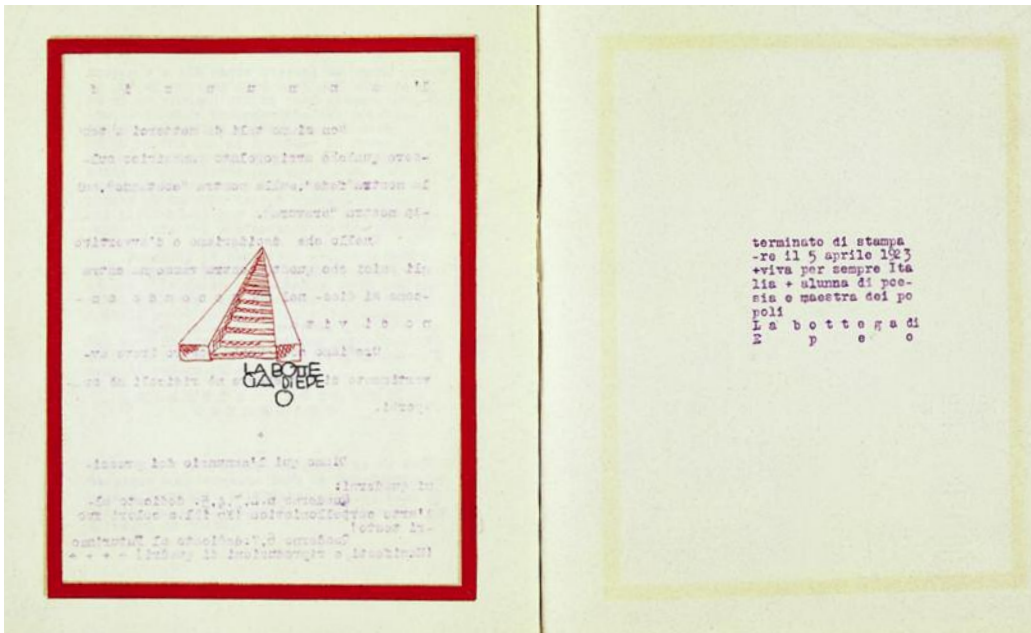
27. Carpi giudica gli esperimenti poetici «raro caso, da noi, di tendenza affatto estranea a versoliberismo o paroliberismo, e incline piuttosto a modi dadaisti». U. CARPI, *op. cit.*, 1983, p.11.

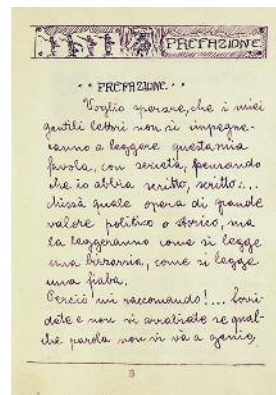
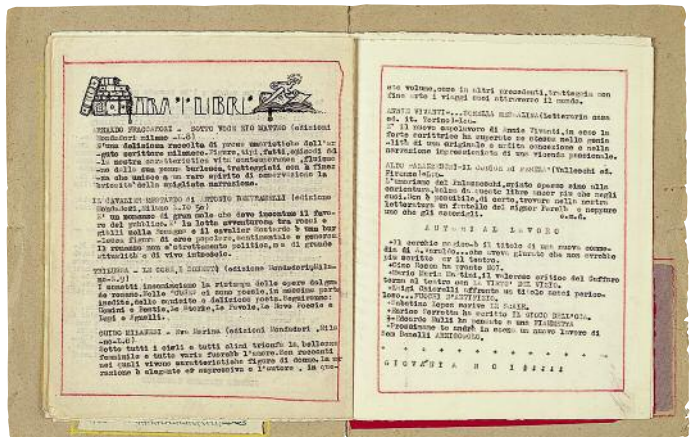
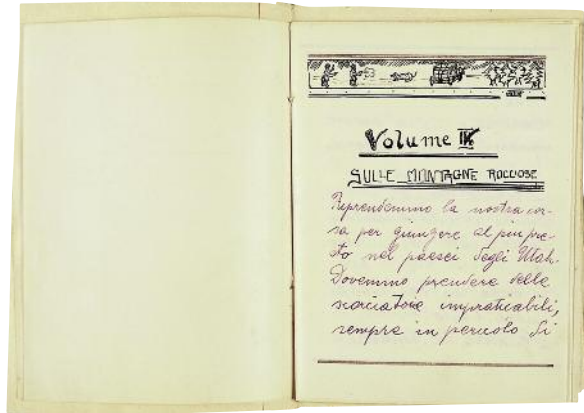
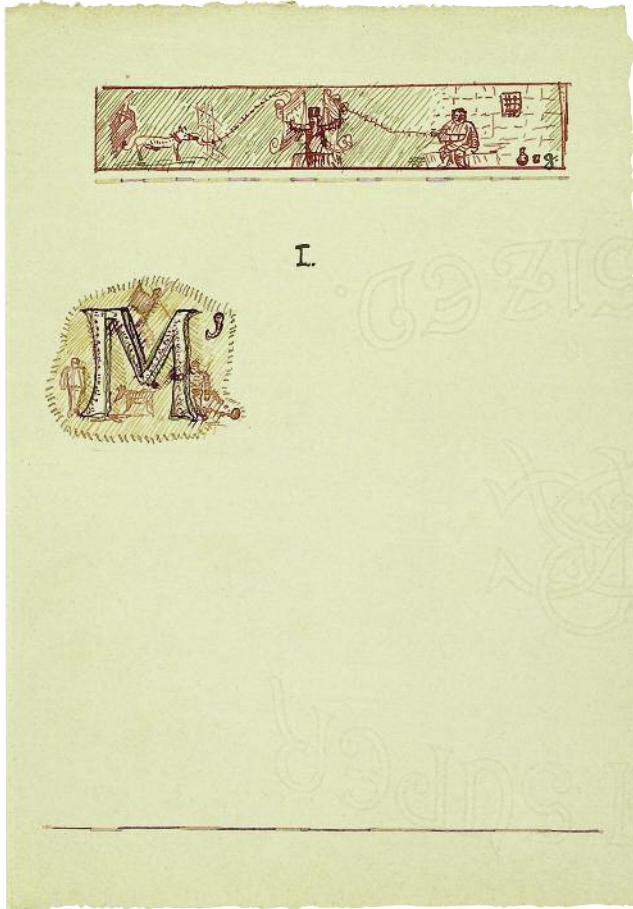
28. Lettera da Badgastein, 2.8.1923: «L'Epeo-fut. cresce a vista d'occhio! (Vorrei ancora qualche riproduzione di Boccioni: non si può farne a meno)».

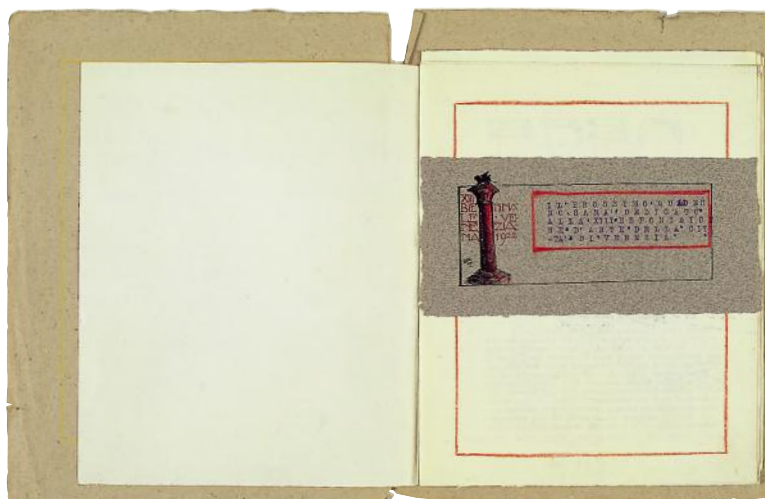
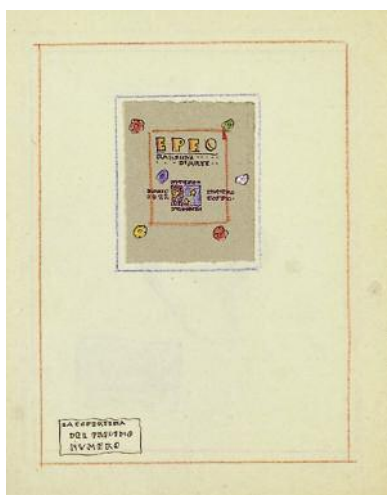
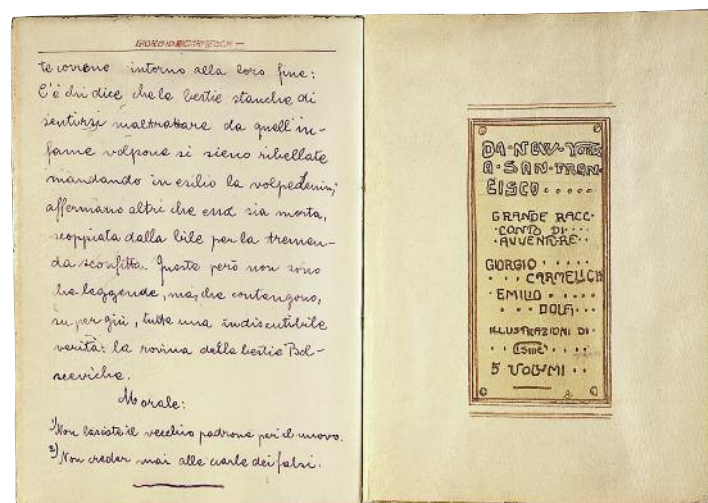
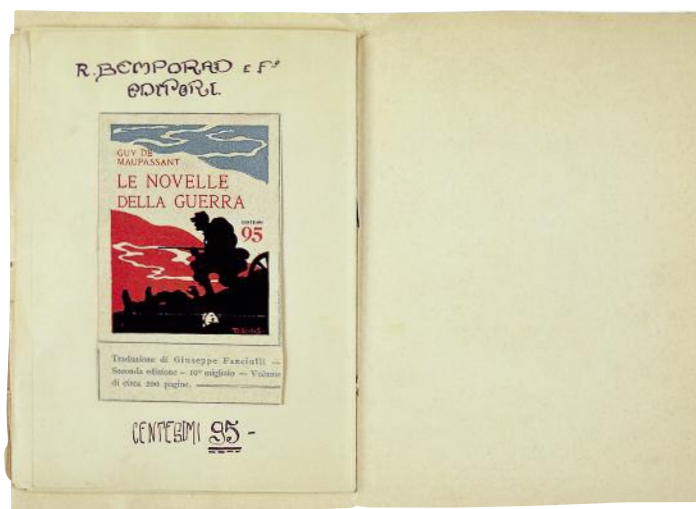
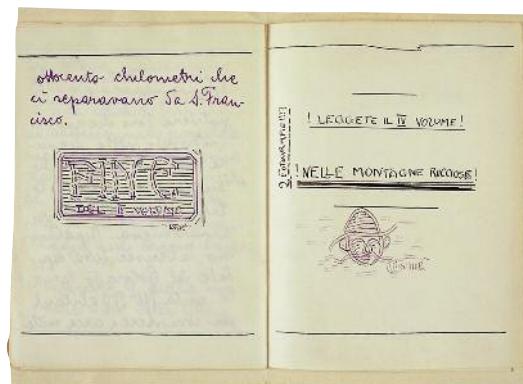
Lettera da Venezia 26.8.1923: «Ho domandato a Vasari 10 numeri dell'ottobre 23 (!) del Futurismo di Milano "scopo propaganda". Me li ha dati volentieri (gratis naturalmente) contengono: Manifesto meccanico e Manifesto Architettura. In ultima pagina le 4 riproduzioni di Sant'Elia.»

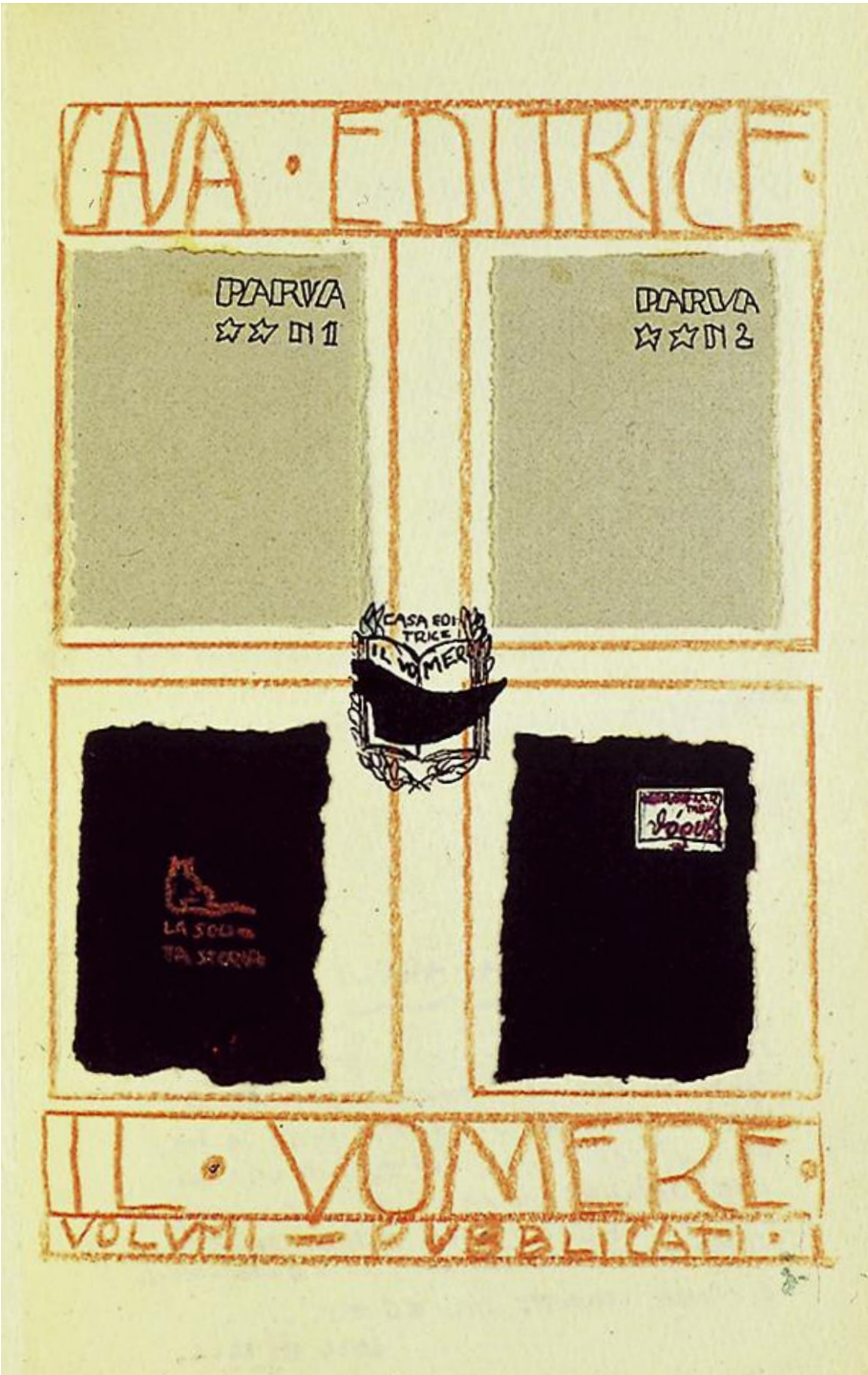
29. Lettera da Ampezzo, 10.8.1923. E sono proprio prove di xilografie, ma con l'inchiostro di china, *Malinconia e Indecisione*, che Carmelich crea per illustrare i versi di Dolfi. Vedi lettera del 31.7.1923 riportata a p.154.











II. La provincia dell'avanguardia Il futurismo nella Venezia Giulia 1908-1924

L'inizio della pubblicazione de "L'Aurora", nel dicembre 1923, segna de facto l'unificazione dei gruppi futuristi triestino e goriziano, con la conseguente sovrapposizione di aree intellettuali disomogenee in un intreccio storico non semplice da dipanare; se da una parte è vero che il futurismo nel 1910 trova in Trieste una delle sue prime "polveriere", dall'altro va sottolineato come solo a distanza di più di dieci anni, attraverso l'intensa attività del goriziano Sofronio Pocarini, contributi frammentari e dispersi geograficamente acquistano lo spessore di movimento regionale.

In questi sviluppi la figura di Carmelich occupa un posto centrale ma non preminente; tuttavia, al fine di non appiattire specificità e influenze reciproche, vengono momentaneamente abbandonate le vicende biografiche di Carmelich, per illustrare sinteticamente origini ed evoluzione del futurismo giuliano¹.

Trieste 1908-1914 Incendiari e pompieri

Futurismo - Trieste - nazionalismo: questa la logica sequenziale, apparente più che motivata, che ha strutturato la ricostruzione critica degli esordi futuristi.

«Fin dall'inizio il futurismo si rivela simultaneista, cosa che è piuttosto divertente perché in realtà esso conosce simultaneamente due se non tre diversi luoghi di nascita: Parigi, Milano e anche Trieste.» Così secondo Goriély, ma se la primogenitura di Milano e Parigi è indubbia, più difficile è pensare a Trieste come antica-mera ideologica del movimento². La città fra il 1909 e il 1922 non produce nulla di futurista, né dal punto di vista artistico, né, tanto meno, da quello politico; è piuttosto una cassa di risonanza che Marinetti usa strumentalmente, per una campagna pubblicitaria geniale quanto opportunista.

Il rapporto fra Marinetti e Trieste ha inizio l'anno prima della pubblicazione del manifesto di fondazione del futurismo³. Il 6 dicembre 1908 il poeta è a Trieste per tenere una conferenza su D'Annunzio, ma il di-

scorso sconfina provocatoriamente nello scottante tema dell'istituzione dell'università italiana sfociando in tumulti. Nell'occasione porta, con gesto gravido di significati futuri, una corona rossa ai funerali della madre di Oberdan⁴.

Dopo il lancio del *Manifesto del Futurismo*, Marinetti trova in Trieste -come più tardi in Venezia- un topos ideale su cui concentrare la propria enfasi oratoria; della città coglie solo alcuni aspetti di superficie ma certo assai funzionali: con lucida speculazione si appropria della causa nazionale, collocandosi subito nell'occhio del ciclone. Il manifesto marinettiano *Trieste la nostra bella polveriera*, in cui si esortano i triestini a sollevarsi contro l'Austria, è datato marzo 1909:

Voi siete la faccia purpurea dell'Italia, rivolta verso il nemico ... che va preparandosi, non lo dimentichiamo! Trieste! tu sei la nostra unica polveriera! In te noi riponiamo ogni nostra speranza! ... Disprezza dunque le teorie pacifistiche ed internazionalistiche! Il patriottismo e l'amore della guerra non hanno nulla a che fare coll'ideologia: sono principi d'igiene, senza i quali non c'è che decadenza e morte⁵!

L'episodio centrale che lega Trieste alla storia del movimento accade la sera del 12 gennaio 1910, quando Marinetti sceglie questa piazza per il battesimo delle serate futuriste, con l'intento dichiarato di smuoverne i sentimenti antiasburgici e irredentisti.

Al Politeama Rossetti Marinetti, Armando Mazza e Aldo Palazzeschi presentano il movimento; l' "atletico" Mazza legge il manifesto di fondazione, segue una declamazione di poesie, il tutto viene introdotto dal *Discorso ai Triestini*⁶. È questa, dunque, la manifestazione che, in prima assoluta, dà il via alla memorabile serie di "serate", incontri/scontri con il pubblico, che rivoluzionano la scena italiana.

Marinetti inizia così il suo discorso:

Amici, nemici forse!

Giudico necessario premettere alcune brevissime spiegazioni alla nostra declamazione di poesie futuriste. Anzitutto che cosa vuol dire Futurismo? In termini molto semplici, Futurismo significa odio del passato⁷.

Il *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, stilato da Marinetti nell'introduzione al volume di poesie *L'incendiario* di Palazzeschi⁸, descrive con la consueta -e quasi sempre inattendibile- baldanza le reazioni stupefatte del pubblico alla lettura del manifesto:

Scoppia un gran baccano e s'accende un parapiglia infernale. Si urla allo scandalo; mani di spettatori naufraganti si aggrappano alle poltrone; altre stringono disperatamente rotonde calvizie, come se abbrancassero il mondo per salvarlo⁹.

Che ci sia stata una vivace risposta alle provocazioni provenienti dal palcoscenico è indubbio: lo testimoniano le cronache comparse sui quotidiani locali all'indomani della serata. Marinetti stesso, nell'appendice al suo rapporto, raccoglie sotto il titolo *Le fanfare della stampa* alcuni di questi articoli; tuttavia il confronto fra i testi originali e quanto pubblicato da Marinetti rivela non poche omissioni censorie.

L'analisi, ad esempio, dell'articolo di Silvio Benco, cogliendo le manomissioni marinettiane, ribadisce il ruolo agiografico che Trieste sviluppa nella mitologia futurista. Così scrive Benco sulla terza pagina de "Il Piccolo" il 13 gennaio:

Frattanto, alla recitazione il duce della scuola vuol premettere un breve esordio per dichiarare in che cosa consiste il futurismo. L'esordio è violentissimo; né crediamo il pubblico abbia mai ricevuto sulla faccia parole più roventi. [...] Se il suo libero linguaggio offende le abitudini del pubblico, il Marinetti riconosce al pubblico il diritto di fischiarlo; non chiede applausi ma fischi. Il pubblico invece applaude. Il discorso era stato detto con veemenza: conteneva una rivendicazione sociale dei diritti dell'arte giovane e diseredata; la folla vi aveva riconosciuta un'idea generosa e non aveva badato all'aggressività della forma. [...] Ma il manifesto contiene cose troppo enormi, per essere ascoltate troppo placidamente, o sia pure con amabile scetticismo, da un'assemblea di duemila persone: quando si giunge all'incendio delle biblioteche, agli annegamenti dei quadri e delle statue trovate nei musei, alla gioia vandalica degli incendiari dalle dita carbonizzate, sorgono mormorii, poi grida ostili ed opposizioni clamorose. Una parte del pubblico batte le mani; un'altra parte fischia e rumoreggia; dalle gallerie si saetta qualche invettiva.

netti, mentre viene tralasciata la conclusione che descrive una caustica delusione sostanziale:

In conclusione, è mancato il rapporto esatto fra le grandi parole dei manifesti futuristi e la sostanza della poesia futuristica nota fino ad ora: poesia certamente scritta in gran parte da poeti che hanno il temperamento da poeti, da indisciplinati poeti, da tumultuosi poeti, da poeti capaci di sferzare fino al sadismo la loro immaginazione; ma non ancora da grandi poeti. Non certo essi appannano ciò che del passato fu grande e grande rimane; e tanto basta a snervare il loro diritto d'insultare a cotesto passato. La musica dell'avvenire ai suoi tempi era tutt'altra cosa¹⁰.

Che la "battaglia di Trieste" si concludesse nel disinteresse quasi generale per l'idea futurista è confermato, esempio significativo anche se non probante, dal fatto che una figura centrale del movimento come Farfa, presente alla manifestazione, aderirà al futurismo appena all'inizio degli anni Venti, con motivazioni del tutto estranee ai contenuti della storica prima marinettiana¹¹. Quindi, non solo nella cronaca giornalistica, la serata del 12 gennaio rimane episodio isolato, sospeso fra scetticismo bonario e spirito goliardico. Ai reduci della battaglia, Marinetti, Mazza e Palazzeschi, amici triestini offrono la sera dopo una cena con menù futurista, ossia rovesciato, dal moka *Re Baldoria* all'aperitivo.

Nell'agosto 1910 esce a Trieste, preceduto da un futuristico lancio di volantini, il volume di poesie *Cannonate*, di Fedoro Tizzoni; il formato imita i volumi editi da "Poesia", il titolo allude al classico futurista *Revolverte* di Gian Pietro Lucini, i titoli interni, i soggetti, lo stile versoliberistico, tutto concorre a rendere il libro futuristicamente verosimile. In realtà Fedoro Tizzoni è lo pseudonimo del giornalista-scrittore Teodoro Finzi, che vuol dare così una dimostrazione beffarda e tagliente dell'assenza di aura artistica nella produzione futurista¹².

Né, inoltre, possono essere presi in molta considerazione gli ampi spazi dedicati al futurismo fra il 1910 e il 1914 dal foglio satirico "La Coda del Diavolo", che riporterà le risposte di Silvio Benco e di Elda Gianelli all'*Inchiesta internazionale sul verso libero* promossa da Marinetti, la prefazione a *L'Incendiario* (censurata

in qualche passo per evitare il sequestro), numerosi manifesti futuristi. Queste pubblicazioni sono comunque accompagnate da battute pungenti o fatte seguire, in numeri successivi, da sguaiate imitazioni che culminano, nel periodo carnevalesco del 1914, con il lancio del *Piedifesto presentista*¹³.

In quegli anni, dunque, il verbo futurista non riesce a farsi recepire -e considerare- nella sua interezza ideologica; nazionalismo, italianità, irredentismo restano per i triestini rumori di fondo nell'assordante clangore pubblicitario del futurismo. Del movimento rimangono le iperboli, le "cannonate" appunto, che ben si prestano a goliardiche volgarizzazioni.

In campo figurativo ciò viene confermato da un altro episodio, che risale al carnevale del 1914. "L'Indipendente" così lo tratteggia:

I belli umori del Circolo Artistico [...] vollero onorare Trieste con una mostra di pittura futurista visto che la città di futurismo era digiuna e curiosa. E poiché finora nessun Boccioni & C. ci vennero deliziarci con le loro tele fantasmagoriche, i nostri artisti giocarono per proprio conto una deliziosa burla immaginando e creando questa mostra che da ieri è visitata da una gran folla curiosa e sgomenta di tante stramberie che infoltiscono le pareti della sala¹⁴.

La mostra è accompagnata da un catalogo illustrato che si apre, futuristicamente, con un manifesto programmatico. Per chi non abbia ancora intuito che si tratta di una burla, sulla copertina e all'ingresso dell'esposizione campeggia l'intestazione "ARTSOM ATSI-RUTUF".

Anagrammatici e sarcastici sono gli pseudonimi sotto i quali si celano gli autori delle opere; analogamente i titoli delle opere ("Provinciali + fermata + settimana bianca + estetica"; "Natura defunta"; "Putredine naturale"; "Catarro + moccichino + microbi + inverno"; "Visione + aeroplano + velocità attraverso naso e baffi"; "Riflesso istero neurotico"; "Furie quotidiane + ogni cosa + tutto") sono suddivisi secondo gli "ismi" di appartenenza: futurismo, neo-impressionismo, scomposizionismo, quietismo, cubismo, cerebrismo. Non

manca inoltre una "sezione bianco-scuro-trasparenze" con "futurografie" e "diapofuturografie".

Come nel caso di Fedoro Tizzoni, il senso della burla non è circoscrivibile nella semplice presa in giro. La "ARTSOM ATSI-RUTUF" rispecchia un atteggiamento tipicamente borghese: il valore è direttamente proporzionale all'unicità dell'opera d'arte, cioè tanto più un'opera è falsificabile tanto meno è rilevante. L'origine dello scherzo implica, quindi, un giudizio di valore negativo, le cui motivazioni affondano nella stessa matrice culturale che, più seriamente, faceva scrivere nello stesso anno a Benco:

[La] sensazione di annullamento è in tutte le opere del futurismo. La negazione è sempre il fondamento impressionante delle affermazioni che esse contengono.[...] La negazione è entrata realmente in azione, il che sembrava impossibile; in ogni quadro, in ogni scultura futurista, è realmente negata la sostanza degli altri quadri e delle altre sculture, a qualunque maniera appartengano¹⁵.

In conclusione, per quanto riguarda il rapporto fra Trieste e il futurismo fino alla vigilia della grande guerra si può dire che, mentre gli argomenti nazionalistici, pur se violentemente espressi, non hanno difficoltà ad incontrare favori, le proposte estetiche si scontrano con una cultura fondamentalmente conservatrice e retrograda, impreparata ad accoglierle. Infatti la "pattuglia futurista" -peraltro non molto vivace- si formerà in anni distanti e in un contesto radicalmente mutato rispetto alla storica "prima" del 1910.

Fiume, Gorizia 1919-1923

Dall'arditismo futurista al semifuturismo

La fine della guerra coincide, in qualche misura, con la fine del periodo eroico del futurismo; il movimento, terminato il conflitto, affronta non senza difficoltà la mutata realtà del paese, privo, fra l'altro, dei contributi di due personalità fondamentali come Boccioni e Sant'Elia. Fra i futuristi rimane compatto soprattutto il nucleo oltranzista degli interventisti, di cui una folta rappresentanza si trova ai confini del territorio giulia-

no guadagnato all'Italia, per unirsi all'impresa fiumana di D'Annunzio¹⁶.

A Fiume bisogna risalire per rintracciare i prodromi che porteranno, nello stesso 1919, alla fondazione del Movimento Futurista Giuliano. Nell'impresa fiumana - e, più generalmente, fra gli arditi - i futuristi svolgono un ruolo non secondario. Legionari dannunziani e arditi futuristi animano la "città di vita/città del mondo", dove si concentrano, senza per questo fondersi, le diverse anime del sovversivismo borghese: avanguardisti esaltati, socialisti "di destra" e "di sinistra", repubblicani.

In questo frequentato crocevia si trova anche il goriziano Sofronio Pocarini, giovane corrispondente de "La Voce dell'Isonzo". Osservatore partecipe di quel raduno vitalistico ed esplosivo Pocarini viene subito guadagnato alla causa futurista¹⁷.

Nell'aprile del 1919 Pocarini invia a Mario Carli, futurardito, direttore del quotidiano "Roma futurista", un'appassionata lettera di adesione¹⁸.

Sei mesi dopo, l'11 ottobre 1919, compare su "La Voce dell'Isonzo" il seguente annuncio:

Si è costituita nella nostra città la sezione per la Regione Giulia del Movimento futurista. La dirigono l'architetto Vucetich e il poeta Pocarini. Il programma che verrà svolto è pieno di audacia e di vigore giovanile. Per adesioni: Vucetich, via Casale 1. La Direzione ha emanato il seguente manifesto.

«Noi fondiamo a Gorizia la Sezione del Movimento Futurista per la Venezia Giulia perché vogliamo: -Diffondere nella nostra regione con ogni mezzo tutte le manifestazioni e le affermazioni del Futurismo che distruggono i pregiudizi, le convinzioni che ci legano al passato tanto in arte come nella vita pratica e i principi passatisti di morale cretina e pretina che avviliscono e rendono schiavi di falsi pudori. -Sopprimere tutto ciò che puzza di vecchio e di falso, tutti i gesuitismi politici e artistici e le ipocrisie del sentimentalismo e del romanticume. -Far risorgere le energie giovani e frementi di novità. -Vivere e far vivere la nostra vera vita moderna dinamica italiana. Amare l'Italia sopra ogni cosa. Agire futuristicamente da italiani il bene dell'Italia. Combattere unicamente per l'italianità di tutto ciò che è italiano.

MARIO VUCETICH architetto e pittore futurista.

SOFRONIO POCARINI poeta e pittore futurista¹⁹.

Il giorno dopo la pubblicazione del manifesto, Vucetich parla nella sala dell'Unione Ginnastica Goriziana sul futurismo²⁰.

L'appello e il conseguente tentativo di catechizzazione futurista rimangono praticamente inascoltati. Per quanto la parte finale del manifesto di Pocarini e Vucetich insista sulla causa nazionale, certamente non è solo questa ad animare i due giovani goriziani; confusa nei dettagli, la figura dell'architetto Vucetich si può parzialmente intuire nella lettera che egli invia a Virgilio Marchi, firmatario del *Manifesto dell'Architettura futurista*:

Caro Marchi, perdona se io vengo a te senza preamboli senza presentazioni. Di te mi parlò molto e bene il caro amico Marinetti che mi offrì il tuo indirizzo. Io sono architetto e come te futurista fin dai primordi del movimento, assoluto e convinto propugnatore delle necessarie verità futuriste. Mi sono dedicato da vario tempo alla nostra architettura. Nostra nel pieno senso della parola perché deve essere l'architettura di uomini nuovi e deve esprimere necessariamente nuove idee. Ho cercato cioè di rendere la nostra vita meccanica anche nelle nostre case. Ho voluto trovare l'omogeneità fra ambiente + oggetto. Vedrai in seguito lavori miei. Per ora dobbiamo metterci d'accordo su qualche punto.

Siamo ancora in pochi, troppo pochi architetti futuristi (forse io e te soli) e dobbiamo essere uniti in una fratellanza completa di pensiero e azione²¹.

Questa lettera, le cui ingenuità rivelano i ventun'anni dello scrivente, evidenzia tuttavia in fieri la duplice natura del movimento giuliano: all'esperienza ideologicamente connotata dell'avventura fiumana e al relativo nazionalribellismo fa riscontro la sensibilità "modernista", non del tutto compromessa politicamente e attenta ai significati storici dell'avanguardia. L'effimera durata dell'attività del gruppo giuliano è costantemente segnata, in spazi geografici e temporali molto ristretti, dall'ambiguo intreccio fra i due indirizzi; la cui comunione verrà incrinata -volendo anticipare alcune conclusioni- dall'adesione al movimento di Carmelich, Dolfi, Jablowsky. Con il loro fondamentale apporto teorico, all'interno del nucleo propulsore del futurismo giuliano prevarranno gli stimoli linguistici e la ricerca

formale sulle velleità politiche e sulle spinte oltranziste. Dal 1919 fino al 1922 non si ha testimonianza di un'attività di gruppo organizzata, né di singoli episodi che possano avere qualche attinenza col movimento. Pocarini suscita discussioni con alcuni dipinti futuristi - non individuabili - alla mostra d'arte allestita a Gorizia nel gennaio 1922 in onore di Vittorio Locchi. Sottopone inoltre al giudizio di Marinetti le sue prove poetiche, senza meritarsi tuttavia l'imprimatur da parte del capo del futurismo; pubblicherà in seguito le sue opere autonomamente.

I liberi pensatori del Circolo Artistico Goriziano

Nonostante l'assillante opera di diffusione, l'attività principale di Pocarini rimane quella giornalistica, iniziata a Fiume e coltivata con grande entusiasmo e con crescente successo: all'inizio degli anni Venti egli è una delle personalità intellettuali più conosciute a Gorizia²². Presente in tutte le manifestazioni culturali cittadine, non manca di frequentare l'ambiente del Circolo Artistico, che si sta formando sulla scia del risveglio culturale seguito alla fine della guerra. La breve e felice stagione del Circolo Artistico a Gorizia tra il 1923 e il 1924 viene spesso rievocata, rimarcandone la transnazionalità dell'ambiente e il magico accordo tra personalità tra loro molto diverse. Alle animate riunioni (che si tengono nei caffè del centro e in una stalla riadattata dove l'ingegner Oscar Brunner ha aperto una scuola di nudo) partecipano lo storico e critico d'arte Antonio Morassi, il musicista Marij Kogoj, i pittori Venio Pilon, Luigi Spazzapan, Vittorio Bolaffio, Rodolfo Battig-Melius, Gino de Finetti, Edoardo Del Neri, Sergio Sergi, Italico Brass, Ivan Čargo, Tratnik, gli architetti Umberto Cuzzi e Giuseppe Gyra e lo stesso Pocarini²³.

«La pitura no fa paura» scrive sui muri Spazzapan: la pittura può graffiare il perbenismo borghese, o riuscire in imprese impossibili, come la riunione di un gruppo così eterogeneo per formazione e indirizzo, anticonformista e tutt'altro che provinciale.

Spazzapan e Čargo si accostano al futurismo²⁴, ma verso la fine degli anni Venti la ristrettezza dell'ambiente e le pressioni politiche causeranno lo smembramento del gruppo; alcuni (è il caso dello stesso Spazzapan e dell'architetto Cuzzi) raggiungeranno altrove esiti preclusi in partenza nella provincia giuliana.

Ritornando all'asse principale del futurismo isontino, risalgono al 1923 le prime produzioni che segnalano il superamento di un generico e volontaristico presentismo.

All'inizio dell'anno Pocarini pubblica la sua prima raccolta di poesie *Carnevale*, quasi subito ristampata in seconda edizione. Inoltre, sempre in questo primo scorcio del '23, il giornalista goriziano si occupa dell'organizzazione di una compagnia teatrale, che avrebbe messo in scena «uno speciale genere di sintesi drammatiche, ora tragiche ora comiche, senza esclusione del ballo, della musica, del canto»²⁵. Repertorio che dichiara con evidenza la derivazione dal «Teatro della Sorpresa», da poco transitato a Trieste. Tuttavia Pocarini -fatto almeno insolito per un acceso sostenitore dello «schiaffo» futurista- non vuole spingersi troppo oltre sul terreno della sperimentazione, preoccupato di non incontrare il favore del pubblico; inizialmente il progetto viene battezzato «Compagnia del Teatro Sintetico del Colore», ma poi lo stesso Pocarini scrive all'impresario:

Tu sai benissimo che io non sono affatto un futurista spinto e che il teatro io lo concepisco in modo ben superiore ai futuristi. Credo anzi che si potrebbe formare una «Compagnia del Teatro Semifuturista», così si provocherebbero delle forti e interessanti discussioni, perché con ciò verrebbe impostato l'attuale problema del teatro italiano in modo da dargli, se non una soluzione, almeno una nuova via di partenza²⁶.

Il «Teatro Semi Futurista» debutta il primo aprile 1923 al Teatro Verdi di Gorizia con l'intervento di Marinetti in persona. Il programma fa arguire -almeno nei contatti stabiliti- un respiro nazionale: vengono rappresentate pièces di Buzzi, Boccioni, Prampolini, Marinetti-

ti oltre che di Pocarini stesso e di alcuni autori locali; le musiche sono, fra gli altri, di Casavola e Kogoj; costumi e coreografie di Pocarini e Prampolini. La successiva tournée tocca Udine, Mestre, Treviso e Belluno²⁷.

L'avventura semifuturista non solo chiude la fase di formazione del futurismo goriziano ponendo i presupposti per l'ampliamento regionale, ma palesa per esplicito lo spirito di autonomia che caratterizzerà il gruppo giuliano negli anni a venire. Il rifiuto di un'ortodossia strettamente marinettiana, la continua apertura e l'inesauribile interesse nei confronti delle altre espressioni d'avanguardia costituiscono l'unico patrimonio significativo del movimento.

Trieste 1922

Ricorsi storici: futurismo e coriandoli Fondazioni

Parallelamente alla linea del futurismo goriziano si sviluppa quella triestina. A Trieste il seguito futurista da parte di un ristretto gruppo di giovani, a partire dagli anni Venti, non ha alcuna relazione con gli avvenimenti "incendiari" dell'anteguerra; anche se questi ultimi verranno enfatizzati ogni qual volta sarà necessario creare consenso intorno al movimento o spolverare il carisma di Marinetti.

Il messaggio futurista suscita interesse soprattutto nella generazione di chi, alla fine della guerra, è fra i quindici e i vent'anni. Bruno Sanzin è uno di questi giovani: è studente all'Istituto Tecnico Industriale quando il compagno di banco Umberto Martelli gli fa leggere *Svegliatevi studenti d'Italia! Manifesto futurista*, che aveva avuto da uno dei compilatori, il poeta friulano Michele Leskovic²⁸.

Sanzin si mette subito in contatto con Marinetti che gli invia il consueto kit promozionale di cartoline, manifesti, giornali e libri con dedica autografa.

L'incontro fra Marinetti e Sanzin avviene alla vigilia della rappresentazione del "Teatro della Sorpresa" del 4 febbraio 1922. Il programma prevede: un discorso di

Marinetti sull'essenza del futurismo, alcuni drammi sintetici, declamazioni di Marinetti, l'illustrazione del "Teatro della Sorpresa" da parte di Francesco Cangiullo e, in prima nazionale, la presentazione delle "tavole tattili"²⁹.

La serata, che si tiene in pieno carnevale, si conclude con uno scontro fra un gruppo di goliardi festanti e Marinetti, che finisce per coinvolgere tutti gli spettatori. "Il Piccolo" scrive che Marinetti aveva intenzione di «sintetizzare futuristicamente l'avvenimento così: Trieste + Politeama Rossetti + Marinetti + Cangiullo + cipolle + patate + mandarini + fischi + cavoli - paura - emozione + sfida al pubblico = serata futurista»³⁰.

Trieste redenta fa trasparire, quindi, l'atteggiamento reale, non mediato dal filtro politico con il quale si era presentato Marinetti prima della guerra, nei confronti del futurismo; atteggiamento riduttivo, non diverso da quello riscontrabile nelle altre "piazze" italiane e, complici in questo caso le circostanze, prossimo allo spirito goliardico e fracassone.

Ma tanto non basta a scoraggiare l'entusiasta Sanzin, che, nell'autunno 1922, fonda insieme a Martelli il "Gruppo Futurista Studentesco"; l'annuncio viene dato sul settimanale studentesco della Venezia Giulia "Gaudemus Igitur":

Con l'approvazione di Marinetti, direttore del movimento futurista, si è formato a Trieste il "Gruppo Futurista Studentesco": non una congrega di tesserati, ma un gruppo di giovani desiderosi di diffondere l'idee futuriste. [...] Tutti i simpatizzanti desiderosi di prender parte alla vita futurista triestina, sono invitati a mandare la loro adesione in sede³¹.

Atto conclusivo della fondazione del gruppo è l'elaborazione, da parte dello stesso Sanzin, del *Manifesto del G.F.S.*; introdotto dal bellicoso motto "marciare non marcire" e indirizzato agli studenti di Trieste, lo scritto non è che una parafrasi sintetica del manifesto *Che cos'è il Futurismo* del 1921³².

L'attività del gruppo si concretizza subito con la cura di una rubrica futurista ospitata sulla stessa rivista



"Gaudeamus Igitur" e trasferita quindi sull'analoga "La Folgore"³³.

Con l'esaurirsi quasi immediato di queste rubriche, i marinettiani abbandonano l'ambito studentesco: Sanzin riesce ad accordarsi per una rubrica di maggior prestigio, quella tenuta sulla rivista enciclopedica "Italia Nova". Fino all'ottobre 1924, tale rubrica, cambiando più titoli e curatori, ospiterà i futuristi triestini dando spazio e voce alla loro attività³⁴.

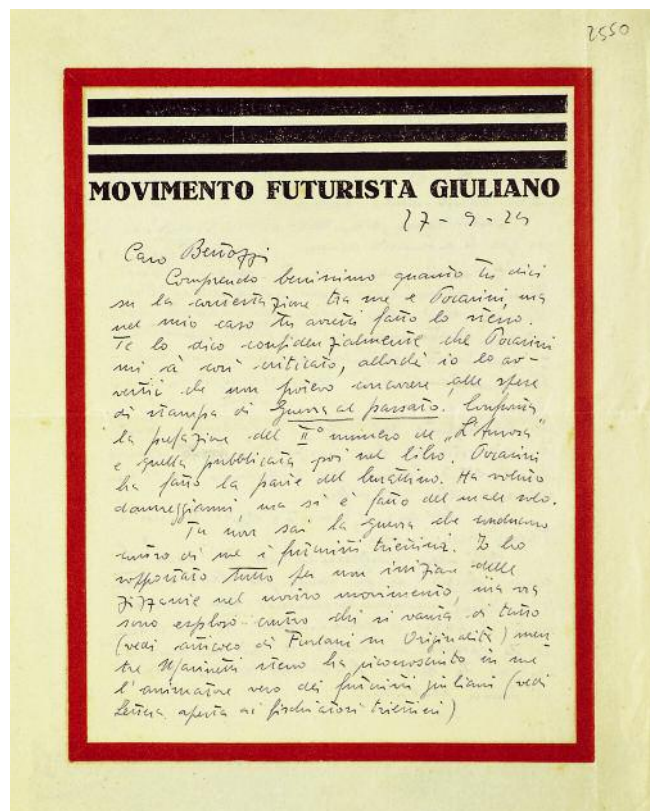
Intanto, parallela ma autonoma, si sta sviluppando l'impresa editoriale "privata" di Carmelich e Dolfi, che, come già ricordato, assume vesti semiprofessionali fra il '22 e il '23.

Trieste, Gorizia 1923-1924 Hangars

Alla fine del 1923 si può far risalire con certezza l'avvicinamento fra i nuclei del futurismo goriziano e triestino, immediatamente successivo o addirittura contemporaneo all'incontro, a Trieste, di Carmelich-Dolfi-Jablowsky con Sanzin. Stabilito il contatto, i due gruppi iniziano a collaborare, contribuendo vicendevolmente alle iniziative intraprese e formando, a tutti gli effetti, un unico "movimento futurista giuliano" di cui sono direttori Pocarini e Sanzin; Pocarini del resto ha chiaro questo obiettivo fin dagli inizi, dal momento che non parla mai di futurismo "goriziano".

A dimostrazione dell'unione organica fra i due gruppi sta il fatto che il movimento giuliano ha contemporaneamente due organi di stampa - "L'Aurora" a Gorizia e "Energie Futuriste" a Trieste - cui i due nuclei contribuiscono pariteticamente. Tuttavia l'esistenza, pur allo stato embrionale, di due correnti creerà rivalità in fatto di primogenitura e prevalenza, tanto che Marinetti in persona sarà costretto a intervenire per sedare una disputa nata fra Pocarini e Sanzin, dichiarando categoricamente che nel movimento futurista non esistono capi ma solo aderenti a pari diritto.

Nel dicembre 1923 esce, dunque, il primo numero de



gnol.
«Pic-
ell'al-
pub-
anzo:
letta:
onde
adaci
tà di
icata,
mbra
ondo
enne
tural-
loro
giola,
io, la
icata
endo
l'uni-
nelle
bilità
ente
nana.
inter-
ricca
, che
slar-
pirito
tura

scari, ai quali mandiamo il nostro plauso fer-
vido e il nostro saluto augurale.

MOVIMENTO FUTURISTA GIULIANO

Poesia: Pocarini - Jablowsky - Dolfi - Sanzin -
Martelli - Carmelich - Leskovic - Sambo - Lami -
Juch - Bonifacio - Furlani - Candiago - Bocca-
latte - Casasola - Nonnino - Baldini - Tummolo -
Carmine - Toffoletti - Maran.

Pittura: Carmelich - Spazzapan - Ciargo -
Pocarini.

Musica: Mix - Guglielminetti - Rabusin.

Teatro: Pocarini - Juch - Carmelich - Jablowsky -
Dolfi - Sanzin - Sambo - Martelli - Furlani.

Moda meccanica: Carmelich - Dolfi.

Misurazione: Pocarini - Carmelich - Sanzin -
Dolfi - Jablowsky.

Propaganda: Pocarini - Carmelich.

Direttore responsabile: SOFRONIO POCARINI

Redattore capo: GIORGIO CARMELICH

Direzione, Redazione e Amministrazione, Gorizia, Via Barzellini N. 3

TIPOGRAFIA SOCIALE - GORIZIA

"L'Aurora", con sottotitolo "rassegna mensile d'arte e di vita italiana", direttore Sofronio Pocarini; è una "pubblicazione del Movimento Futurista Giuliano".

Attorno alla rivista orbitano personaggi di varia estrazione e di diseguale spessore; al nucleo fondatore va sommato un discreto numero di simpatizzanti, dilettranti attirati dalla possibilità di veder pubblicati i loro sforzi letterari. L'attività, cominciata quasi in sordina, si fa via via più intensa: oltre a redigere la rivista, si organizzano riunioni e conferenze, si progettano esposizioni (non realizzate) e iniziative varie. Tuttavia è sull'invenzione, sulla produzione, sul sostentamento delle riviste che si concentra prioritariamente lo sforzo collettivo del gruppo.

Seguendo l'imaginifica visione di Jablowsky, le riviste sono vere e proprie officine di conquista, dalle quali l'esprit avanguardistico è pronto a spiccare il volo, nei confini patri come verso i cieli d'Europa:

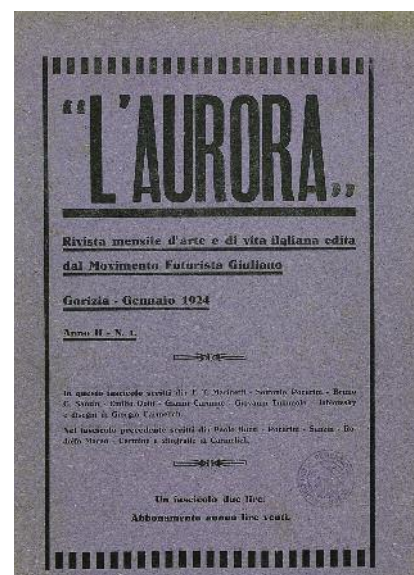
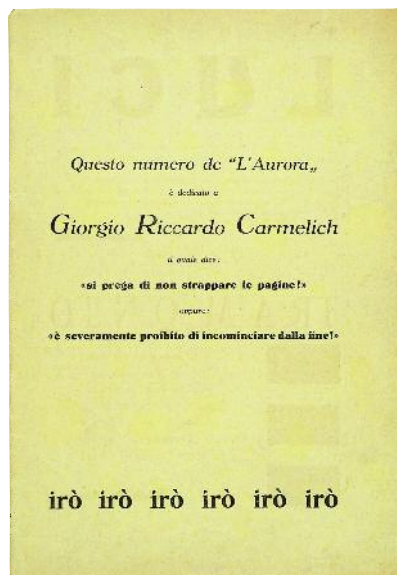
A tutti i passatisti, a tutte le "persone di buon senso", a tutti i vili anonimi. Ho il piacere di gridare: Noi non siamo i soli pazzi! Ci sono disseminati in tutti gli Stati d'Europa, molti manicomani simili al nostro. E oggi, finalmente, posso farvi conoscere tutti questi "Hangars" dell'Arte Nuova³⁵.

Gli "hangars" cui fa riferimento Jablowsky, vale a dire le riviste europee con le quali il gruppo giuliano è in contatto o, per lo meno, a conoscenza sono:

"Der Querschnitt" - Francoforte; "Der Sturm" - Berlino; "Selection" - Anversa; "Het Overzicht" - Anversa; "De Stijl" - Leida; "Manomètre" - Lione; "L'Oef Dur" - Parigi; "Bulletin de l'Effort Moderne" - Parigi; "Noi" - Roma; "Cronache d'Attualità" - Roma; "L'Ardire" - Bologna; "Zwrotnica" - Cracovia.

Oltre a queste vanno ricordate "Originalità" di Reggio Calabria e "La Nuova Venezia", alle quali i futuristi giuliani collaborano attivamente. Se la pubblicità reciproca delle testate è prassi comune e conseguenza dell'invio in scambio delle riviste tra le varie redazioni, va segnalata la collaborazione di ben altra valenza tra "L'Aurora" e "Der Sturm", con pubblicazione incrociata di poesie di Herwarth Walden, Nino Jablowsky, e Bruno G. Sanzin³⁶.

Nel marzo del '24 Carmelich, Dolfi e Jablowsky (che hanno già collaborato con Sanzin, direttore della "Rubrica futurista" in "Italia Nova") propongono una nuova "Pagina futurista", che compare una sola volta sul mensile "Crepuscolo", rassegna illustrata d'arte, letteratura e attualità.



Subito dopo Jablowsky subentra -poco elegantemente, a detta di Sanzin- alla direzione della rubrica in "Italia Nova", e a partire dal numero di aprile la intitola "Energie Futuriste". Dotata di una propria testata, disegnata da Carmelich, pur continuando ad uscire come rubrica, "Energie Futuriste" assume la dignità di rivista con la pubblicazione in estratto, commissionata e finanziata dai redattori stessi. La rivista viene da loro inviata a vari futuristi italiani e scambiata con le redazioni degli altri "hangars". Sul modello della prampoliniana "Noi", "Energie Futuriste" contiene sia scritti teorici che poetico-letterari; offre inoltre un bollettino futurista e una rubrica di recensioni e pubblicità di varie pubblicazioni d'avanguardia, con contributi esterni di Franco Casavola, Loris Catrizzi, Silvio Mix. Esce fino all'ottobre del 1924, per un totale di sei numeri; gli ultimi due -diretti da Carmelich- sono dedicati ad Enrico Prampolini ed Antonio Marasco.

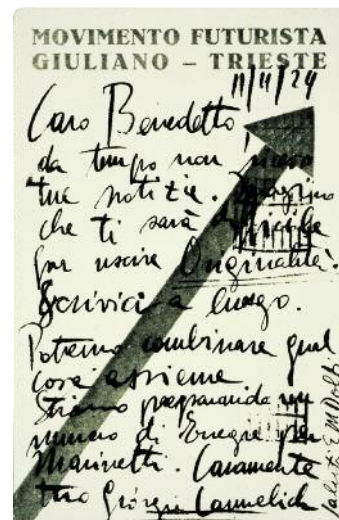
A fianco delle due riviste giuliane si sviluppa una minima attività editoriale: nel 1924 escono *Marinetti e il Futurismo*, autoedito da Sanzin e *Un buon parolibero e un verseggiatore mancato*, raccolta di parolibere e poesie di Sanzin, pubblicata a proprio nome da Pocari-

ni, in realtà autore della sola prefazione; episodio questo che è all'origine dell'irrimediabile rottura fra i due. Scandita dal ritmo di uscita de "L'Aurora", la vita del futurismo giuliano nel 1924 si focalizza in tre episodi: la serata del Nuovo Teatro Futurista del 21 gennaio, il Convegno Futurista Giuliano il 30 marzo, la Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti in aprile.

La "Compagnia del Nuovo Teatro Futurista" tiene serata al Politeama Rossetti di Trieste, con Marinetti, Cangiullo, gli attori della compagnia di Rodolfo de Angelis, le scene e i costumi di Depero, le musiche per balletti meccanici di Casavola e Mix. Viene presentato tra l'altro *Anibccam del 3000*, fresco del debutto al Teatro Trianon di Milano, costumi e scenografia di Depero, musica di Casavola; vengono esposti quadri di Depero e di Prampolini. Lo spettacolo è un'appuntamento d'obbligo per i futuristi giuliani, Carmelich in prima fila, che

con molti simpatizzanti al seguito si erano organizzati stipando il palco n.5. Dettero fondo ai risparmi pur di assicurarsi un predominante posto di combattimento, tutti uniti per contrattaccare a gran voce l'offensiva dei disturbatori³⁷.

Il comportamento del pubblico, che disturba lo spettacolo -come racconterà Marinetti stesso- «con una tem-





pesta di fischi, strombettamenti e proiettili vegetali», riempie di sdegno i giovani futuristi, dei quali si fa portavoce Sanzin su «L'Aurora»:

Marinetti nel lasciar Trieste ha detto che non porterà mai più nella nostra città il teatro futurista giacché il popolo triestino si è dimostrato alla pari di un selvaggio, che vede per la prima volta una locomotiva sbuffante e che credendo d'aver dinnanzi un mostro, dirige sulla corazza metallica i suoi dardi.³⁸

Quando Sanzin chiede una prefazione per il suo libro *Marinetti e il Futurismo* al poeta, Marinetti ricicla l'idea promozionale già adottata ne *L'Incendiario* di Palazzeschi per la serata del 1910, scrivendo la *Lettera aperta ai miei fischiatori triestini*. Rispolverando le sue glorie irredentiste, Marinetti lamenta la scarsa riconoscenza dei triestini verso colui che combattè contro l'Austria per la redenzione di Trieste, che «spavalda-mente ritto sul Carso, coi [...] migliori futuristi volontari», contemplava appassionatamente «il voluttuoso corpo bianco cubista dinamico di Trieste, coricato nell'immensa amaca azzurra del suo golfo, e ne giudicava il possesso degno del prezzo della vita». Accusa ancora i triestini di essere «tutti accartocciati nelle leggi asburgiche» e di essere «malati di lue politica».

Era un invidiuzza miserabile, cari triestini, che vi spingeva, nell'ultima serata futurista del Teatro Rossetti, ad aggredire con fischi, insulti e beffe i giovani futuristi triestini, ritti impavidi in quel palco glorioso che non dimenticherò più. Non volevate ammettere, per invidiuzza, che vi fossero a Trieste dei futuristi, cioè dei giovani più intelligenti, più progrediti, più veloci spiritualmente, più sensibili di voi³⁹.

Il 30 marzo del '24 si tiene, a casa di Carmelich, il Convegno Futurista Giuliano dove viene «confezionato un buon numero di idee ad alto esplosivo»⁴⁰. Confluiscono a Trieste i rappresentanti futuristi di Gorizia, Udine e Portorose; questo l'ordine del giorno⁴¹:

1. Relazione sull'attività futurista
a Trieste (B.G. Sanzin)
a Gorizia (S. Pocarini)
a Udine (A. Baldini)
a Portorose (D. Bonifacio)



2. Relazione finanziaria dell'«Aurora», necessità della sua esistenza; pubblicazioni dell'«Aurora». Tutti i futuristi sono obbligati a sostenere la rivista pagando almeno la quota d'abbonamento.
3. Spiegazione delle costruzioni panoramiche di B.G. Sanzin
4. Eventuali.

Del convegno, evidentemente ben pubblicizzato, danno ampiamente notizia giornali e riviste, fra cui «Noi» di Prampolini⁴².

Carmelich elabora un logotipo che viene impresso su una carta da lettere realizzata appositamente, e prende la parola presentando le sue ricerche nel campo della moda meccanica e della scenografia.



Futuristi e Belle Arti

La Prima Esposizione di Belle Arti a Gorizia nell'aprile '24 testimonia dell'apertura dell'arte ufficiale verso temperate forme di avanguardismo. La mostra, la prima del genere a Gorizia, è "voluta e organizzata" da Antonio Morassi per la segreteria organizzativa di Sofronio Pocarini⁴³. Riunisce opere e artisti di tendenze diverse e si può iscrivere nella serie di esposizioni d'avanguardia che proprio nel 1924 vengono organizzate in varie località dell'Europa centro-orientale. Scrive "L'Aurora": «accanto ad artisti illustri e celebrati dalla Critica ufficiale quali Italo Brass, hanno esposto i futuristi Luigi Spazzapan, Giovanni Čargo, Sofronio Pocarini e gli avanguardisti Veno Pilon, Gino de Finetti, Vittorio Bolaffio»⁴⁴; a questi ultimi tre viene dedicata una personale. Pilon espone ben diciassette opere, arrivate direttamente dalla mostra allestita per interessamento di Morassi da Bragaglia a Roma. Il cartellone della mostra è affidato a Carmelich.

Le opere esposte nelle sezioni moderniste della mostra goriziana sono un buon punto di partenza per una breve valutazione dei risultati figurativi del futurismo giuliano. Premesso che non emerge alcuna opera che lasci il segno nella pittura del secondo futurismo, fra gli artisti gravitanti intorno al gruppo a questa data si segnalano Spazzapan, Čargo e Pocarini, che adottano un linguaggio figurativo riconducibile a stilemi futuristi.

Per Spazzapan l'avvicinamento al futurismo è frutto del sodalizio con gli amici del Circolo Artistico Goriziano: è una breve tappa della sua personale linea di ricerca, sempre poco influenzata da movimenti e correnti. In *Riflessi - Bottiglie e bicchiere*, opera esposta nel 1924, adotta ed interpreta linee curve dinamiche di derivazione boccioniana, mentre nella tempera *Case* dello stesso anno anticipa in pittura astrazioni geometriche e compenetrazioni di colori che applicherà più tardi nel campo dell'illustrazione e della decorazione. È invece Čargo il pittore che ha un contatto più diretto con il futurismo, conosciuto già nel '20-'21, quando a

Roma e a Firenze studia all'Accademia di Belle Arti. Sono notevoli in particolare alcuni suoi ritratti -fra cui *Ritratto di architetto* e *Autoritratto* del '26- in cui i tratti psicologici sono delineati con intensità espressionista, fra linee dinamiche e scomposizioni di piani. Pocarini, tra il '23 e il '32, è presente a varie mostre futuriste con quadri ad olio, a geometrie di tasselli colorati -*Armonia dell'imbrunire*, *Paesaggio industriale*, *Animale esotico*-. Le opere, di livello dilettantesco, sono impostate su un decorativismo elementare⁴⁵.

Il Congresso di Milano Esecuzione

Nel novembre 1924 si tengono a Milano le manifestazioni delle Onoranze Nazionali a F.T. Marinetti. Discorsi, omaggi, targhe in onore del poeta, che viene portato in trionfo, fanno da prologo al primo Congresso Futurista che si svolge nelle giornate del 23 e 24 novembre; vi partecipano circa 300 delegati da tutta Italia⁴⁶.

Quello del Congresso Futurista è un episodio su cui è opportuno soffermarsi: due rappresentanti della componente giuliana -Jablowsky e Sanzin- hanno in proposito reazioni divergenti, e proprio in questi orientamenti inconciliabili vanno probabilmente cercate le cause dello sfaldamento del futurismo giuliano. Nello stesso autunno '24 infatti, sia "L'Aurora" che "Energie Futuriste" chiuderanno le pubblicazioni. Jablowsky ha preparato il Congresso, in funzione di segretario, a fianco di Mino Somenzi, Sanzin è presente ai lavori nonostante fossero stati nominati rappresentanti, per Trieste e Gorizia rispettivamente, Carmelich e Pocarini⁴⁷.

Nell'articolo *Dopo il Congresso Futurista*, pubblicato in "Il Popolo di Trieste", Sanzin, oltre a riferire le richieste politiche uscite dal Congresso («A Mussolini: con un gesto di forza ormai indispensabile liberati dal Parlamento»), descrive l'atmosfera cameratesca che si era venuta a creare:

Nel trovarci tutti insieme sentimmo di essere un qualche cosa, un

qualche cosa di superiore che galleggia al di fuori della stupida mentalità di coloro, che armati di armi calunniose aspirano ad elevarsi dalla cloaca in cui vivono, per poi andar a finire in un'altra più grande forse, ma sempre puzzolente⁴⁸.

A un anno di distanza, più liricamente, Sanzin ricorderà:

23 novembre 1924. Milano. Sole impallidito dalla nebbia. Gioia nei nostri cuori. Gioia, gioia, gioia. Gl'italiani offrono a Marinetti il più grande tricolore. Adunata al Dal Verme. Parla l'on. Innocenzo Cappa: applausi. Parla F.T. Marinetti: delirio. Corteo-ondata impetuosa di giovani esultanti. Cartelloni, gagliardetti, musica. Nessuno ci ferma più⁴⁹.

Se per Sanzin l'esperienza milanese rimarrà indimenticabile, come «lo speciale distintivo rosso-nero con la sigla del congresso, attraversato da un nastro tricolore»⁵⁰, per Jablowsky la glorificazione marinettiana si traduce in una inevitabile cocente delusione. Per lui che vedeva il congresso come un indispensabile confronto su temi teorici e di programmazione operativa, si tratta di un'occasione mancata; non senza amarezza scrive che, a Milano, il futurismo è morto:

Esecuzione

Una sera del settembre scorso, al Savini (Milano-Galleria) venne inconsciamente pronunciata una sentenza di morte. L'esecuzione avvenne nel Salone dei ciechi (ed è simbolico questo) in Via Vivario, il 23 novembre scorso.

Sembrerà inopportuno questo mio capriccio di fare della cronaca a tre mesi data; ma questo articolo servirà a spiegare perché io parli e combatta per un "Movimento d'Avanguardia" che accolga tutte le scuole e tutte le tendenze moderniste, quasi uscendo dal Movimento Futurista.

Il congresso futurista fu deciso da pochi, da pochissimi fu portato a termine il lavoro d'organizzazione, e ben lo sa Marinetti. Di quei pochissimi fummo in due a lavorare indefessamente all'organizzazione: io e Somenzi. Più tardi si aggiunse a noi Prampolini.

Gli ultimi giorni furono giorni di febbre, i motori in quarta velocità, rombanti e divoranti le difficoltà, quasi di volo. [...]

S'incominciò la mattina colle onoranze a Marinetti, al Dal Verme. Teatro imponente, sì. Personalità presenti, sì. Ma doveti constatare come, all'infuori delle insegne dei gruppi futuristi, non ci fosse nulla di futurista.

Una qualsiasi luridissima commemorazione dantesca o pascoliana sarebbe stata perfettamente identica alla glorificazione di Marinetti.

Particolare importantissimo. Marinetti era commosso!

Pomeriggio: Discorso di Marinetti all'inaugurazione del congresso. Atmosfera futurista, sì. Della gaiezza anche. Ma molti, troppi imbecilli che applaudono.

Il giorno dopo inizio dei lavori, inter-nos. Genialità sprizzante, teorie nuove (non troppo, però) sì, i futuristi, ad uno, ad uno si sono, ci siamo rivelati insuperabili. L'assemblea, l'insieme, il tutto è stato superbamente cretino. Formalità da seduta di salumieri. Si è lasciato parlare un Carrà! Lo si è anche applaudito!! Si è ascoltato anche qualche fesso e vuoto parolaio, e non lo si è schiacciato con le disapprovazioni. Infine, infine o signori, si è deciso di costituire una direzione del movimento, un segretariato, un'organizzazione, e fino ad oggi non è stato fatto nulla. Chiusura del congresso: telegramma a Mussolini.

Noi futuristi, messi assieme, non abbiamo potuto essere che dei congressisti come tutti i congressisti.[...]

Io sono futurista, rimango futurista. Tutti i futuristi sono futuristi rimangono futuristi. Ma al congresso di Milano si è ucciso il futurismo. Resta a noi, artisti d'avanguardia, valorizzare e generalizzare quanto esso ha fatto. E tutti voi futuristi dovete essere con noi.

Anche tu, Filippo Tommaso, "come il re franco e bello"⁵¹.

Il gruppo futurista giuliano, attivo nel solo 1924, si smembra dopo il congresso, in un'atmosfera di aperto disarmo. Pocarini accentua limitativamente il suo semifuturismo e si concentra sul giornalismo; Carmelich e Dolfi rivolgono i propri interessi altrove, e collaborano con Jablowsky ancora per un breve periodo. Bruno G. Sanzin, finalmente, controlla la piazza di Trieste, affiancato negli anni Trenta dallo scrittore e poeta Vladimiro Miletto; a Gorizia il pittore di origine dalmata Tullio Crali aderisce al futurismo nel 1928, e si fa promotore dell'aeropittura.

1. Per una esauriente e dettagliata ricostruzione del futurismo giuliano dal punto di vista storico, letterario, figurativo e musicale si rimanda al catalogo della mostra *Frontiere d'avanguardia*, Gorizia, 1985, che contiene anche cronologia degli avvenimenti, schede biografiche dei personaggi di seguito citati e indici analitici delle riviste cui si fa riferimento.

Si intende che il limite massimo del 1924 per il presente capitolo non esaurisce l'esperienza futurista giuliana, ma solo la partecipazione di Carmelich alla stessa.

2. B. GORIÉLY, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967, p.153: «La prima città impressa al futurismo il suo sigillo intellettuale; la seconda il suo carattere meccanico, la terza infine, il suo orientamento politico».

3. Lo scritto di Marinetti *Fondazione e Manifesto del Futurismo* venne pubblicato in francese come editoriale di «Le Figaro» a Parigi il 20 febbraio 1909. Subito dopo, comparve a Milano su «Poesia», febbraio-marzo 1909, assieme alla versione italiana.

4. La conferenza, secondo quanto riportato da «L'Indipendente», 7.12.1908, si tenne all'Università del Popolo. Francesco Balilla Pratella in *Il Futurismo e la guerra, cronaca sintetica* del 1915 (in L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, 1968, p.130) scrive che l'episodio si concluse con tumulti e l'arresto del poeta. Marinetti stesso nel 1924 scrive: «Ricordo una mia clamorosa conferenza su Gabriele D'Annunzio nella Palestra della Ginnastica. Un pubblico enorme. Due o tremila patrioti. Mi applaudiste, allora, o triestini, prima con calma: applausi di carattere letterario. Ad un tratto, centuplicando la mia voce, vi lanciai queste parole: «A dispetto di tutto il passatismo lurido, decrepito e moribondo dell'impero austro-ungarico, Trieste deve avere la sua università italiana! E l'avrà.» Come scoppia una caldaia voi scoppiaste, ampio vapore bianco di fazzoletti agitati e applausi di vele stracciate dall'uragano [...]» F.T. MARINETTI, *Lettera aperta ai miei fischiatori triestini*, in B.G. SANZIN, *Marinetti e il Futurismo*, Trieste, 1924, p.6.

5. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1968, p.247.

6. Il *Discorso ai Triestini* fa parte del *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, scritto con cui Marinetti introduce nel 1910 la prima edizione de *L'Incendiario* di Palazzeschi.

7. F.T. MARINETTI, *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, in A. PALAZZESCHI, *L'Incendiario*, Milano, 1910, p.12 ss.

8. Palazzeschi ricorda così l'episodio: «In un pomeriggio di Gennaio dell'anno 1910 [...] Marinetti si accingeva a scrivere la prefazione a un mio libro di poesie. [...] Eravamo reduci della prima se-

rata futurista avvenuta pochi giorni prima a Trieste e approfittava dell'uscita del mio libro per offrirne un resoconto dettagliatissimo. Avremmo dovuto essere cinque a quella prima manifestazione ma fummo invece tre giacché soltanto io ebbi il fegato di intervenire, e Armando Mazza un simpatico e gigantesco giovanotto siciliano che Marinetti invitava quale declamatore cannone di poesie e al tempo stesso ottimo coadiutore non appena si trattava di doverle difendere. [...] La prefazione del mio libro si compose di ben settantacinque pagine di esclusiva pubblicità, senza il minimo accenno alle poesie che c'erano dentro. [...]» A. PALAZZESCHI, *Prefazione* a F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., pp.VII, XII.

9. F.T. MARINETTI, *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, op. cit., p.17.

10. S. BENCO, *La serata di poesia futurista al Politeama Rossetti*, in «Il Piccolo», 13.1.1910.

11. Farfa, pseudonimo di Vittorio Osvaldo Tommasini (Trieste 1881-Sanremo 1964). Attorno al 1914 lascia Trieste per Torino, nel 1919 conosce Marinetti ed è fra i fondatori del gruppo futurista torinese. Pittore e scultore autodidatta, grafico pubblicitario e poeta è una delle personalità più originali del secondo futurismo. Nel 1929 si trasferisce in Liguria dove crea ceramiche futuriste.

12. Su Fedoro Tizzoni cfr. G. VIAZZI, *Per una storia del Futurismo: 'Cannonate' di Fedoro Tizzoni*, in «Es», ottobre 1974-gennaio 1975, pp.37-45.

13. *Piedifesto presentista*, in «La Coda del Diavolo», 31.1.1914.

14. *La Mostra futurista alla Permanente*, in «L'Indipendente», 20.2.1914.

15. S. BENCO, *Di Zang-Tuum-Tumb e d'altre cose*, in «Il Piccolo della Sera», 17.5.1914. Benco a partire dai primi anni Dieci trattò più volte di letteratura futurista, e in particolare della produzione di Marinetti, in «Il Piccolo della Sera» (1910-1914 e 1928-1940) e «La Nazione» (1921-1922); dal 1930 al 1942 recensì inoltre con regolarità le opere dei futuristi triestini Sanzin e Miletta.

16. Sul rapporto tra i futuristi e l'impresa fiumana si rinvia a: F. CORDOVA, *Arditi e legionari dannunziani*, Padova, 1969; E. CRISPOLTI, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra futurismo e fascismo*, in *Arte e fascismo in Italia e Germania*, Milano, 1974; U. CARPI, *Futuristi, metafisici e 'spiriti liberi' nella Fiume di D'Annunzio: la 'Unione Yoga' di Guido Keller*, in «Studi novecenteschi», dicembre 1981; e, dello stesso, l'intervento nel catalogo *Frontiere d'avanguardia*, Gorizia, 1985.

17. Su Pocarini (Fiumicello 1898-Grado 1934) si rinvia a E. POCAR,

Mio fratello Sofronio, Gorizia, 1976. Emilio Furlani, suo amico e camerata, traccia in uno scritto del 1924 -rimaneggiato e ampliato nel '26- la mappa delle prime "gesta" goriziane del giovane cronista al suo rientro da Fiume: E. FURLANI, *Il movimento futurista goriziano*, in "Giornale del Veneto", 21.4.1926.

18. *Adesioni*, in "Roma futurista", 13/20.4.1919.

19. *Movimento futurista*, in "La Voce dell'Isonzo", 11.10.1919. Il *Manifesto di Fondazione del Movimento Futurista Giuliano*, datato 8.10.1919, venne pubblicato anche in "Roma futurista" il 19.10.1919.

20. *Conferenza sul futurismo*, in "La Voce dell'Isonzo", 18.10.1919. Su Vucetich (Bologna 1898-Venezia 1975) cfr. *Frontiere d'avanguardia*, op. cit., p.186.

21. *Discussioni intorno al manifesto dell'Architettura futurista*, in "Roma futurista", 28.3.1920.

22. Cfr. C. MEDEOT, *Pocarini giornalista*, in E. POCAR, op. cit., pp.171-192.

23. Veno Pilon racconta: «Ci incontravamo ogni settimana malgrado le divergenze politiche e di razza, tutti uniti nella passione a discutere di futurismo, espressionismo, e cubismo dell'Ecole de Paris. [...] Gorizia viveva quella volta molto intensamente e, poi, almeno in un primo momento, eravamo tutti amicissimi, tutti: italiani e sloveni. Tutti... Era la nostra una società omogenea. Eravamo amicissimi. Le baldorie, le risate, gli scherzi di quei tempi!» citato in G. MARCHIORI, *L'avventura fantastica di Luigi Spazzapan*, Gradi-sca, 1970, p.64.

Sul Circolo Artistico Goriziano si rimanda al catalogo della mostra *Il Novecento a Gorizia: ricerca di una identità: arti figurative*, Venezia, 2000, con un'ampia bibliografia.

24. Già prima della guerra Luigi Spazzapan era stato attratto dagli esperimenti di Balla e Boccioni; ora, tornato da Monaco, stretta amicizia con Pocarini, partecipa a varie mostre d'avanguardia. Ivan Čargo (Tolmino 1898-Lubiana 1958) invece, aveva avuto modo di conoscere il futurismo nel 1921, quando frequentava la Scuola di Belle Arti di Roma e l'Accademia di Firenze; ma la sua peculiare maniera di intenderlo acquista spessore appena con le opere del 1924-25, quando ormai si va esaurendo l'esperienza del Circolo Artistico.

25. C. OTTOLENGHI, in "L'Era Nuova", 1923, citato da Ervino Pocar, in *Mio fratello Sofronio*, op. cit., p.270.

26. Lettera di Pocarini a Albano Barion, 30.1.1923, in E. POCAR, op. cit., pp.270-271. Gli intenti di Pocarini erano quasi polemici, già nel 1915 Marinetti Settimelli e Corra nello scritto *Il Teatro futurista*

sintetico si erano scagliati contro la staticità del teatro passatista e semi futurista. Cfr. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p.99. Al Congresso futurista di Milano del novembre 1924 Luigi Russolo si dichiarerà «sdegnato per le rappresentazioni indecorose date da una compagnia ciarlatanesca nel Friuli», cfr. B.G. SANZIN, *Dopo il congresso futurista*, in "Il Popolo di Trieste", 3.12.1924.

27. Saggi del repertorio sono raccolti nel libretto *Compagnia dei Teatro Semifuturista diretta da Sofronio Pocarini*, Gorizia, 1923, assieme a brani di recensioni della stampa regionale.

28. Il manifesto *Svegliatevi studenti d'Italia!*, scritto nel maggio 1921 da Roberto Clerici, Michele Leskovic e Piero Albrighi, fu pubblicato su "Cronache d'Attualità", nel giugno 1921 e diffuso nel corso delle tournées del Teatro Sintetico e del Teatro della Sorpresa, cfr. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p.533. Per le memorie futuriste di Sanzin si rimanda ai suoi *Il proprio mondo*, Padova, 1970, e *Io e il futurismo*, Milano, 1976.

29. L'avvenimento è ricordato in F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*, Milano, 1961, pp.325-327.

30. *L'allegria serata futurista al Rossetti*, in "Il Piccolo", 5.2.1922.

31. *Gruppo futurista studentesco*, in "Gaudeamus Igitur", a.I, n.2, 9.12.1922. Umberto Martelli, cofondatore del Gruppo Futurista Studentesco, partecipa anche in seguito all'attività del gruppo giuliano, collaborando a "L'Aurora". Lo si può catalogare fra i simpatizzanti del movimento.

32. *Manifesto del G.F.S.*, in "Gaudeamus Igitur", a.I, n.3, 16.12.1922. Il manifesto *Che cos'è il futurismo. Nozioni elementari* (in L. SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, 1968, pp.166-167) faceva parte delle pubblicazioni che Sanzin aveva ricevuto da Marinetti. Sanzin omette dal proprio testo i riferimenti alla politica.

33. La rubrica comparve per un numero su "Gaudeamus Igitur", a.II, n.1/2, 1.1.1923, e per un numero su "La Folgore", a.II, n.3, 20.1.1923.

34. La pubblicazione di rubriche futuriste in periodici di argomento vario sembra essere un'esclusiva triestina.

35. N. JABLOWSKY, *Hangars*, in "Energie Futuriste", maggio 1924.

36. "Originalità", direttore Enzo Benedetto, esce a Reggio Calabria per due numeri nell'agosto e nel settembre 1924; il primo numero contiene quasi esclusivamente contributi dei futuristi giuliani, cfr. E. BENEDETTO, *Futurismo cento x 100*, Roma, 1975, p.36. «Benedetto mi scrive oggi di non abbandonarlo e di mandargli molto materiale,

chè egli è solo e non sa come riempire il numero 3.» Lettera di Carmelich a Dolfi del 23.9.1924. Benedetto nel 1926/27 riproporrà alcune opere di Carmelich su “La Vedetta”, settimanale politico di Reggio Calabria.

“La Nuova Venezia”, direttore Renzo Bertozzi, esce dall’aprile 1924 all’agosto 1925. Dal luglio 1924 al gennaio 1925 vi collaborano con liriche Pocarini, Dolfi, Sanzin, con illustrazioni Carmelich.

Una lirica di Walden in lingua originale compare ne “L’Aurora” nel luglio 1924. “Der Sturm” pubblica *Concerto primaverile* di Jablowsky nel settembre 1924 e *Una disgrazia* di Sanzin nel febbraio 1925. Un altro contatto con Berlino è rappresentato da Ruggero Vasari, che nell’ottobre 1924 pubblica su “L’Aurora” la poesia *Prampolini*.

37. B.G. SANZIN, *Io e il futurismo*, op. cit., 1976, p.31.

38. B.G. SANZIN, articolo sulla serata del 21 gennaio al Rossetti, in “L’Aurora”, marzo 1924. Sull’episodio scrive anche Jablowsky in “Energie Futuriste”, aprile 1924.

39. F.T. MARINETTI, *Lettera aperta ai miei fischiatori triestini*, in B.G. SANZIN, *Marinetti e il Futurismo*, op. cit., pp.5-7.

40. N. JABLOWSKY, *Posto di blocco*, in “Energie Futuriste”, aprile 1924.

41. L’ordine del giorno è tratto da una lettera di Sanzin a Pocarini consultata presso l’archivio Crali, Milano.

42. cfr. “Noi”, n.6/9, 1924, p.23 e *Convegno futurista giuliano*, in “La Voce di Gorizia”, 1.4.1924. Dal convegno furono spediti telegrammi a Marinetti, Depero, Prampolini, a vari artisti d’avanguardia e a Mussolini: «Futuristi Giuliani adunati convegno regionale Trieste plaudenti rinnovatore fortune Italia rivendicatore genialità italiana invocano giusto appoggio riconoscimento artisti futuristi.»

43. Sulla mostra si rimanda al catalogo della mostra *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, Venezia, 2000.

44. “L’Aurora”, a.II, n.6, giugno 1924, p.7. Sempre “L’Aurora”, a.II, n.7, luglio 1924, p.4, pubblica un breve commento e alcune riproduzioni di opere esposte.

45. Le opere citate di Spazzapan si trovano in collezioni private, quelle di Čargo alla Moderna Galerija di Lubiana, i quadri di Pocarini sono conservati ai Musei Provinciali di Gorizia e presso la famiglia.

46. Cfr. F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., pp.534-539.

erano premurati di spedire al Comitato organizzatore della manifestazione dei telegrammi, pubblicati su “L’Impero”, 27/28.11.1924. Uno era firmato da Carmelich, Dolfi, Sambo, Martelli, Tamaro, Juch, Bonifacio, Furlani, Candiago, Casasola, Carmine, Spazzapan, Ciargo, Guglielminetti, Rabusin, Valeri, Zaratini. Un secondo era a firma di Carmelich e Dolfi: «Impossibilitati partecipare congresso ci associamo grande manifestazione nuovo pensiero azione futuristi, inviando audaci amici futuristi nostro più potente saluto.»

48. B.G. SANZIN, *Dopo il Congresso Futurista*, in “Il Popolo di Trieste”, 3.12.1924.

49. B.G. SANZIN, *Chi è Farfa?*, in “Il Popolo di Trieste”, 6.12.1925.

50. B.G. SANZIN, *Io e il futurismo*, op. cit., p.37.

51. N. JABLOWSKY, *Esecuzione*, in A. MATTIUSI, *Bandiere sulle antenne*, Trieste, 1930, p.43. Gli scritti creativi e critici di Jablowsky sono originali e meritevoli di attenzione, purtroppo di lui dopo il 1925 si perdono le tracce. Muore suicida a Milano nel marzo 1928.

III. Scenografia, scritti, produzione figurativa 1924-1925

Gli sviluppi del futurismo giuliano, per quanto effimeri, segnano una svolta decisa nel percorso teorico e artistico di Carmelich: l'allargamento degli orizzonti, il moltiplicarsi degli influssi visivi, la conoscenza diretta dei protagonisti del movimento lasciano una traccia profonda, tanto nella produzione figurativa quanto in quella critica.

Il 1924 è, dunque, un anno decisivo per Carmelich, quasi uno spartiacque: l'attività pubblicistica -che passa per la nomina a redattore-capo de "L'Aurora" e culmina con la promozione a direttore di "Energie Futuriste"- ha assunto delle caratteristiche professionali molto lontane dall'ingegnosità artigianale di "Epeo"; la produzione artistica, del resto, raggiunge apici lusinghieri, come l'incarico per il cartellone della Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti, o l'invito -avuto da Prampolini grazie a un ormai consolidato rapporto diretto- a partecipare alla Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik di Vienna.

Acquisita ormai padronanza nelle tecniche dell'incisione, gli interessi di Carmelich, a partire da questo stesso anno, si ampliano operativamente a campi d'intervento espressivo non strettamente pittorici: alle arti decorative in generale, a moda e scenografia in particolare.

Queste ricerche si sviluppano sulla scia e nel segno di un altro -oltre a Prampolini- fra i futuristi più interessanti del dopoguerra, Fortunato Depero.

Futurismo magico, futurismo astratto Depero e Prampolini

Costatazione: Depero influisce magicamente sull'arte decorativa italiana. (Es.: Cappelli Lenci stile Depero - geniali - entusiastico irò futurista alle prime coraggiose lanciatrici dell'arditissima moda; disegni copertine illustrazioni dei pittori Angoletta e Pietro Bernardini).

Affermazione: Fra vent'anni tutta l'arte decorativa avrà subito l'influsso dell'opera originalissima del nostro grande Depero¹.

Così scrive Carmelich in *Reparto genio*, la rubrica di spigolature che redige per "L'Aurora" di giugno. Poco

più di un mese dopo, mentre si trova a Madonna di Campiglio, decide di recarsi a Rovereto per visitare la "Casa d'Arte futurista Depero", dove conosce Rosetta, moglie e collaboratrice.

L'incontro diretto con Depero avviene invece di lì a qualche giorno, a Bolzano, dove il "mago" ha una personale alla Mostra d'Arte. La consueta relazione a Dolfi è particolarmente entusiasta e si conclude con l'accento a un progetto e con la descrizione di un risvolto operativo, immancabile dopo la forte emozione suscitata dalla visita al laboratorio e all'esposizione:

Io sto preparando grandi cose per la Mostra Avanguardista di Gorizia. Oltre i disegni, farò eseguire alcune sculture in legno - sul metodo Depero, però completamente originali. Costruzioni di spazi reali, scomposizione della figura in 3 o più piani, cinetismo spaziale².

La mostra, pubblicizzata su "L'Aurora" di ottobre, non si terrà, degli esperimenti spaziali "sul metodo Depero", non resta purtroppo traccia³.

Al momento, l'attività creativa di Carmelich sembra trovare un punto di riferimento costante sulle coordinate Prampolini-Depero; dal primo filtra l'approccio purista che conferisce respiro europeo alle invenzioni del maestro modenese; dal secondo l'accento fantastico che caratterizza gli oggetti prodotti dalla sua "industria artistica", in realtà sviluppo artigianale dell'arte applicata.

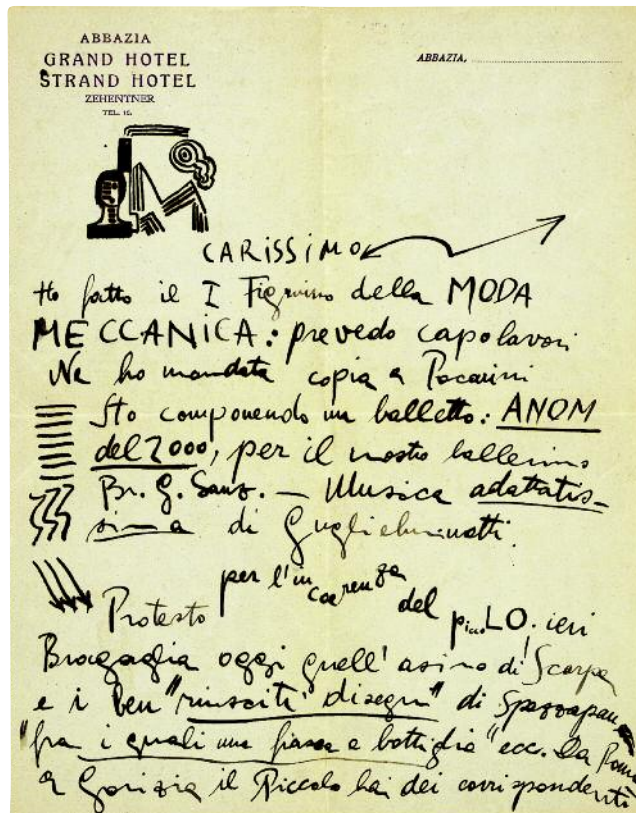
Ad un'analisi più approfondita e in riferimento agli orientamenti espressi in *La sensibilità artistica moderna*, i due influssi si rivelano distinti e antitetici, al limite della contraddizione. Prampolini proietta la sua attività verso il design, in senso propriamente progettuale, confrontandosi cioè con le teorie weimariane del "controllo della produzione industriale": è in contatto con il Bauhaus dal 1922. Depero affronta sì il tema della collaborazione con l'industria, ma per realizzare «vegetazioni artificiali in cemento, glorificazioni plastiche in vetro, cemento, gomma gonfiabile», vale a dire trasferendo di peso il proprio immaginario artistico in

ambito produttivo. E ciò non porta certamente a quell'integrazione intima fra momento progettuale e riproducibilità meccanica così tenacemente auspicata nell'area funzionalista, che, fra l'altro, circoscriveva l'arte decorativa ai soli «oggetti-tipo che rispondono a delle necessità-tipo: seggiole per sederci, tavoli per lavorare, apparecchi per illuminare, macchine per scrivere, casellari per archiviare. L'arte decorativa consiste nel fare dell'attrezzatura, della bella attrezzatura»⁴.

L'arte decorativa futurista, del resto, è materia assai delicata: nel 1925 Balla e Depero enfatizzeranno come «tutta futurista» l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi, dove, in realtà, saranno omologati accomodamenti vari del Liberty e lanciata sul mercato l'iconologia dell'Art Déco. Carmelich, affascinato dalle capacità fabulatorie del «mago» trentino, non sembra coglierne, in rapporto a

Prampolini, le limitazioni; che tali sono poi definibili solo conducendo agli estremi i ragionamenti sul cartellonismo e sulla sensibilità artistica moderna. È indubbio che Carmelich nel 1924 appare assai meno radicale e più legato a principi estetici tradizionali dell'anno precedente; lo dimostra l'articolo su Enrico Prampolini, che verrà pubblicato con minimi ritocchi più volte⁵.

Come l'intervento su Kampmann apparso su «Epeo», anche lo scritto sull'opera pittorica di Prampolini, più che un articolo critico o didascalico, è una dichiarazione appassionata di adesione totale alla cifra stilistica del maestro. Ma quanto è diverso il tono enfatico e apocalittico di «Epeo», la sua cupezza metropolitana; la silenziosa recensione su Prampolini parte da tutt'altro approccio: la sola possibilità di lettura che offre è di natura esclusivamente formale.



Non pare opportuno parlare di trasformismo, la distanza fra i due scritti sfuma se si considera Carmelich per ciò che verosimilmente era all'epoca: un adolescente curioso e impaziente, appassionato a temi che spesso orecchiate e non del tutto assimilate; un giovane diciassettenne, insomma, che andava evolvendo le proprie capacità crescendo assieme a ciò che scriveva.

Vanità meccanica: moda

Nel rapporto di influssi "incrociati" che Carmelich instaura con Depero e Prampolini, un episodio notevole -del tutto in sintonia con le emergenti ricerche futuriste- è costituito dal progetto di una "moda meccanica", di cui si ha notizia da una lettera. Si tratta di una moda costituita da abiti le cui stoffe sono trattate con campiture geometriche di colore, di una moda, cioè, che deve «strillare come un cartellone, quindi niente ghirigori, ma linee rette e facili»⁶.

È evidente il riferimento ai panciotti futuristi di Depero e alle cravatte disegnate da Balla; però l'accento all'assenza di "ghirigori" sembra indirizzare questi figurini -di cui non esiste traccia- verso soluzioni stilistiche più essenziali.

Su "L'Aurora" di giugno si annuncia la preparazione di un "Manifesto della moda meccanica", senza seguito⁷. In agosto, Carmelich, in visita a Milano, si fa promettere da Jablowsky la realizzazione degli abiti meccanici: l'amico lo assicura che porterà i «figurini meccanici alla sarta Palmer, la prima di Milano; amicissima di Marinetti»⁸.

La vanità futurista, necessità inderogabile di un controllo estetico anche nell'abbigliamento, si era già manifestata in Carmelich e Dolfi, come ricorda Bruno G. Sanzin:

Giorgio Carmelich si presentò un giorno a casa mia assieme all'inseparabile amico Emilio Mario Dolfi, signorini elegantissimi che ostentavano dei guanti in pelle di cinghiale scompaiati nel colore, l'uno chiaro e l'altro scuro, essendoseli scambiati tanto per darsi un contegno eccentrico⁹.

Teatro di varietà Scenografie

La creatività di Carmelich riceve stimoli e impulsi costanti dalla rappresentazione scenica: teatro e cinema lo affascina ed eccitano il suo ingegno, gli spettacoli di varietà e i film di Ridolini in particolar modo. «Non mi resta che paragonare Pirandello a Ridolini. Il genio al genio degni l'uno dell'altro» scrive su "Energie Futuriste"¹⁰.

Si è già detto che assieme a Dolfi aveva progettato un'organizzazione di controllo teatrale, che aveva annunciato un fascicolo di "Epeo" monografico sull'argomento, che importanti scritti sulla scenografia di area tedesca e russa sono inclusi fra i libri acquistati a Vienna e Salisburgo¹¹. Proprio nel ricordare uno di tali testi, *Das Moderne Bühnenbild* di Oskar Fischel, Carmelich lamentava l'esclusione del «povero Ricciardi»; ebbene alla scenografia in generale, ad Achille Ricciardi e al teatro di varietà in particolare, è dedicato un lungo articolo apparso su "L'Aurora" di marzo, *Applicazione della scenografia moderna*. Dopo aver ricordato che «dal Futurismo italiano sono nati tutti i Futurismi» e aver sostenuto il misconosciuto primato italiano nel campo della scenografia, Carmelich traccia uno schematico profilo di Ricciardi, sottoscrivendo la tesi futurista che faceva rientrare a forza nel movimento questo originale uomo di teatro o, per usare una sua definizione, questo «magnifico rivoluzionario della scena»¹².

Risolto futuristicamente, come di consueto, il problema delle primogeniture, Carmelich confronta, riportandoli al «più moderno buongusto», teatro tradizionale e teatro di varietà:

Teatro è suggestione. La suggestione deve essere completa e perfetta. Nell'opera perfetta lo stato d'animo dello spettatore sarà eguale a quello dell'attore intelligente lo stato d'animo dell'attore eguale a quello dell'autore e del metteur en scène. [...] Questo naturalmente, è attuabile soltanto nel campo dei lavori intellettuali, come opere, commedie e balletti, che richiedono cioè una certa preparazione da parte dello spettatore. Per il teatro di varietà -ed è a questo che intendo rivolgermi- la formula non è che parzialmen-

te applicabile. Il teatro di varietà esige rapidi cambiamenti, diversità completa fra attori, instabilità di un dato "genere". Avviene quindi che lo scenario non può essere variato per ogni singolo "numero", ma, al contrario, dovrà essere stabile seppure sempre adatto¹³.

È evidente che questa seconda parte dell'articolo prende lo spunto da suggestioni trasmesse dalla lettura del "Manifesto sul Teatro di Varietà" -scritto da Marinetti dieci anni prima- cercando di proporre alcune soluzioni operative¹⁴.

Ma, per gli sviluppi futuri, è notevole la parte conclusiva dello scritto, quando viene suggerita l'adozione di una scenografia unica ma adattabile; è sotto l'influenza di Prampolini e dei suoi esperimenti di scenografie astratte mosse dal gioco delle luci, che Carmelich si appresta ad affrontare la ribalta internazionale della mostra della tecnica teatrale.

Il pubblico vuole la realtà

Vienna: mostra della nuova tecnica teatrale

Nell'ottobre del 1924 Carmelich partecipa ad una storica esposizione: la Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik. Curatore artistico ne è Friedrich Kiesler, personalità di rilievo nella storia della scenografia moderna¹⁵.

Nella rubrica *Ring* di "Energie Futuriste" di settembre, Carmelich autopresenta la propria adesione all'iniziativa:

Il pittore Carmelich è stato invitato alla I. Mostra Internazionale d'Arte Teatrale, promossa dal Municipio di Vienna. Lo scopo di questa importantissima mostra è di far conoscere e contribuire a un reciproco scambio delle ultime e più audaci esperienze dell'arte scenica contemporanea europea; l'esposizione riveste uno speciale carattere, poiché vi saranno ammesse soltanto le opere degli artisti invitati. Commissario per l'Italia è il pittore Prampolini audace riformatore scenico che, con Achille Ricciardi e A.G. Bragaglia, ha per primo iniziato in Italia un movimento teatrale completamente moderno. Da noi, però, queste cose non si sognano nemmeno. Tanto meno un municipio. Arte scenografica? Chi la conosce? Ma sì, è vero, c'è la Scala e abbiamo Forzano¹⁶.

Tramite i contatti stabiliti con Prampolini, gli interessi teatrali di Carmelich trovano dunque modo di concre-

tizzarsi, all'interno di una selezione rappresentativa che comprende anche tendenze non futuriste; degli italiani presenti, infatti, sono definibili futuristi, pur con diversa accentuazione: Bragaglia, Caviglioni, Depero, Dottori, De Pistoris, Fornari, Marasco, Marchi, Paladini, Pannaggi, Prampolini, Tato, Valente; mentre risultano non riconducibili al movimento: Angoletta, Cambellotti, Crespi, Marussig, Montedoro, Sabbatini. Oltre alla sezione italiana, compatta attorno alla figura leader di Prampolini, espongono nomi importantissimi dell'avanguardia europea, come Fernand Léger, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Lothar Schreyer, Alexander Vesnin, Rudolf Belling, Georges Braque, Jozef Čapek, Alexandra Exter, Georg Grosz, Hans Richter e Kiesler stesso.

Il catalogo reca una premessa firmata da Kiesler che, anche per la scelta linguistica, ne indica l'aperto internazionalismo:

Die schöpferische Jugend bleibt in Projekten stecken, befriedigt sich mit Plänen, Mansardenillusionen. Das Publikum will Realitäten.

Il faut quitter les mansardes sacerdotales! Genug der Projekte. Wir brauchen Wirklichkeiten.

Il faut descendre des piédestaux futuristes, expressionistes, cubistes, constructivistes, mystiques, naturalistes, abstractes, etc.

L'art a démobilisé.

Que faire? VIVRE¹⁷.

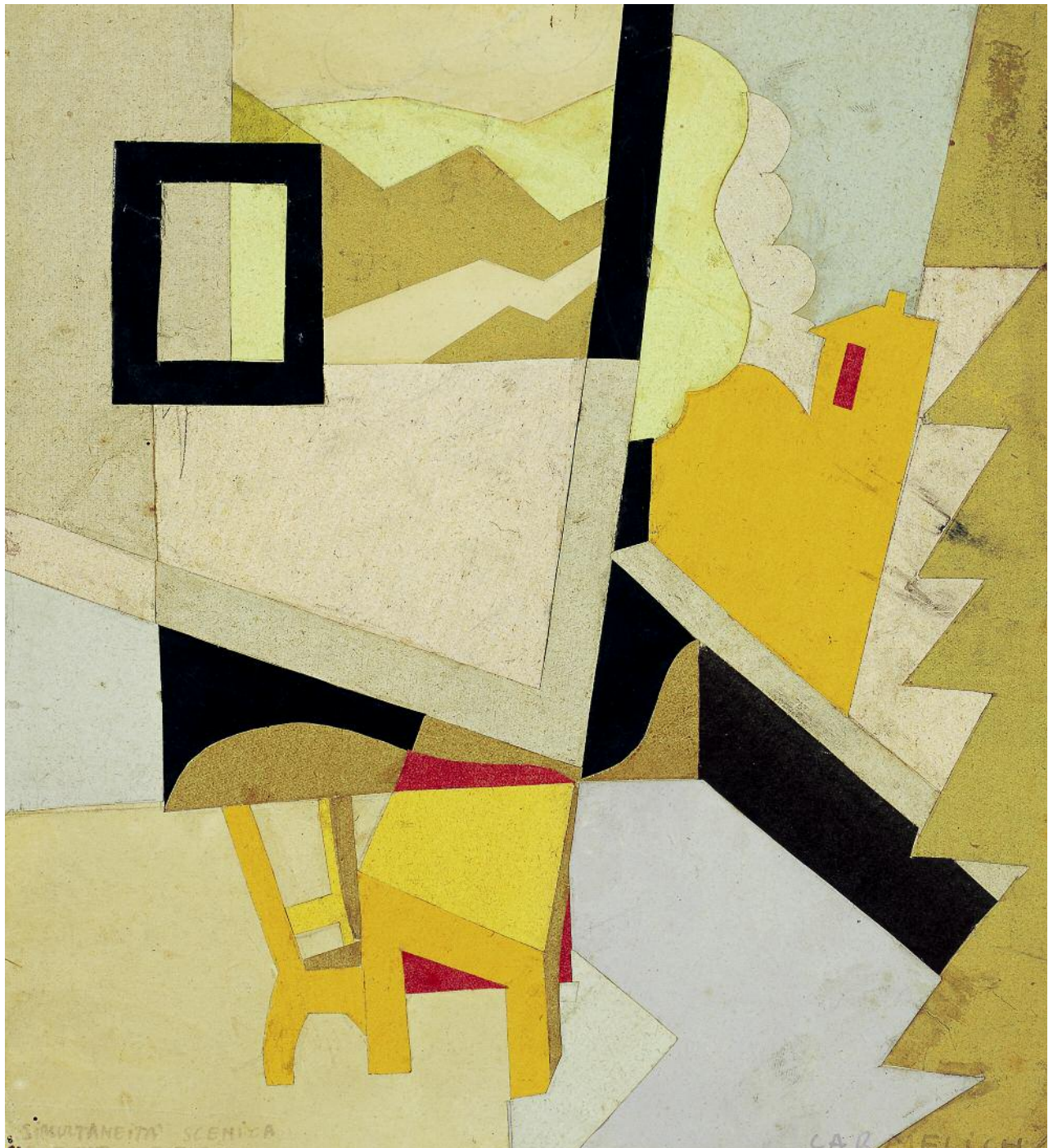
Coerente ai principi esposti in *Applicazione della scenografia moderna*, Carmelich partecipa alla mostra viennese con tre *Szenebilder - Futuristische Music-ball*, tre bozzetti scenografici malauguratamente andati dispersi, che vengono però approssimativamente descritti in un suo lungo articolo di recensione all'iniziativa¹⁸.

Lo scritto -che si sofferma in particolare su Ricciardi, Prampolini e Depero- è di tono più informativo che teorico: l'intento è quello, consuetamente polemico, di far comprendere che esiste una scenografia italiana moderna e che realizzazioni nuove in fatto d'arte non sono esclusive del resto d'Europa.

Scena per Salomé, 1924
[cat. 4 ui]

Ambiente + stato d'animo sintetizzati
(scena per teatro di varietà), 1924
[cat. 50 m/3]

Simultaneità scenica /
Ambiente + esterno, 1924/1925
[cat. 24]



Sono solo tre i soggetti scenografici di Carmelich superstiti.

Simultaneità scenica / Ambiente + esterno è un collage di carte colorate, sulla linea compositiva degli altri collages, di palese ascendenza deperiana.

Ambiente + stato d'animo sintetizzati (scena per teatro di varietà) -xilografia pubblicata su "L'Aurora"- è un décor astratto: congruentemente alle teorie esposte da Carmelich, la proposta di allestimento è neutra e non presenta connotazioni tipiche di alcun luogo o situazione riconoscibile. Oltre ad alcune scene di Balla, l'influenza più evidente è quella di Prampolini, in particolare delle scene del 1920 per *L'après-midi d'un faune*.

Diversa è la *Scena per Salomé*, di cui resta un riproduzione fotografica, pubblicata su "Energie Futuriste". Sono predominanti strutture praticabili, rampe e scalinate, richiamo ai lavori di Adolphe Appia e alla fase di sperimentazione scenica vicina all'espressionismo di Virgilio Marchi¹⁹.

Rimane ancora un episodio, per chiudere definitivamente la parentesi scenografica di Carmelich. Dopo la mostra di Vienna, è invitato ad esporre nel gennaio 1925 alla mostra futurista organizzata a Palazzo Madama dai Sindacati Artistici Torinesi, sotto la direzione di Fillia. Vi sono presenti ventitre pittori, vengono esposti quasi tutti i lavori scenografici provenienti dalla mostra viennese, a Depero e Prampolini sono dedicate sale personali; in totale l'esposizione si compone di circa trecento opere, e si può considerare la prima grande esposizione collettiva futurista. Prampolini stesso, che espone ben 116 opere, così recensisce l'iniziativa su "L'Impero":

La sezione della scenografia futurista che io organizzai e presentai con indiscusso successo or sono tre mesi a la "Internazionale d'arte teatrale di Vienna" è la sola che anche a Torino ha ottenuto il più largo plauso della critica ed il vivo interessamento e comprensione da parte dei visitatori.[...] Il nuovo orientamento stilistico "architettonico spaziale" che io ho iniziato e che perseguo da tempo [...] oggi predomina in questa Mostra, nelle opere degli scenografi

futuristi italiani: Ago, Carmelich, De Pistoris, Dottori, Bracci, Fillia, Fornari, Maino, Marchi, Paladini, Pannaggi, Prampolini, Tato, Valente. Dalle forme mistiche-ascensionali di Dottori alle scenografie "spaziali-interpretative" di Fillia, Bracci, Maino; dagli spazi cromatici accesissimi di Carmelich, al monocromismo jeratico indeterminato di Paladini; dalle architetture spaziali cromatiche di de Pistoris e Pannaggi, alle semplici architetture di Marchi, Tato e oltre, verso le fantasie sceniche di Valente²⁰.

Dallo stesso articolo si viene a sapere che Carmelich è presente anche nella sezione pittura: nulla si sa delle opere esposte²¹.

Macchine e retroguardisti

La predisposizione di Carmelich alla dichiarazione programmatica, al circostanziare ipotesi e indirizzi propri e dell'avanguardia in generale, trova nel 1924 due corrispondenti a *La sensibilità artistica moderna*, manifesto del 1923.

Si tratta di *Macchina-Sorpresa* e *I creatori di estetiche*. *Macchina-Sorpresa* lo vede sintonizzato sul nuovo verbo "meccanicistico" che, su sollecitazione di personaggi come Depero, Prampolini, Pannaggi, Paladini e sulla spinta dei nuovi indirizzi delle avanguardie extranazionali, riprende e continua, in chiave di precisa opzione estetico-formale, l'"apologo dell'automobile" su cui si imperniava il manifesto di fondazione del futurismo.

Ma se allora l'automobile e l'universo meccanico identificavano il modello irrazionale, antiromantico e prepotente della modernità, ora è soprattutto il suo fascino visivo, il suo essere oggetto-struttura dalle possibili valenze decorative, a calamitare l'attenzione di Carmelich, che scrive:

Io la sento fortemente, questa nuova forza che ci attira, irresistibilmente, o Poeti nuovi. È -lo dico subito- la forza della Macchina.[...] Io "vedo" meccanicamente²².

L'intervento che si chiude con un sarcastico appello «Ai Semiavanguardisti, Ai Sofficiani in ritardo» restituisce, dunque, la figura di un Carmelich completamente

immerso nella definizione di codici linguistici, di riferimenti figurativi, in cui immagini e colori non paiono troppo partecipi delle implicazioni ideologiche che metropoli e meccanicismo potrebbero sottendere.

I creatori di estetiche riprende estesamente queste tesi, con ampliati riferimenti:

Compito primissimo del genio rinnovatore è quello di creare un'estetica. Fra i creatori di estetiche moderne possiamo contare i pittori Prampolini, Léger, Paladini, Picasso, le case operaie e i grattacieli americani, lo scultore Archipenko, le automobili, le macchine, Ridolini, i costruttivisti russo-scandinavi, il jazz-band. Tutto ciò è tipicamente nuovo e indissolubilmente legato alla nostra epoca²³.

Interessante, soprattutto per gli sviluppi dell'avventura costruttivista con Černigoj, l'accezione particolare con cui -qui, come nel numero 1 di "25"- Carmelich intende "costruttivismo": non come movimento identificabile in una precisa avanguardia o area intellettuale, ma come "tendenza" di linguaggio espressivo; un atteggiamento per molti versi analogo al suo stesso definirsi "futurista", intendendo artista sperimentatore d'avanguardia.

In tal senso, è notevole anche l'articolo *Futuristi in retroguardia*. N.1 Pirandello. N.2 Finetti²⁴; qui, riprendendo un tema già caro addirittura a Marinetti, prima scrive di *6 personaggi in cerca d'autore*, concludendo che la commedia rappresenta «il caos a sorpresa tipicamente futurista»; poi prende in esame la pittura di de Finetti, e riconoscendovi una irrisolta tensione al dinamismo boccioniano, afferma che, come una quinta colonna, o una retroguardia appunto, «Finetti fa della propaganda futurista fra il pubblico sospettoso»²⁵.

A sottolineare ancora i termini assolutamente non faziosi, non legati a una "tessera" di movimento-partito, con cui Carmelich affronta i temi d'arte, vi è l'articolo intitolato *Veno Pilon. Pittura russo-toscana a 4 dimensioni*. Qui Carmelich, avventurandosi in considerazioni almeno insolite per un futurista, inquadra l'arte di Pilon in una linea di moderna classicità:

L'ambiente originario di questa pittura è il Carso. [...] Lo stato estetico che il Carso può, infatti, generare, pone su una stessa linea i primitivi toscani, il folklorismo russo e il cerebralismo tedesco. Sintetizzando definiremo la pittura di Pilon una "pittura russo toscana"²⁶.

Un ulteriore testo teorico, che anticipa alcuni riferimenti utili a comprendere la produzione del '27/'29, è *Arte del nord*, in cui Carmelich, dopo aver focalizzato le differenze tra arte latina e arte nordica, esemplificate nelle due correnti del futurismo e dell'espressionismo, parla di alcuni degli artisti da lui più apprezzati: Grosz, Chagall, Marc²⁷.

Produzione figurativa 1924

Decoro tipo/grafico

I lavori del 1924 occupano, nello scarno panorama dell'intera opera figurativa di Carmelich, uno spazio di preminenza assoluta. L'attenzione del giovane si concentra sulla grafica riproducibile, in due filoni distinti ma continui e stilisticamente coerenti. Da una parte la serie delle incisioni, illustrazioni concluse, assimilabili alla grafica d'arte e che, in gran parte, assumono la funzione di commento visivo autonomo all'interno delle riviste con cui Carmelich collabora; dall'altra la grafica "cartellonistica", concepita per propagandare prodotti e iniziative -testate di giornale, carte intestate, copertine, manifesti- dove Carmelich cerca di rendere operativi gli assunti teorici espressi in "Epeo".

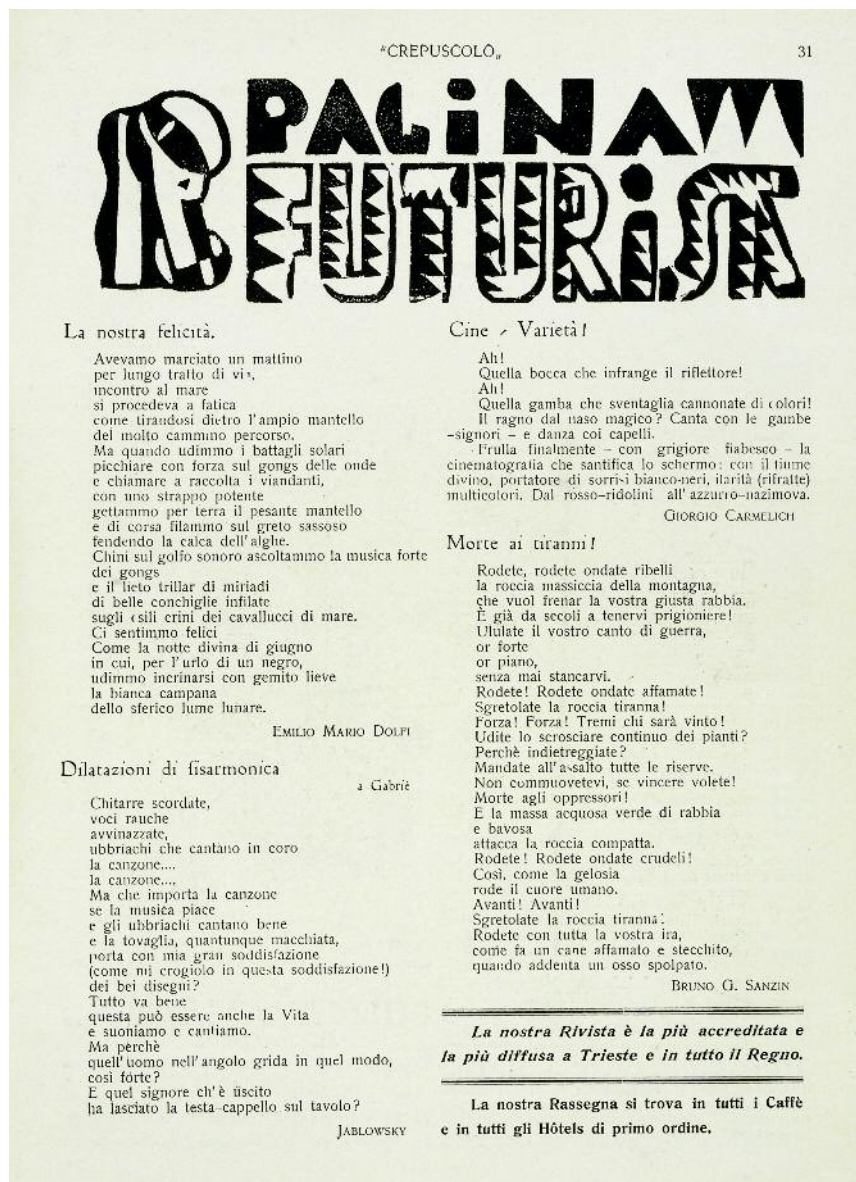
Naturalmente i confini linguistici fra i due gruppi non sono precisamente definibili; le illustrazioni non finalizzate, partendo da chiare tendenze espressioniste, giungono, con una progressiva geometrizzazione delle forme e dei contorni, ai prampoliniani scambi di positivo/negativo e all'introduzione dei profili a saetta, tipica declinazione deperiana. I lavori propriamente tipo/grafici -che muovono non tanto dal segno futurista, quanto dal nascente universo ornamentale déco- intervengono in tale evoluzione da reagenti primi, conducendo vieppiù le incisioni autonome verso un purismo intriso di umori meccanicisti.

"Pagina futurista", 1924 [cat. 53 m]

Cartolina del Movimento Futurista Giuliano, 1924 [cat. 57 m]

Fregio, in cartolina di "25", 1925 [cat. 63 m]

Fregio, in "25", anno I, n.1, 1925 [cat. 64 m]



Alla serie tipografica appartiene l'opera forse più conosciuta di Carmelich, il cartellone per la Prima Mostra Goriziana di Belle Arti²⁸.

L'affrontare una commissione "ufficiale" con un'opera indirizzata a un pubblico ben più vasto di quello specializzato, costituito dai lettori delle sue riviste, pungola l'impegno di Carmelich. Ne nasce un'immagine che, pur rientrando come ispirazione in situazioni espressive già sperimentate, appare tecnicamente più complessa e finita. Carmelich sfoggia gran parte del suo repertorio formale, realizzando un'opera conseguente all'idea cartellonistica propugnata in "Epeo", seppur filtrata da un già verificato ammorbidente dei toni. L'irruzione delle parole all'interno della composizione -che tanto l'aveva colpito in Kampmann e che già aveva sperimentato- è qui evitata per una soluzione tipografica molto tradizionale. Il tutto, inoltre, viene stampato in una rigorosissima monocromia e non con i colori chiassosi e violenti da sempre sostenuti.

Altri lavori di carattere marcatamente grafico sono la sintetica cartolina del Movimento Futurista Giuliano "freccia rossa" (che diagonalizza il modello perpendicolare di El Lissitzky) e le due testate della "Pagina futurista" e di "Energie Futuriste". In entrambe, le lettere vengono geometrizzate e ornate, a puro scopo decorativo, con i soliti motivi a saetta.

Per inciso, nel 1926 Hannes Meyer includerà "Energie Futuriste" in *Zeitgemässe Zeitschriften*, foto di gruppo di 22 testate d'avanguardia pubblicata nella rivista svizzera "Das Werk"²⁹.

Sempre nel 1924, Carmelich elabora due fregi, che si potrebbero definire "decori narrativi" per la nascente rivista "25"³⁰. Si tratta di immagini in sequenza orizzontale, costrette in un rettangolo molto schiacciato. In dimensioni ridottissime, figurine appaiono e scompaiono nella scansione del bianco e nero. Vi è, elemento caratterizzante rispetto alle altre opere grafiche, il tentativo di una resa dei mezzi toni attraverso un fitto tratteggio incrociato. Simili alle illustrazioni di Vinicio

Paladini per "Cronache d'Attualità" -rivista diretta da Bragaglia-, queste scene richiamano anche, per il loro svolgimento filmico e per la densità delle figure, le composizioni di Gerd Arntz.

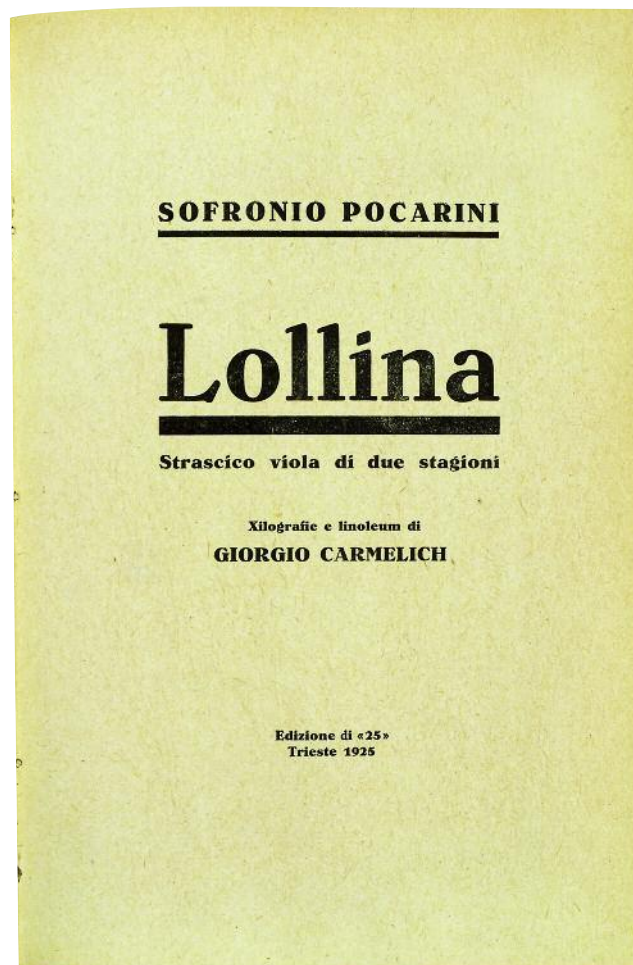
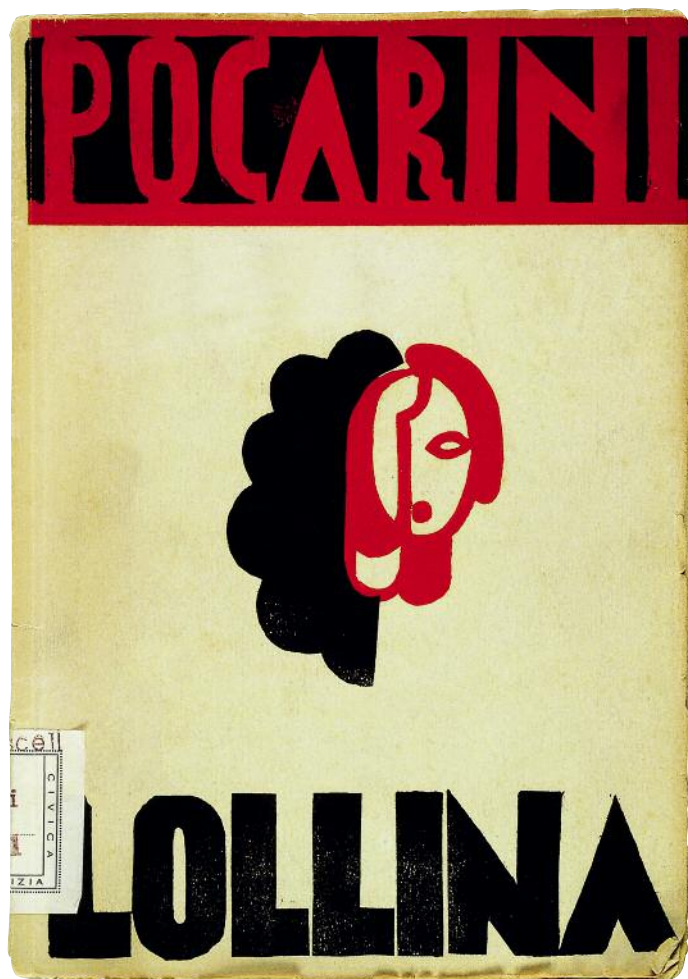
Ultima opera prettamente tipografica di quest'anno è l'apparato illustrativo di *Lollina* di Sofronio Pocarini, che esce nel 1925. Nel disegnare per questo "poema amoroso", Carmelich si ispira a soggetti femminili, che accompagnano il testo assieme a piccoli motivi ornamentali, di geometria decisa, sospesi fra déco e primitivismo.

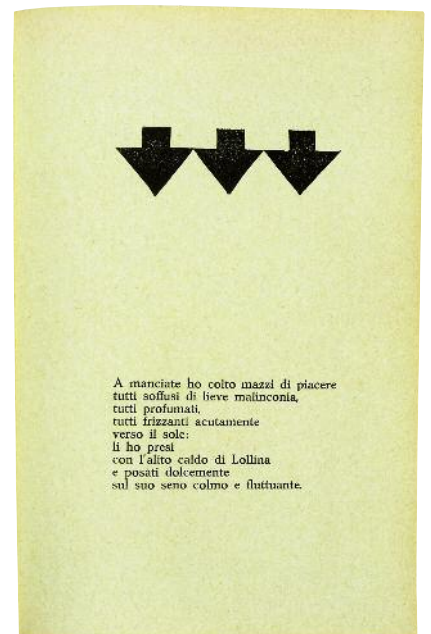
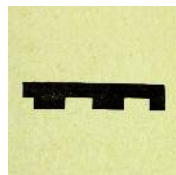
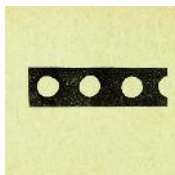
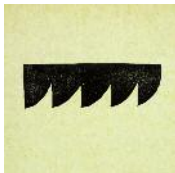
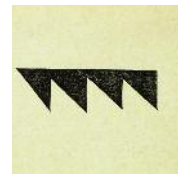
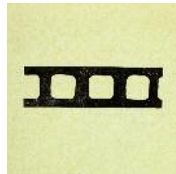
Compatto e uniforme nei temi come nella figurazione, il progetto grafico di *Lollina* rappresenta lo sviluppo di soluzioni linguistiche precedentemente rilevate: diviene prevalente l'uso di linee arrotondate, forme stilizzate e definite da contorni marcati e regolari, mentre scompare l'uso degli effetti fra figura e sfondo. Nelle immagini prevale l'essenzialità delle geometrie, rafforzata dall'economia del segno.

A fianco delle immagini fin qui prese in esame, vi sono le incisioni autonome, non vincolate a necessità pubblicitarie, didascaliche o di divulgazione, che appaiono su quasi tutte le riviste con le quali Carmelich entra in rapporto di collaborazione. Il supporto preferito è una carta grigiastra dall'impasto grezzo.

Case-rettangolo e *Case-scale* si possono considerare come il trait d'union fra l'opera tipo/grafica e quella grafico-artistica. I due linoleum sono stampati in copertina e seconda di copertina de "L'Aurora", senza che nessun elemento (decorativo, di contenuto o di integrazione col testo) ne richiami questa funzione. Nel primo prosegue la progressiva opera di distillazione/geometrizzazione di elementi realistici che caratterizza un certo filone di immagini.

In *Natura morta* e *Ritratto* [2] Carmelich sperimenta ancora e insistentemente il sistema di compenetrazione planare e lo scambio reciproco fra figura e sfondo. Dal dinamismo strutturato sulle diagonali di *Case in velocità* e *Figura-fiore-case*, si passa all'astrazione to-





tale di *Paesaggio* [1], *Forme*, *Arabesco*.

La tendenza purista individuata nel manifesto goriziano impronta *Due teste*, e *Ritratto* [3], ancora accostabili alle tarsie déco e alle composizioni dei costruttivisti belgi di “Het Overzicht” e “7 Arts”, a loro volta vicini alle incisioni di Prampolini.

Papiers découpés matite e acquerelli

Integrano il panorama visuale tracciato dai linoleum due papiers découpés -*Testa d'uomo e Donna strada*- in cui Carmelich, più che alle compenetrazioni delle superfici, sembra interessato a sviluppare il pittogramma deperiano a zigzag per risolvere i toni intermedi. Altra fonte è da individuare in area ungherese, nel Sandor Bortnyk dei linoleum pubblicati su “Ma”³¹.

Tematica cara a Carmelich è il balletto. Ad essa si richiamano una serie di lavori che restituiscono in chiave pittorica gli interessi teatrali e scenografici; moltissime le influenze che, con diversa trasparenza, vi si incrociano e interreagiscono; dallo Schlemmer del *Triadisches Ballet* -presente alla mostra viennese- al Depero dei *Balli Plastici*, alle invenzioni meccaniche di Filia e Prampolini.

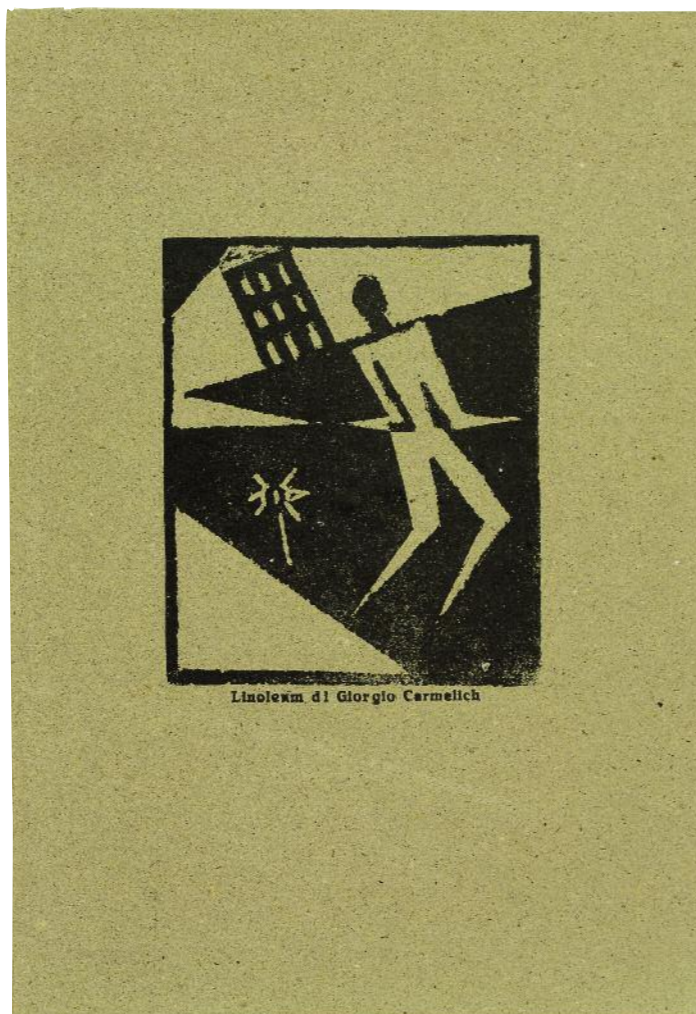
La matita *Balletto* è palesemente influenzata da contemporanei disegni di Prampolini: lo studio compositivo è molto accurato, e si traduce in un equilibrio formale prossimo alle figurazioni completamente astratte. Le aree di azione dinamica delle gambe e delle braccia della ballerina sono rese attraverso superfici semi-trasparenti, il cui fitto incastro traduce su di un unico piano l'intera successione dei movimenti, come in una sequenza di fotogrammi.

Tre coppie che ballano è costruito su un ritmo di linee e superfici sfumate; la sola distribuzione delle coppie nello spazio, completamente vuoto, suggerisce la terza dimensione.

Ballerina è la prova più deperiana, che manifesta la completa interiorizzazione dei codici sintattici del maestro. Con l'uso di una sola tinta Carmelich riesce a

conferire alla figura una forte impronta volumetrica, con la netta prevalenza di linee e di superfici arrotondate. La percezione spaziale è marcata dalla collocazione della figura all'interno di una ribalta, soluzione adottata anche in altre opere di questo periodo.

In chiusura va citato -estraneo agli indirizzi espressivi fin qui delineati- *Paesaggio* [2], che richiama alcuni lavori di Antonio Marasco, al quale viene dedicato un numero di “Energie Futuriste”.



Case in velocità.



Linoleum di Giorgio Carmelich

RITRATTO



Linoleum di G. R. Carmelich

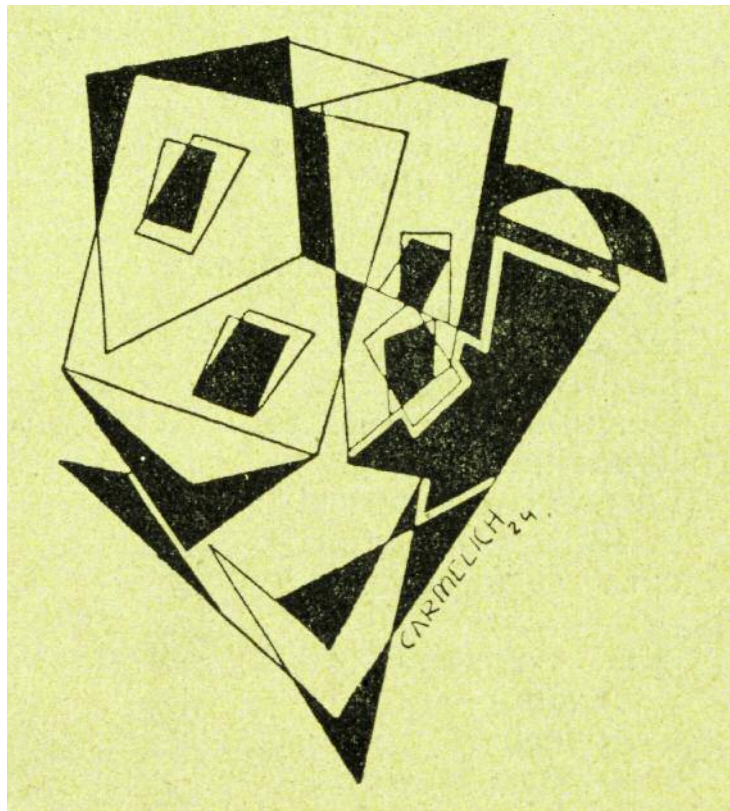
Natura morta



Linoleum di G. R. Carmelich

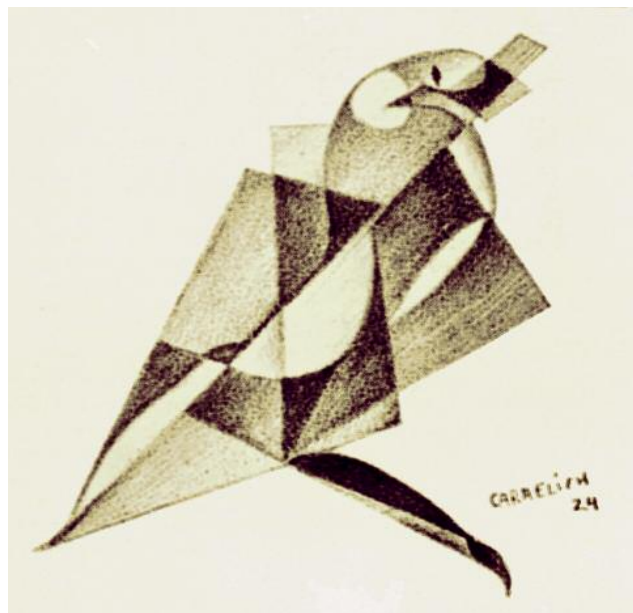
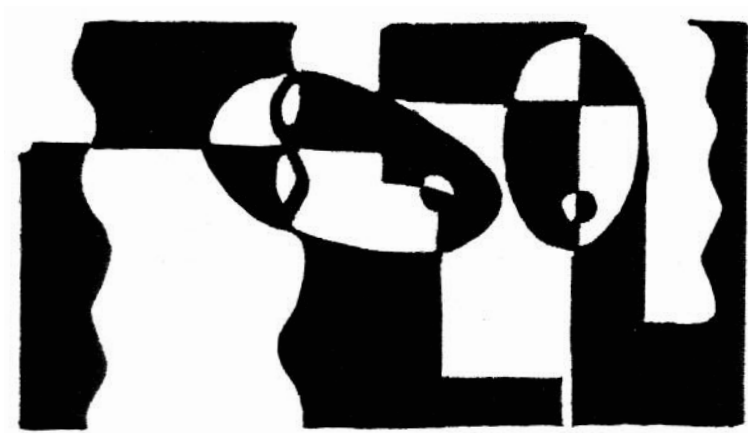
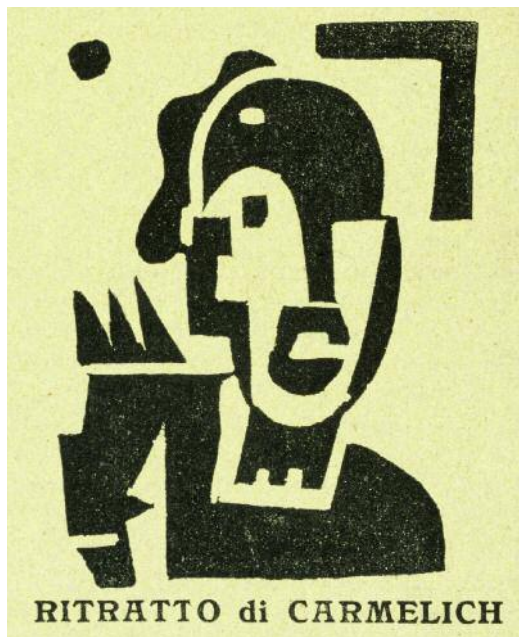
Paesaggio [1], 1924 [cat. 51 m]

Due teste, 1924 [cat. 61 m]



Ritratto [4], 1924 [cat. 59 m]

Balletto, 1924 [cat. 3 ui]









Donna strada, 1924 [cat. 19]

Testa d'uomo, 1924 [cat. 21]



Testa di donna, 1924 [cat. 22]

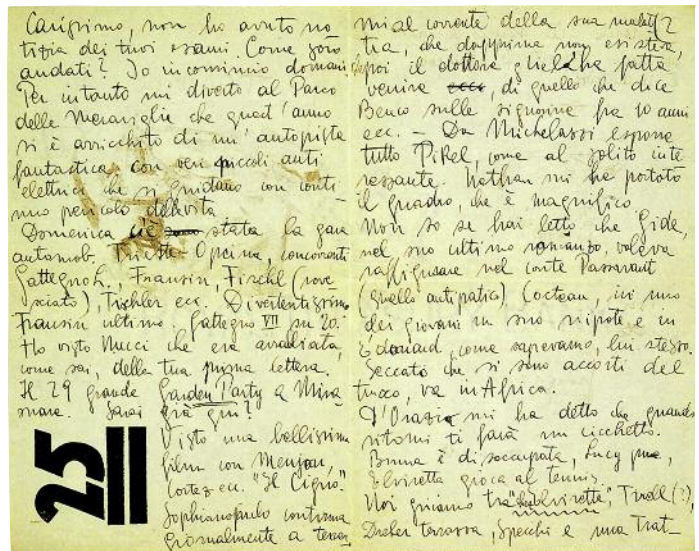
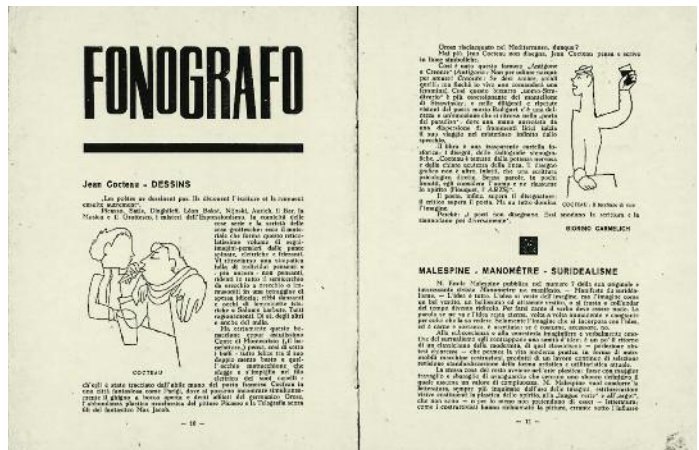




Carta da lettere di "25" [cat. 65 m]

Ma prima di Černigoj, un altro personaggio, l'ex compagno di scuola Nino Jablowsky, fa da tramite intellettuale con i movimenti d'avanguardia europei. L'importanza del suo ruolo è testimoniata dall'esatta coincidenza fra il progetto di "25" e la dichiarazione d'intenti che Jablowsky stila nello stesso anno:

100



25

1

SINTESI PUBBLICITARIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Direttore: CARMELICH

TRIESTE - via S. Zaccaria 6/II. p.

ANNO I. GENNAIO

ABBONAMENTO A 10 NUMERI LIRE 10

10 e più riviste d'avanguardia s'affaticano oggi in Europa a trovare un punto ideale comune, sintesi perfetta della poesia e dell'arte contemporanea. Questo punto non può esistere. Ogni vero creatore è un nuovo ponte lanciato nelle infinite possibilità del nostro tempo. Chi crea, definisce una tendenza. **Tendenza** — **Esperienza**. Dalle diverse esperienze scaturirà un'arte predominante, caratteristica definitiva dell'epoca.

Il "25" revisione quotidiana mensile annuale dell'attività creativa costituisce un saggio imparziale plurilaterale sintetico di ogni tendenza. L'arte deve finalmente rivalleggiare con le industrie più progredite.

RECLAME

Il "25" sarà una pubblicità di effetto immediato veloce sicuro.

Carmelich - Dolfi

ANNOTAZIONI PARTICOLARI



DEL COSTRUTTIVISMO. Il cubismo — lo insegnano Braque e Picasso — fa nella sua vera espressione un **costruttivismo** mascherato. Il futurismo italiano stesso — con Boccioni Balla Severini Soffici — pretese di dare delle opere astratte o semi astratte (es.: «spessori d'atmosfera» di Balla, «arabeschi dinamici» di Severini) prive quindi assolutamente dell'elemento letterario o comunque cerebrale; e, un po' più lontano nel tempo, Giotto medesimo fu, a modo suo, un grande costruttivista. Si può parlare del **costruttivismo** come arte anti-italiana e inadatta allo spirito mediterraneo? **Costruttivismo** è conseguenza del cubismo; cubismo è parallelo al futurismo.

G. LINZEE, «LE PAYSAGE INVENTORIE» (Estetica e lirismo del paesaggio) — Edizione del «groupe moderne d'art de l'école» (Légit, 104 rue Khovamont). — Un passo verso la poesia fusa con la nuova estetica. **Problemi di estetica.** Anatomia del paesaggio. Genesi del paesaggio. L'occhio. Stato civile del paesaggio. — **Poesia.** Analisi. L'humain dans le paysage. La notte. La casa. Il ponte. La città. Nuanco. — Poche volte siamo stati tanto vicini al classicismo puro, matematico (Soffici, Corra, Jacob, Visnello); Georges Linzée vi aggiunge lo scetticismo teorico: il piacere di leggere un complicato ma intelligente studio di calcolo scientifico si tramuta in gioia lirica allo scoppiare emotivo delle analogie e dei pensieri nascosti. Una fredda elencazione si sviluppa in un equilibrio parolibero, in una constatazione plastica. Come in «simpatia» del pittore Pergino Dottori, il cervello si adatta al paesaggio, il paesaggio si plasma a volontà, si ferma e si sfarma continuamente, mentre l'occhio sintetizza e la mente seleziona. — Alla svolta di una strada: 1. Mon oeil voit. 2. Déjà le site vibre. Così sulle rovine di un **paesaggio-tipo** insistente, la sensibilità dell'esteta vibra — film impressionabilissimo — col dinamismo della cinematografia.

c.

COMETE SULLE CAMIONABILI

Carovane di stelle comete alle su camionabili e bihari guidano ai presci del piacere nei treni espressi e nelle imovinsines nuovi re magi. — le cui dimaste si leggono all'ufficio dell'anagrafe; essi vanno ai presci come allo sportello della cassa del totalizzatore per puntare una somma rilevante su di un cavallo che forse vincerà.

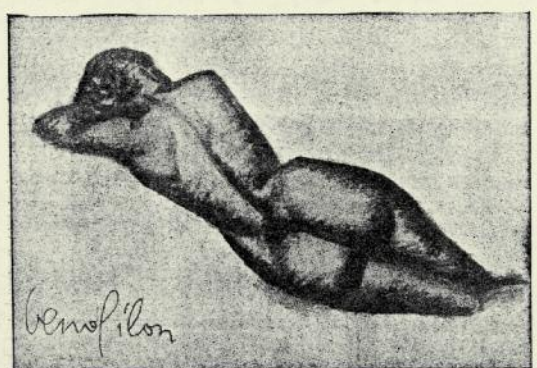
E non portano doni su cammelli dalle giuldrappe rosse abbraccianti, ma hanno nei rigonfi portatogli le banconote e la lettera di credito, e in un taschino qualunque del panciotto le chiavi dei safes che frincludono i lor gioielli e buoni del tesoro.

Ma anche questi uomini che vanno — nuovi re magi, le cui dimaste si leggono all'ufficio dell'anagrafe — a riscuotere le quote di gaezza, sono iscritti a un partito o sindacato e portano una tessera e un revolver per rafforzare la felicità.

Emilio Mario Dolfi



VENO PILON — (Pittura Russo-Toscana a 4 dimensioni)



Venofilon



SOFRONIO POCARINI L O L L I N A

edizione di lusso a 2 colori su carta
filigranata — Copertine e xilografie di
:: GIORGIO CARMELICH ::
IN DONO AGLI ABBONATI DEL '25

Prenotazioni alla „BOTTEGA DEL LIBRO“



È significativo che Jablowsky risulti "redattore capo" del secondo numero di "25", mentre già nel primo Carmelich e Dolfi -chiarendo il sottotitolo della rivista «sintesi pubblicitaria dell'arte contemporanea»- scrivono:

40 e più riviste d'avanguardia s'affaticano oggi in Europa a trovare un punto ideale comune, sintesi perfetta della poesia e dell'arte contemporanea. Questo punto non può esistere. Ogni vero creatore è un nuovo ponte lanciato nelle infinite possibilità del nostro tempo. Chi crea definisce una tendenza. Tendenza = esperienza. Dalle diverse esperienze scaturirà un'arte predominante, caratteristica definitiva dell'epoca.

Il '25 revisione quotidiana mensile annuale dell'attività creativa costituisce un saggio imparziale plurilaterale sintetico di ogni tendenza. L'arte deve finalmente rivaleggiare con le industrie più progredite.

R E C L A M E

Il '25 sarà una pubblicità di effetto immediato veloce sicuro³³.

Carmelich e Dolfi, «in ciò giuliani di linea assai più mitteleuropea che irredenta»³⁴, si proiettano con Jablowsky verso l'Europa, verso le "tendenze" eterogenee; mai come adesso lontani dal movimento "a tesi", e soprattutto, dagli echi nazionalisti delle urla incendiarie lanciate da Marinetti quindici anni prima. Oltre a ciò, è assai interessante la formula con cui i tre giovani vogliono raggiungere il loro intento, che si riporta, mediata da un'acquisita maturità, alle teorie reclamistiche di "Epeo".

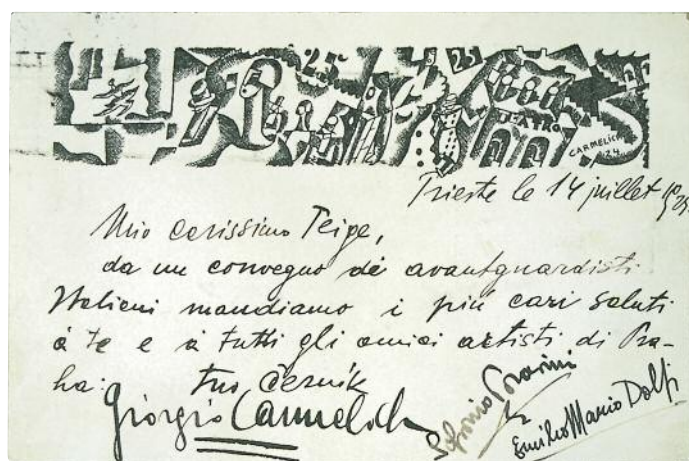
Reclamistica è l'impostazione grafica di "25" numero 1, che addotta l'impaginazione del pieghevole pubblicitario; Carmelich, progetta "25" come foglio unico a due pieghe, che aperto presenta sei facce da leggersi orizzontalmente (ad eccezione di una): ripiegata, la rivista assume un comodo formato cartolina³⁵.

Reclamistico è il taglio concettuale: copertina secchissima (un rigoroso gioco geometrico sulla cifra 25), una pubblicità, la riproduzione di un'opera di Pilon e, sull'altra facciata, il citato editoriale, due *Annotazioni particolari*³⁶ di Carmelich e, infine, un'interessante prova poetica di Dolfi, *Comete sulle camionabili*.

Il secondo numero, datato "primavera", ritorna a un formato tradizionale.

È interessante ai fini comparativi l'elenco della stampa dell'avanguardia internazionale riportato nella seconda pagina e che, con ben ventisette riviste citate si rivela un hangar ben più ampio dei precedenti di "Energie Futuriste" e "L'Aurora"³⁷.

Il fascicolo è, forse più del primo, indicativo del corso della ridefinizione in atto nel gruppo. Le già citate influenze della tendenza belga trovano conferma con la pubblicazione di un ritratto di Pirandello di Pierre-Louis Flouquet tratto da "7 Arts" - vicinissimo, per inciso, all'autoritratto di Černigoj del 1926. Ma per gli sviluppi futuri (il Carmelich dell'ultima maniera) è assai più rimarchevole -nonché quantitativamente più rappresentato- l'avvicinamento all'area del surrealismo francese, come indicano l'articolo di Italo Zaratin su Max Jacob³⁸, la pubblicazione del suo *Cartoccio di dadi*, la recensione di Carmelich di *Dessins* di Jean Cocteau, l'analisi di Dolfi sul *Manifeste du suridéalisme* pubblicato da Emile Malespine su "Manomètre" («se la pittura, dopo l'avvento del cinematografo, che ne assume le funzioni meramente raffiguratrici e rappresentative, può essere ricondotta alla funzione di elemento decorativo a fianco della plastica e dell'architettura, la poesia per molto tempo ancora sarà un intimo nesso del modello con l'immagine»³⁹), la pubblicazione -a chiusura del numero- della poesia *Canzoni africane*



per ballare tratta da *I cinque continenti* antologia mondiale della poesia contemporanea di Ivan Goll.

“25” chiude con il secondo numero, e parallelamente si esaurisce anche l’attività pubblicistica di Carmelich. Dolfi si impegna negli esami di maturità e poi, in autunno, si iscrive all’Università La Sapienza di Roma⁴⁰; ma prima, durante l’estate, ha modo di conoscere a Grado -assieme a Carmelich, Pocarini, Spazzapan- Artuš Černik, direttore di “Pásmo - revue internationale moderne”, pubblicata a Praga dalle edizioni Devětsil. Černik è a Grado assieme ad altri membri dell’avanguardia ceca. Una cartolina di “25” testimonia l’occasione: indirizzata, in italiano, da Černik a Karel Teige il 14 luglio 1925: «Mio carissimo Teige, da un convegno di avanguardisti italiani mandiamo i più cari saluti a te e a tutti gli amici artisti di Praga - tuo Černik, Giorgio Carmelich, Sofronio Pocarini, Emilio Mario Dolfi»⁴¹.

L’incontro era stato anticipato da una lettera inviata da Černik a Pocarini in veste di direttore della rivista “L’Aurora”, datata Brno-Grado, 7 luglio 1925:

Chers Messieurs et Confrères, mon ami M. Ponc, compositore moderno e membro del sindacato internazionale degli artisti “Sturm” di Berlino, B. Vaclavek, collaboratore della rivista “Pásmo” ed altri amici membri dell’avanguardia ceca “Devětsil” siamo a Grado dal 6 luglio e ci farebbe piacere parlare con voi e i vostri i amici di cose comuni d’arte moderna. Se desiderate vi invitiamo ad una conferenza amichevole a Grado nei prossimi giorni e vi preghiamo di scriverci all’indirizzo A. Černik, Grado, Posta Centrale, Fermo posta. Cordiali saluti. Artuš Černik.⁴²

L’incontro era inteso come un momento di scambio, non solo d’opinioni ma anche di materiale utilizzabile per le pubblicazioni: immagini, riviste, libri d’arte e, soprattutto, d’architettura. Della fecondità di questo scambio, si ha una sola testimonianza: la poesia *Amore su misura* di Pocarini compare sul numero 9/10 di “Pásmo”, nell’autunno 1926.

Il 20 luglio 1925 Černik scrive a Pocarini da Praga, un po’ in italiano un po’ in tedesco:

Carissimo amico, ti prego di scusarmi se non ti ho scritto prima di oggi. [...] Ricevi Pásmo regolarmente? E ti piace? Innanzitutto mi dispiace molto che anche i cari amici Carmelich e Dolfi non diano notizie, sebbene il contatto costante tra giovani italiani e cechi sarebbe assai benvenuto. In particolare abbiamo bisogno di molte fotografie di opere di architettura e ingegneria moderna in Italia, e in genere molto materiale illustrativo di cui al momento ho molto bisogno, come anche un intenso scambio di libri moderni e riviste, che contraccambierei. [...] Ricordando con piacere le belle ore trascorse a Gorizia, ti saluto assieme ai compagni Carmelich, Dolfi, Spazzapan e gli altri. Il tuo fedele Artuš Černik⁴³.

Intermezzo 1925

Con l’estinguersi dell’esperienza legata all’edizione delle riviste, Carmelich abbandona la produzione intensiva di linoleum per dedicarsi a forme espressive non vincolate alla riproduzione. Anche dal punto di vista figurativo il 1925 segna una fase intermedia, in cui variano i punti di riferimento, che sembrano orientarsi stavolta verso la pittura italiana: Carrà e Modigliani ammirati sin dal ’22.

Il disegno *Natura morta con testa* rappresenta un punto di passaggio fra due fasi: mentre segno e tecnica continuano i disegni precedenti, composizione e soggetto introducono, in un’atmosfera di stupefatta immobilità, alle matite degli anni successivi.

Ad avvalorare la definizione del ’25 come anno di passaggio, contribuiscono tre opere molto diverse fra loro e difficilmente inquadrabili se non come tappe di un percorso evolutivo.

Bottiglie è un’opera isolata per tecnica -è l’unico dipinto a olio su tela rimasto- e scelta del colore. Carmelich interpreta un classico della natura morta, che offre la possibilità di esercitarsi oltre che sulla composizione, su ombre, riflessi e trasparenze. Con una pennellata piuttosto incerta, riesce a dare discreta originalità a masse e volumi timidamente cubisti.

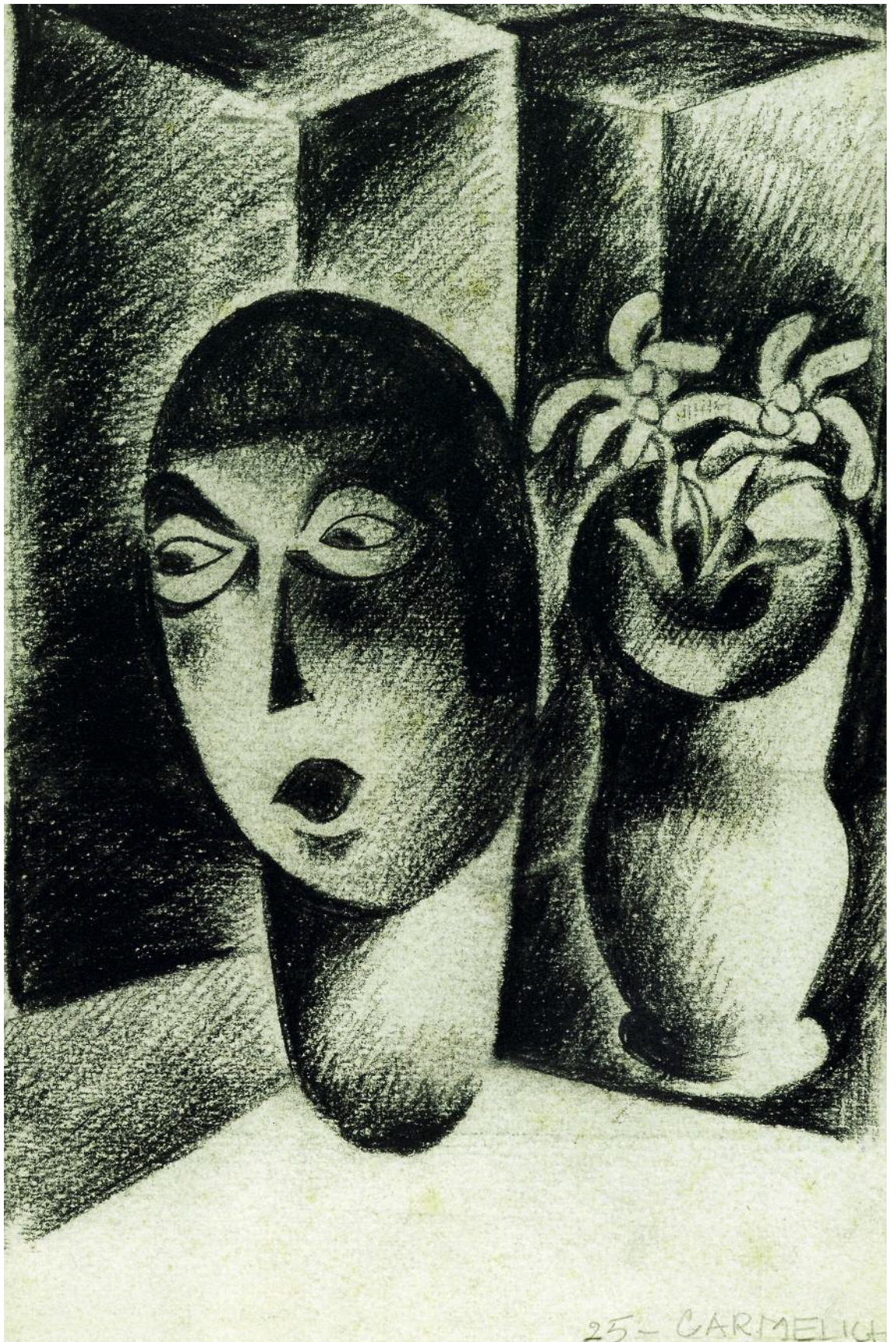
Di *Il viandante e Lussingrande* rimane solo la riproduzione nella monografia di Malabotta. Il primo è interessante per il disegno della massa della figura, costruita con volumi cilindrici dai contorni tracciati con un segno scuro, come nel Malevič figurativo degli anni Dieci.

Il viandante, 1925 [cat. 11 ui]



Bottiglie, 1925 ca [cat. 26]





1. G. CARMELICH, *Reperto genio: Depero*, in "L'Aurora", a.II, n.6, giugno 1924.
2. Lettera da Riva del Garda, 29.8.1924.
3. Secondo quanto afferma Dolfi le sculture furono realizzate, cfr. E. DOLFI, *Artisti: Carmelich*, in "L'Impero", 31.10/1.11.1924, riportato a p.196.
4. LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Parigi, 1925.
5. L'articolo, riportato a p.193 ss., viene pubblicato quattro volte tra il 1924 e il 1926.
6. Lettera da Abbazia, 16.4.1924, riprodotta a p.80.
7. In una lettera del 30.7.1924, Carmelich scrive a Dolfi: «Stabilisci con l'Impero per il Manifesto Moda, che non ho ancora tempo di fare, anche perché per i clichés bisogna disegnare nuovi modelli: in bianco/nero.» Il manifesto non fu pubblicato, tuttavia, da quanto scrive Dolfi nel sopracitato articolo su "L'Impero", il progetto sembra giungesse alla fase esecutiva.
8. Lettera da Salsomaggiore, 12.8.1924.
9. B.G. SANZIN, *op. cit.*, 1976, p.30.
10. G. CARMELICH, *Futuristi in retroguardia: N.1. Pirandello*, in "Energie Futuriste", maggio 1924, riportato a p.186.
11. Da Salisburgo scrive il 6.8.1923: «Ho comperato un libro interessante. *Entfesselte Theater* di Alexander Tairoff. [...] A. Tairoff è il régisseur d'uno dei teatri di Mosca. Il libro ha parecchie riproduzioni di scene futuriste e una bella copertina. [di El Lissitzky n.d.a.] [...] Ho veduto un altro volume comperabile *Balletti russi*, se Dio m'assiste l'avrò».
12. Achille Ricciardi (Sulmona 1884-Roma 1923), inventore del "Teatro del Colore" elaborato a partire dal 1906. In esso il colore, inteso come "moto originario dello spirito", commenta lo svolgersi dell'azione sul palcoscenico. Pur se le sue teorie suscitano l'attenzione dei futuristi, in particolare di Prampolini con il quale collabora brevemente, non si possono considerare futuriste.
13. G. CARMELICH, *Applicazione della scenografia moderna*, in "L'Aurora", a.II, n.3, marzo 1924. Riportato a p.182.
14. Il manifesto *Il Teatro di Varietà*, pubblicato dal "Daily Mail" il 21.11.1913, si legge in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, pp.71-79.
15. Friedrich Kiesler (Czernowitz/Bukowina 1896-New York 1965) scenografo e architetto. Attivo fra il 1922 e il 1925 tra Berlino, Vienna e Parigi. Vicino alle ricerche di De Stijl, il suo nome è legato ad importanti mostre di scenografia e scenotecnica, come quella viennese del 1924 e la International Theatre Exposition di New York del 1926, dopo la quale si stabilisce negli Stati Uniti. Kiesler è anche in contatto con Prampolini e Depero che invita a partecipare ad entrambe le esposizioni.
16. G. CARMELICH, *Ring- Impari Forzano*, in "Energie Futuriste", settembre 1924. Giovacchino Forzano (1884-1970) autore drammatico e regista, scrisse libretti d'opera, drammi storici, commedie di ambiente borghese, celebrazioni nazionalistiche e soggetti cinematografici; fu regista di tutte le proprie opere.
17. F. KIESLER, *Abrüstung der Kunst*, in *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Vienna, 1924, p.5. [La gioventù creatrice rimane ferma nei progetti, si accontenta di piani, di illusioni da mansarde. Il pubblico vuole realtà. Bisogna abbandonare le mansarde sacerdotali. Basta con i progetti. Noi abbiamo bisogno di realtà. Bisogna discendere dai piedistalli futuristi, espressionisti, cubisti, costruttivisti, mistici, astratti, ecc. L'arte ha smobilitato. Che fare? VIVERE].
18. Testo riportato a p.190. Sulla mostra cfr. anche "Il Piccolo della Sera", 21.8.1924 e "L'Impero", 18/19.10.1924 e 6/7.11.1924 dove Prampolini scrive: «Questi giovani pittori hanno portato sotto il mio impulso, il loro fervido ingegno a favore del rinnovamento tecnico della scena. Preparati prima a collaborare con me al numero unico della rivista "Noi" dedicato alla scenografia, presi poi dall'emozione di partecipare a questa esposizione internazionale del teatro a Vienna, hanno presentato una serie di bozzetti e progetti scenografici che, esposti alla ribalta della pubblica critica all'esposizione di Vienna hanno ottenuto un successo indiscusso confermato dall'interessamento di oltre 50 quotidiani italiani ed esteri, e dal giudizio autorevole dei competenti».
19. Di Appia Carmelich recensisce il volume *Art vivant ou nature morte?* in "Energie Futuriste", settembre 1924 (il testo è riportato a p.188). Lo svizzero Adolphe Appia (1862-1928) è uno dei principali sostenitori della messinscena simbolica e antinaturalistica. Progetta poco più di una dozzina di allestimenti, in particolare per i drammi wagneriani, e scrive varie opere teoriche. Virgilio Marchi, scenografo e architetto (Livorno 1895-Roma 1960) cura gli allestimenti del teatro sperimentale annesso alla "Casa d'Arte Bragaglia". Carmelich avrà visto le scene per *La fantasima*, *Ballo del 2000*, *I mendicanti*, *Malagueña*, tutte del 1923.
20. E. PRAMPOLINI, *L'esposizione futurista a Torino*, in "L'Impero", 30/31.1.1925.

21. Nonostante vari tentativi non è stato possibile reperire il catalogo di questa importante manifestazione, identificabile in un volume intitolato *Sale futuriste*.

22. G. CARMELICH, *Segnalazioni - Macchina sorpresa*, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.4, 1.4.1924, p.186. Il testo è riportato a p.184.

23. G. CARMELICH, *I creatori di estetiche*, in "Originalità", a.I, n.1, 10.8.1924. Il testo è riportato a p.186.

24. G. CARMELICH, *Futuristi in retroguardia*, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.5, 1/15.5.1924, p.217. Il testo è riportato a p.186.

25. Nel catalogo della mostra *Gino de Finetti. Manifesti, dipinti e disegni*, Venezia, 1999, p.27, Diego Arich definisce l'articolo di Carmelich su de Finetti: «Forse la lettura più efficace della produzione matura dell'artista friulano».

26. Testo riportato a p.189. L'articolo apparso su "Il Popolo di Trieste", 12.9.1924, è scritto in occasione della partecipazione di Pilon alla XIV Biennale di Venezia. Su Veno Pilon (Aidussina 1896-1970) si rimanda al catalogo della mostra *Veno Pilon*, Ljubljana, 2002.

27. Testo riportato a p.187. L'articolo destinato ad "Originalità" rimase incompiuto e inedito. Il dattiloscritto è conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Archivio Enzo Benedetto.

28. Cfr. R. CURCI, in *Dudovich & C.*, Trieste, 1977, p.130.

29. *Riviste contemporanee* è una sorta di classifica/selezione di riviste che compare nel luglio 1926 in un numero speciale di "Das Werk", curato da Hannes Meyer e intitolato *Die Neue Welt*, cfr. J. GUBLER, *I dispiacchi dell'avanguardia*, in "Rassegna", a.IV, n.12, dicembre 1982, p.7.

30. I fregi decorano rispettivamente il numero 1 di "25" (gennaio 1925) e una cartolina pubblicitaria di "25".

31. In particolare ai ritratti di Kassak e Lenin. "Ma" [oggi] rivista fondata e diretta a Budapest da Lajos Kassak, nel 1916, organo del gruppo omonimo, nel 1920, per motivi politici trasferisce la redazione a Vienna e diventa una delle riviste d'avanguardia più dinamiche e conosciute nell'Europa centro-orientale. Principali collaboratori sono Sandor Bortnyk e Moholy-Nagy, che con Kassak elaborano un indirizzo particolare dell'astrazione geometrica. Gli stessi artisti collaborano con "Der Sturm" a Berlino.

32. N. JABLOWSKY, *Bandiere sulle antenne*, in A. MATTIUSI, *Bandie-*

re sulle antenne, Trieste, 1930, pp.51-53. Mattiussi a proposito di questo scritto di Jablowsky scrive che avrebbe dovuto essere pubblicato in "Energie Futuriste" come prima fase di fondazione del "Movimento Letterario d'Avanguardia", ma rimase inedito. Scrive inoltre che Jablowsky, rientrato a Trieste da Milano alla fine del 1924, «ripresero la sua lotta per costituire il movimento a sfatare tutte le incapaci, insensibili dottrine del futurismo decadente. Fondò una nuova rivista e con l'ausilio di qualche finanziatore tentò di fondare una più grande rivista, che doveva essere un bollettino internazionale d'arte d'avanguardia, e con questa poi organizzare delle mostre di pittura, scultura, concerti, musica, edizioni d'opera e rappresentazioni teatrali. Ma il finanziatore, proprio quando doveva sborsare il denaro coraggiosamente si è ritirato, causando così il crollo di tutto quanto Jablowsky con la sua volontà ha creato». *Ibidem*, p.56.

33. G. CARMELICH, E. DOLFI, Editoriale, in "25", a.I, n.1, gennaio 1925. L'uscita di "25" è annunciata su "L'Impero", 3.3.1925.

34. U. CARPI, *op. cit.*, 1983, p.32.

35. Si sono individuati due precedenti di riviste in formato pieghevole: il numero 10 dell'"Elan" di Ozenfant, del primo dicembre 1916 e "Mécano", pubblicata a Leida da Theo Van Doesburg. I primi tre numeri del 1922 di questa rivista sono costituiti da un unico foglio, colorato su una faccia (verde, giallo, rosso) stampato sui due lati e ripiegato fino a ridurne il formato otto volte.

36. G. CARMELICH, *Annotazioni particolari: del costruttivismo - G. Linze, Le paysage inventorie*, in "25", a.I, n.1, gennaio 1925. A proposito della recensione all'opera di Linze, Carpi scrive: «Questo annuncio-recensione del raro (addirittura introvabile oggi in Italia) *Paysage inventorie Esthétique et lyrisme du paysage* autoedito a Liegi nel 1924 in 600 esemplari numerati, è davvero degno di nota. Linze e il suo gruppo stampavano dal 1920 quella rivista "Anthologie" che, irregolarmente ma senza soluzione di continuità, sarebbe uscita fino al 1940: in costante rapporto coi futuristi l'"Anthologie" aveva dedicato proprio il numero del dicembre 1924-gennaio 1925 all'arte italiana contemporanea. Risulta quindi comprensibile, a conferma di una vasta rete di interessi europei, l'attenzione di Carmelich per il più recente lavoro del Linze.» U. CARPI, *op. cit.*, 1983, p.33.

37. *Stampa dell'Avanguardia Internazionale* comprende testate polacche, rumene, jugoslave, ceche, tedesche, francesi, belghe, olandesi, inglesi e italiane.

38. Italo Zaratini, giornalista, compare fra i firmatari del telegramma inviato dai futuristi giuliani al congresso futurista di Milano del novembre 1924.

39. E. DOLFI, *Malespine-Manomètre-Suridealisme*, in "25", a.I, n.2, primavera 1925, pp.11-12.

40. A Roma Dolfi frequenta, oltre all'università, il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, a Via Avignonesi, dove: «Pannaggi insieme a Fornari, Paladini, Baldessarri, erano per noi, quasi ragazzi, apprendisti del futurismo, dei grandi realizzatori di scenografie, di bozzetti, di pitture, collaboratori del grande Anton Giulio e soprattutto moderni, avanguardisti, futuristi!» Lettera a Enzo Benedetto 5.11.1971, Archivio Centrale dello Stato di Roma, Archivio Enzo Benedetto.

41. Sull'incontro di Grado cfr. T. CRALI, *Pocarini futurista*, in E. POCAR, *op. cit.*, pp.199-200, e il catalogo della mostra *Karel Teige: architettura, poesia: Praga 1900-1951*, Milano, 1996, p.56.

42. Lettera consultata nell'archivio Crali, Milano. Artuš Černík (1900-1953), coetaneo di Teige e come lui membro della fondazione (1920) di Devětsil, ne fonda una filiale a Brno nel 1923. Bedřich Václavěk (1897-1943), critico letterario-artistico e giornalista editore di "Pásmo" e "ReD", è il teorico più importante di Devětsil dopo Teige. Miroslav Ponc (1902-1976) è compositore, pittore, direttore d'orchestra e pianista. Cfr. catalogo della mostra, *Devětsil. The Czech avant-garde of the 1920s and 1930s*, Oxford, 1990.

43. Lettera consultata nell'archivio Crali, Milano.

IV. La provincia dell'avanguardia

La proposta costruttivista

1925-1928

Nell'autunno del 1925 Carmelich si trova impegnato nel progetto di una scuola d'indirizzo costruttivista assieme ad August Černigoj.

L'episodio del gruppo costruttivista di Trieste viene in genere citato come emblematico e significativo dell'attività artistica cittadina; ciò, alla verifica dei fatti, è vero solo parzialmente. In realtà il costruttivismo triestino si identifica con Černigoj, che attira a sé giovani artisti di provincia (di lingua slovena e italiana), incuriositi dalla sua esperienza bauhausiana, e li fa gravitare nella propria orbita con le sue capacità organizzative e didattiche.

Per ricostruire tale vicenda è utile ripercorrere brevemente le tappe biografiche e artistiche di Černigoj tra il 1922 e il 1928¹.

Weimar, Lubiana, Trieste **Černigoj e il laboratorio costruttivista**

Nato a Trieste nel 1898, dopo essersi formato alla locale Scuola per capi d'Arte prima della guerra e aver conseguito l'abilitazione all'insegnamento all'Accademia di Bologna nel 1922, Černigoj decide di proseguire gli studi, come tanti allora, a Monaco. Nel capoluogo bavarese frequenta prima l'Accademia e poi la Gewerbeschule. Profondamente insoddisfatto degli insegnamenti, rimane colpito dalle opere di Kandinsky esposte alla galleria Neue Kunst e, saputo che questi insegna al Bauhaus, invia una richiesta di ammissione a Weimar. Nella primavera 1924 -per qualche mese soltanto perché la vita in Germania è troppo cara- frequenta il corso propedeutico di Moholy-Nagy, nella sezione diretta da Kandinsky².

L'atmosfera del Bauhaus è determinante nell'indirizzarlo, anche se la strada intrapresa non è ortodossa; Černigoj è piuttosto influenzato dal costruttivismo di El Lissitzky, le cui teorie circolavano a Weimar grazie a Moholy-Nagy³.

Al ritorno da Weimar va a Lubiana, attratto dalla personalità del poeta Srečko Kosovel. Progetta, ma non

realizza, una rivista dal titolo "Konstrukter" o, come suggerisce Kosovel, "Kons". Nell'agosto del 1924, allestisce la prima esposizione costruttivista nella palestra della Scuola Tecnica di Lubiana. Espone plastici architettonici, sculture, controrilievi, parti di macchine e altri oggetti, commentati da slogan rivoluzionari. La mostra è «una vera provocazione artistico-politica»⁴, ma non viene presa in gran considerazione dalla critica ufficiale. Nonostante l'esito dell'iniziativa, Černigoj non muta atteggiamento, convinto del ruolo educativo e sociale dell'arte, e in novembre fonda una scuola privata di architettura. All'inizio del 1925 vi ospita il gruppo teatrale "Novi Oder" [nuova scena] di Ferdo Delak che operava nel goriziano⁵. In luglio Černigoj, che nel frattempo insegna alla Scuola Media Tecnica, ripete l'esperimento espositivo, disponendo per l'allestimento del padiglione Jakopič, contenitore abituale di manifestazioni artistiche tradizionali. Come spiega egli stesso alla stampa il suo scopo è «di indirizzare i visitatori alla meditazione sui problemi dell'arte contemporanea e di creare un contatto organico naturale tra l'artista e il pubblico. Poiché l'arte non serve soltanto al godimento, ma pure all'istruzione artistica della gente e alla comprensione della geometria spirituale e temporale»⁶. Per spiegare lo sviluppo dell'arte dall'espressionismo al cubismo al costruttivismo, dipinge una serie di opere nei vari stili, attirandosi aspri giudizi da parte della critica che non comprende l'intento didattico dell'operazione. Poco dopo questa mostra Černigoj viene allontanato da Lubiana per motivi politici e rientra a Trieste.

Non si sa esattamente a quando risalga l'incontro fra Černigoj e il duo Carmelich-Dolfi, avvenuto forse per il tramite di Pocarini, a sua volta in contatto con Delak. L'esperienza bauhausiana di Černigoj da una parte, l'attività dei creatori di "25" dall'altra: appare inevitabile che gli unici artisti d'avanguardia a Trieste s'incontrino per unire le proprie forze.

Černigoj, una volta a Trieste, prosegue l'attività didatti-



ca istituendo una scuola d'arte privata. Più che un'autentica scuola ne scaturisce il pretesto per riunioni tra artisti, in prevalenza sloveni, che vedono in lui una fonte di notizie di prima mano sull'avanguardia europea⁷. Il programma di studio viene steso in collaborazione con Dolfi e Carmelich e firmato da tutti e tre: annuncia la costituzione a Trieste di «una scuola avanguardista dell'attività moderna» che studierà «i rapporti molteplici tra arte e vita, tra arte e scienza» e in cui «l'allievo sarà informato delle nuove correnti artistiche europee»⁸. Nella forma e nei contenuti il programma può essere riportato ai corsi del Bauhaus. Alla scuola «possono partecipare tutti coloro che sentono di voler creare (non sono ammessi artisti accademici)».

Černigoj, che nell'impresa ha il ruolo di caposcuola, elabora schemi figurativi inediti, scrive testi di critica, stila manifesti programmatici.

Si sa poco sia dell'insegnamento che dell'attività interna, che prevedeva l'istituzione di un circolo e di una sezione drammatica. Organo della scuola avrebbe dovuto essere la rivista «25», che tuttavia non riprese mai la pubblicazione. Oltre ai fondatori, alle riunioni partecipano Milko Bambič, Edvard Stepančič, Zorko Lah, Josip Vlah, Ivan Poljak e la moglie di Černigoj, Thea. Di questi, Stepančič è il più rigoroso nel finalizzare l'insegnamento di Černigoj⁹. Le riunioni del gruppo, nei ricordi di Bambič, durarono dalla fine del 1925 al 1927. Černigoj, nel tentativo di costituire un «fronte

d'avanguardia» nella Venezia Giulia, invita a far visita allo «studio» anche Veno Pilon, e si ripropone di allargare l'invito a Sergio Sergi, Pocarini e Spazzapan¹⁰.

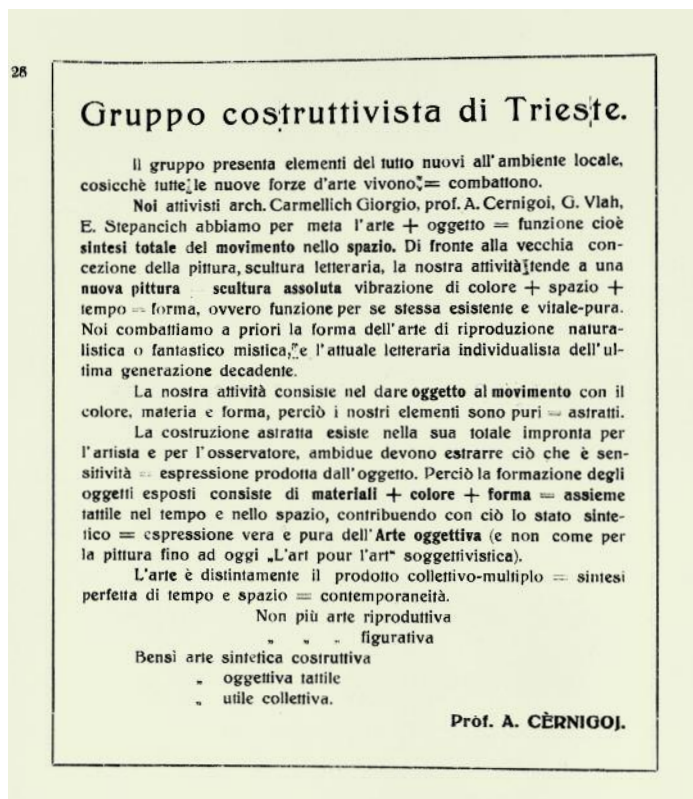
Nel 1926 Černigoj lavora come scenografo per il Teatro Sloveno del rione di San Giacomo a Trieste. L'interesse per il teatro è confortato dall'amicizia con Delak. Il rapporto di collaborazione fra i due è determinante: nell'agosto 1926 scrivono un manifesto di argomento teatrale che viene presentato in una serata al Teatro Petrarca di Gorizia¹¹. Černigoj collabora con scritti e illustrazioni ai periodici triestini «Učiteljski List» e «Naš Glas»; su quest'ultimo nel '26 pubblica alcuni linoleum astratti, un ritratto di Srečko Kosovel e un autoritratto. In un articolo sulla IV Biennale del Circolo Artistico Triestino esterna la sua posizione critica:

Dal complesso della mostra è evidente che la gioventù non vuole e non può essere giovane; i vecchi invece assomigliano al negoziante che lucida gli oggetti volendoli vendere per nuovi. Chi non conosce il materiale rischia di essere imbrogliato all'atto dell'acquisto. In breve: non è possibile non rendersi conto della passività degli artisti triestini. [...] Trieste oggi sta dormendo e dormirà fin quando non sarà svegliata dal grido della novità che porterà tra i giovani qualcosa di nuovo e ferirà i vecchi mortalmente¹².

Cerca poi di esporre alla successiva biennale autunnale, ma «a causa del trattamento matrignesco della giuria verso i modernisti, ritira i propri oggetti»¹³.

La sala costruttivista del '27: azioni e reazioni

Nell'autunno del '27, Černigoj ha la possibilità di realizzare un allestimento-ambiente costruttivista alla Prima Esposizione del Sindacato Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste. Ne nasce la sala del Gruppo costruttivista di Trieste rimasta alla storia come evento singolare e destabilizzante nello stagnante ambiente artistico cittadino¹⁴. 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.

Di Carmelich, dal catalogo, risultano esposti: *Intersezioni*, *Scomposizioni* e *Studio per balletto*. Le opere non sono identificabili, ma ciò non ha molta rilevanza. Si tratta, paradossalmente, di una "mostra postuma": Černigoj, dopo la breve esperienza di "Tank", inizierà a lavorare per lo studio dell'architetto Pulitzer-Finali, Stepančič è ormai all'Accademia di Venezia, Carmelich ha già preso le distanze dal gruppo; scrive così a Dolfi:

Prima di partire Sofianopulo e Sambo mi invitarono a esporre, senza giuria. Per non mandare roba vecchia, non ho voluto esporre nemmeno il *Ritratto di Fefë* dell'altr'anno.

Ora quel capobrigante di Černigoj mi scrive che lui, con i suoi manutengoli, ha fondato per la centesima volta il Gruppo Costruttivi-

sta Triestino e che tu, io, il capostazione di Lubiana, suo figlio e cento altri geni ne fanno parte, e che con tutto il gruppo mi fa esporre al Giardino le mie "ballerine spaziali" del '24, che mi mette nel catalogo ecc. "Sei contento?" mi scrive. Come una Pasqua¹⁵. L'esposizione a Trieste è stata inaugurata e ho avuto in merito lettere di Nathan e il catalogo. Il confusionario Prof. Černigoj ha scritto una vuotissima introduzione alla mostra del "Gruppo Costr." e in questo modo il sottoscritto ("arch. Carmelich") si trova in amichevole lega con due altri disgraziati sconosciuti, espositori di "cerchi + tachi de goma + ciodi" (Marameo), ed esposto alle ire del giusto Benco, che con molto buon senso è irritato da simili cose, che ormai tutti conoscono. Penso di scrivergli qualche riga e di ritirare quella roba. Ma infine, che c'è da dire? I peccati di gioventù bisogna scontrarli¹⁶.

L'introduzione alla mostra costruttivista, citata da Carmelich, è il noto manifesto elaborato e firmato da Černigoj¹⁷. La presenza del gruppo costruttivista alla Prima Sindacale testimonia della larghezza di vedute degli organizzatori, in particolare di Edgardo Sambo, segretario del Sindacato Belle Arti, che in apertura di catalogo scrive:

Ho creduto doveroso ospitare in questa rassegna d'arte anche il "Gruppo costruttivista" di Trieste, che credo interessante, pur riconoscendo quanto le loro espressioni d'arte sieno divergenti dalle nostre, anche le più estremiste, che, per quanto deformate, rimangono sempre nel campo della tradizione. Con serena coscienza di aver contribuito a rendere sempre più eletta l'Esposizione [...]¹⁸.

La buona fede di Sambo non viene premiata: la sala costruttivista suscita commenti indignati o sarcastici. Silvio Benco scrive:

Eccessiva invece, a giudizio nostro, è la concessione fatta al cosiddetto "gruppo costruttivista", di un salottino dove esso forse si persuade di sé e si diverte, ma non riesce a persuadere altri esteticamente né a divertirli. Intendiamoci: non c'è bisogno di ulteriori persuasioni quando un Carmelich presenta le sue costruzioni geometriche di figure e di spazi, o quando un Černigoj disegna i suoi bozzettini di architetture razionali, già entrate, almeno come principio, nella vita moderna: sono cose che tutti hanno accettato. Ma irrita il veder questi saggi, che sono pure qualche cosa, in un insieme caotico di oggetti insensati, di materiali di desolante povertà, impiastricciati di gesso, simili a balocchi rotti e a balocchi coi quali non si possa giuocare. [...] I fatti non rispondono alle tante scritte e sentenze disseminate sui muri. Il cervello lo si esterna nell'opera. L'impressione manca¹⁹.

In termini sostanzialmente analoghi commenta l'avvenimento Dario de Tuoni:

Nello stanzino a parte la giuria ha voluto ospitare il Gruppo Costruttivista di Trieste. Ne è capo il Černigoj e membri lo Stepancic, il Vlah e il Carmelich. È un gruppo di giovanissimi che programizzano le loro aspirazioni con il Noi in grassetto, e i segni matematici dei più, dei meno, degli eguale, com'era di moda all'epoca del futurismo e nell'immediato dopo guerra. Di "nuova pittura", che assimila in pari tempo la "scultura assoluta", ben poca cosa, per chi abbia un po' di pratica. Son costruzioni già vedute nell'Esprit Nouveau e nelle altre riviste di avanguardia europea²⁰.

Dallo stesso verrà poco dopo concessa qualche attenuante a Černigoj:

Dei quattro artisti espositori il più complesso ed importante è il Černigoj. In ogni suo saggio pulsa una vera anima di artista che un giorno liberatosi dalle volontarie pastoie di certi convenzionalismi d'avanguardia estremista, ci darà di certo opere di profondo valore estetico²¹.

Un anonimo cronista de "Il Popolo di Trieste" commenta:

I visitatori [...] entrarono e uscirono dal gabinetto dei costruzionisti, che in verità, fu compreso come uno scherzo fatto per mettere in rilievo lo sforzo di arte vera compiuto dalla maggioranza degli espositori²².

Infine il critico del foglio satirico "Maramao!", celato sotto l'amenso pseudonimo "Strazzacavei", si accanisce particolarmente, da goliarda reazionario, sui costruttivisti che a suo parere «anziché voler cambiare il mondo di un colpo, farebbero ottima cosa a cambiar prima i propri cognomi»²³:

Non prenderemo nota, asini come siamo in "arte costruttista" [sic] di tutta quella roba deposta o appesa nel bugigattolo a destra dove gli "attivisti" prof. A. Černigoj, Edoardo Stepancic, Giuseppe Vlah e Giorgio Carmelich presentano: cerci + stecchi + tachi de gomma + trappole de sorzi = assieme tattile nel tempo e nello spazio²⁴.

Tank a Berlino

Tra il 30 ottobre e il dicembre '27 escono a Lubiana i due numeri della rivista "Tank", fondata e diretta da

Ferdo Delak, in stretta collaborazione con Černigoj, responsabile della parte grafica. Il primo fascicolo, numerato 1 1/2, contiene anche alcuni linoleum di Carmelich, vecchi di tre/quattro anni. Il secondo fascicolo (1 1/2-3) include commenti e documentazione fotografica sulla sala costruttivista.

Con il sottotitolo "revue internationale active", "Tank" pubblica, in lingua originale, contributi di rappresentanti di varie aree e correnti d'avanguardia di tutta Europa. Se avesse avuto vita più lunga, l'impostazione aperta della rivista avrebbe potuto realizzare finalmente il concetto di "internazionale degli artisti geniali" espresso da Pocarini²⁵, l'ideale di "movimento d'avanguardia" auspicato da Jablowsky e quello di "saggio imparziale plurilaterale sintetico di ogni tendenza" posto da Carmelich e Dolfi alla base del progetto di "25". Le circostanze storiche ormai non lasciano più spazio a tali aperture, la cessazione della rivista chiude le vicende dell'avanguardia slovena.

Il percorso costruttivista di Černigoj, che ha origine in Germania, a Weimar, in Germania, a Berlino, conosce il suo epilogo.

Nel 1928 Delak viene invitato a Berlino in occasione delle celebrazioni per il cinquantesimo compleanno di Herwarth Walden, con il quale è in contatto attraverso "Tank".

La sera del 25 settembre, al teatro "Am Schiffbauerdamm", Delak declama poesie e il giorno seguente tiene una conferenza sulla nuova arte slovena alla galleria "Der Sturm", dove è allestita un'esposizione di artisti modernisti fra i quali Černigoj, Čargo e Pilon. Nel gennaio 1929 uscirà un numero speciale di "Der Sturm", intitolato *Junge Slovenische Kunst*, con uno scritto sull'attività coordinata di Černigoj e Delak e una rassegna dell'opera dell'avanguardia slovena, gruppo costruttivista di Trieste incluso²⁶.

Proprio nel momento in cui l'esperienza si è definitivamente esaurita, il costruttivismo di Černigoj raggiunge riconoscimenti internazionali di rilievo assoluto.

Ai fini della restituzione dell'itinerario artistico di Carmelich, la vicenda costruttivista è pressoché ininfluenza. Il costruttivismo è per Carmelich la conseguenza conclusiva del periodo di militanza futurista, quasi un prolungamento necessario, ma non per questo compiutamente partecipato. Con la scuola costruttivista, insomma, hanno termine quelli che lo stesso Carmelich definisce con ironico distacco “errori di gioventù”. A sottolineare che i suoi interessi erano diversamente orientati già nel 1925, vi sono, dal punto di vista della figurazione, le quattro opere “intermedie” già citate, da quello critico-teorico il secondo numero di “25” che punta decisamente all’area franco-belga. Ma poi, a ben guardare, cos’è esattamente il costruttivismo per Carmelich? Scrive nelle *Annotazioni particolari* di “25” numero 1:

DEL COSTRUTTIVISMO.

Il cubismo -lo insegnino Braque e Picasso- fu nella sua vera espressione un costruttivismo mascherato. Il futurismo italiano stesso -con Boccioni Balla Severini e Soffici- pretese di dare delle opere astratte o semi astratte (es.: “Spessori d’atmosfera” di Balla, “Arabeschi dinamici” di Severini) prive quindi assolutamente dell’elemento letterario o comunque cerebrale; e, un po’ più lontano nel tempo, Giotto medesimo fu, a modo suo, un grande costruttivista. Si può parlare del costruttivismo come arte anti-italiana o inadatta allo spirito mediterraneo? Costruttivismo è conseguenza del cubismo; cubismo è parallelo al futurismo²⁷.

Non si tratta di un’adesione a una precisa teoria formale o ideologica; costruttivismo viene qui inteso nel senso più ampio e generalizzato, come forma espressiva in cui l’opera d’arte entra in contatto diretto, definendolo, con l’ambiente.

Forse Černigoj subisce le suggestioni dell’arte applicata rivoluzionaria di Rodčenko e Majakovskij. Carmelich e Dolfi captano altre frequenze, certamente meno “eroiche”; il loro interesse per l’avanguardia -come durante i trascorsi futuristi- non ha valenza politica, si risolve nell’interesse per i nuovi linguaggi. Del breve cammino percorso con Černigoj a Carmelich rimane l’ammirazione per l’artista, espressa in un articolo del

dicembre 1925, scritto per una personale del collega al Circolo Artistico di Gorizia²⁸.

1. L’opera dell’artista è stata analizzata in particolare da Peter Krečič che si è ripetutamente occupato del periodo costruttivista. Per una bibliografia di riferimento su Černigoj e l’arte d’avanguardia slovena nella Venezia Giulia negli anni Venti si rinvia a p.248 ss.

2. Cfr. *Černigoj. Poetica del mutamento*, catalogo della mostra, Trieste, 1998, p.33. Černigoj stesso nel 1965 dichiarò all’archivio del Bauhaus: «partecipai privatamente e fuori corso alle lezioni di Vasilij Kandinski». Il nome di Černigoj compare nell’elenco degli studenti del Bauhaus pubblicato in H.M. WINGLER, *Il Bauhaus*, Milano, 1972, p.544.

3. Krečič individua una variante originale del costruttivismo propria di Černigoj, risultato di varie influenze combinate: Kandinsky e Moholy-Nagy, gli altri maestri del Bauhaus (Gropius, Klee, Feininger, Itten), El Lissitzky e il *Manifesto realistico* di Gabo e Pevsner, Tatlin e il dadaismo. Il tutto, sommato al futurismo italiano conosciuto a Bologna, e il contatto con Micič e lo zenitismo.

4. P. KREČIČ, *Il primo costruttivismo di Černigoj*, in *August Černigoj*, Idrija, 1978.

5. Ferdo Delak (Gorizia 1905-Lubiana 1968), regista, giornalista, animatore del gruppo teatrale d’avanguardia “Novi Oder” nato nel 1925, nel 1927 fonda e dirige la rivista dell’avanguardia internazionale “Tank”, uscita per due numeri a Lubiana.

6. P. KREČIČ, *August Černigoj*, Ljubljana, 1999, p.45.

7. Cfr. P. KREČIČ, *August Černigoj*, Trieste, 1980, p.13 «Non venne fondata una vera e propria scuola, ma nella sua casa, allora situata in uno scantinato di via della Fornace, si trovavano molti intellettuali triestini, sloveni e italiani, alcuni dei quali più tardi, nel 1927, avrebbero esposto le loro opere alla Mostra Sindacale triestina sotto la denominazione Gruppo Costruttivista».

8. Le citazioni sono tratte da uno stampato di presentazione della scuola che conservava Milko Bambič; purtroppo si tratta di un documento solo parzialmente leggibile. Si fa notare che né su questo stampato né sul programma sintetico della scuola, appare il termine “costruttivismo”. Fra i firmatari del programma avrebbe dovuto

comparire anche Bambič che, pur partecipando alle attività della scuola, tendeva ad essere emarginato perché all'epoca collaborava con la stampa cattolica slovena (conversazione personale del 27.3.1982). Su Bambič (Trieste 1905-1991), pittore, illustratore, critico d'arte, si rimanda a V. VERANI, M. VUK, *Milko Bambič 1905 - 1991*, Nova Gorica, 1992.

9. Edvard Stepančič (Trieste 1908-Belgrado 1991), tra il 1923 e il 1929 studia all'Istituto di Belle Arti di Monza e alle Accademie di Venezia e di Firenze. Dal 1930 al 1932 soggiorna a Parigi, dove per qualche tempo lavora presso Fernand Léger. In particolare si occupa di progetti scenografici, illustrazioni e grafica editoriale. Dal 1932 risiede a Belgrado. Oltre a far parte del gruppo costruttivista, collabora a "Tank".

Zorko Lah (Trieste 1905-Fiume 1979) pubblica alcuni progetti architettonici su "Naš Glas", Trieste, 1928, collabora con STUARD, studio d'architettura di Gustavo Pulitzer a Trieste. Di Josip Vlah e Ivan Poljak non si conoscono che alcune opere risalenti a questo periodo.

10. Cfr. lettera di Černigoj a Pilon del gennaio 1927, in I. MISLEJ, *Arte e politica: gli artisti "alloglotti" nella Venezia Giulia fra le due guerre*, in *Arte e Stato*, Milano, 1997, p.83.

11. *Kai je umetnost?-Moderni oder*, in "Mladina", n.1, 1926/27, pp.20-23. Sulla serata a Gorizia, cfr. S. POCARINI, *Lo spettacolo avanguardista al Teatro Petrarca*, in "La Voce di Gorizia", 24.8.1926.

12. A. ČERNIGOJ, *Umetniška razstava v Trstu*, in "Učiteljski list", 1.6.1926, p.87.

13. A. ŠIROK, *Umetniška razstava v paviljonu ljudskega vrta*, in "Edinost", 14.9.1926.

14. La sala costruttivista è stata ricostruita nell'ambito della mostra *Il mito sottile*, Civico Museo Revoltella, Trieste, 1991. Cfr., nel catalogo della mostra, F. DE VECCHI, *La sala costruttivista: una ricostruzione*. Il gruppo costruttivista espose venti opere in tutto, di cui dieci di Černigoj.

15. Lettera da Merano, 10.10.1927.

16. Lettera da Merano, 23.10.1927.

17. A. ČERNIGOJ, *Gruppo costruttivista di Trieste*, in catalogo della I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, 1927, p.28.

18. E. SAMBO, *Premessa*, *ibidem*, p.18. Trieste è con Torino la pri-

ma città ad organizzare una sindacale interprovinciale nel 1927, anno di fondazione dei sindacati artistici. Alla mostra furono ammessi anche Pilon e Spazzapan che ottennero un lusinghiero successo, cfr. *Uspeh Pilona in Spacapan na italijanski razstavi*, in "Slovenec", 30.10.1927.

19. S. BENCO, *L'esposizione d'Arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo della Sera", 20.10.1927.

20. D. DE TUONI, *I Esposizione delle Belle Arti*, in "Il Popolo di Trieste", 15.10.1927.

21. D. DE TUONI, *Alla Prima Esposizione del Giardino Pubblico*, in "Il Popolo di Trieste", 8.12.1927.

22. *L'Esposizione artistica triestina inaugurata ieri al Giardino Pubblico*, in "Il Popolo di Trieste", 16.10.1927.

23. STRAZZACAVEI, *La Dinamica mostra concludendo ...*, in "Marameo!", 11.11.1927.

24. STRAZZACAVEI, *Mostra = Rassegna dinamica*, in "Marameo!", 21.10.1927, p.2. Cfr. anche STRAZZACAVEI, *La mostra dinamica tanto seria*, in "Marameo!", 4.11.1927. I titoli degli articoli giocavano sul termine "dinamica" usato da Sambo per caratterizzare la mostra.

25. Pocarini nel marzo 1926, rispondendo ad un'inchiesta promossa dal gruppo Devětsil per "Front" -almanacco internazionale dell'attività contemporanea, uscito a Brno nel 1927-, auspica la nascita di una «internazionale tra gli artisti geniali [...] un organismo pratico, senza burocrazia, che serva ad affiatte sempre più gli artisti avanguardisti d'ogni parte della terra», cfr. E. Pocar, *op. cit.*, p.285.

26. H. LUEDECKE, *August Cernigoj und Ferdinand Delak*, in "Der Sturm", a.19, n.10, gennaio 1929, pp.341-342.

27. G. CARMELICH, *Annotazioni particolari-Del costruttivismo*, in "25", a.I, n.1.

28. G. CARMELICH, *Augusto Cernigoj*, in "La Voce di Gorizia", 22 di-

V. Esposizioni e produzione figurativa 1926-1929

I poeti non disegnano 1926

«Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent ensuite autrement»¹. Questa citazione da Cocteau, con la quale Carmelich -sul numero 2 di "25"- sigla la fine della sua attività teorica, è sintomatica: egli, a partire dal 1926, inizia a snodare i linguaggi d'avanguardia precocemente indagati, li distilla, li riannoda diversamente.

Poche le opere del '26, ma ormai indirizzate solidamente su stili e tecniche personali, lontane tanto dalle "reinterpretazioni" quanto da quella interdisciplinarietà che avevano così fortemente distinto la produzione precedente. Diverse anche le frequentazioni intellettuali: cessa per forza di cose la collaborazione con Dolfi, con Černigoj i rapporti si raffreddano, con gli altri futuristi o ex non c'è più quasi alcun rapporto. Carmelich entra in contatto non superficiale con alcuni protagonisti della cultura triestina: Bobi Bazlen (che già aveva conosciuto nel '24: «tremenda cultura tedesca -è tedesco- rappresenta la tipica profondità della cultura tedesca»²), Gerti Tolazzi, Livio Corsi, Anita Pittoni, Arturo Nathan, Cesare Sofianopulo.

Smesse le vesti dell'agit-prop, Carmelich inizia a partecipare anche a mostre "ufficiali", ricevendo consensi lusinghieri: espone alle Biennali del Circolo Artistico, mostre che in precedenza non aveva esitato a tacciare di passatismo³.

Da una parte l'adesione a iniziative tradizionali -non isolate nei vicoli dell'avanguardia e quindi recensite dalla stampa ufficiale- dall'altra il taglio critico imposto da Manlio Malabotta -forse non del tutto condivisibile, soprattutto per la censura operata sul periodo '22-'25, ma di certo esaustivo a partire dal 1926- permettono, d'ora innanzi, di rilevare un panorama critico specifico sull'artista.

Le Biennali: critiche e consensi

Non è possibile ricostruire l'identità delle opere esposte da Carmelich alla Biennale Primavera, in catalo-

go indicate come tre paesaggi, due in bianconero e uno a colori⁴. Tuttavia è possibile dare una qualche continuità all'analisi grazie alle recensioni della mostra apparsa sulla stampa.

Della presenza di Carmelich all'esposizione scrivono due personaggi quanto meno antitetici: il rivoluzionario Černigoj e il compassato Benco, spengitore illuminato dei fuochi d'avanguardia. Černigoj non cela una venatura critica verso l'ex compagno d'avventura: «il futurista Carmelich esegue disegni fotografici che potrebbero rappresentare qualche carattere di degenerazione cubista»⁵.

Benco parla di euritmia e, come Černigoj ma con giudizio divergente, accosta i tre lavori a modi cubisti:

Giorgio Carmelich, che anni addietro presentò qualche saggio di futurismo decorativo, affronta la rappresentazione volumetrica del paesaggio; determinando i piani di luce ed ombra con razionalità cubistica. Egli raggiunge un ritmo efficace, non solo nel bianco e nero, ma anche nel suo quadretto a colori⁶.

Particolarmente calzante appare la definizione di "futurismo decorativo" che Benco usa per le precedenti prove di Carmelich.

Povera di dati è anche la partecipazione di Carmelich alla Biennale Autunnale dello stesso anno⁷. Benco, nello scrivere della mostra, sembra avvalorare la tesi di una componente di tendenza surrealista:

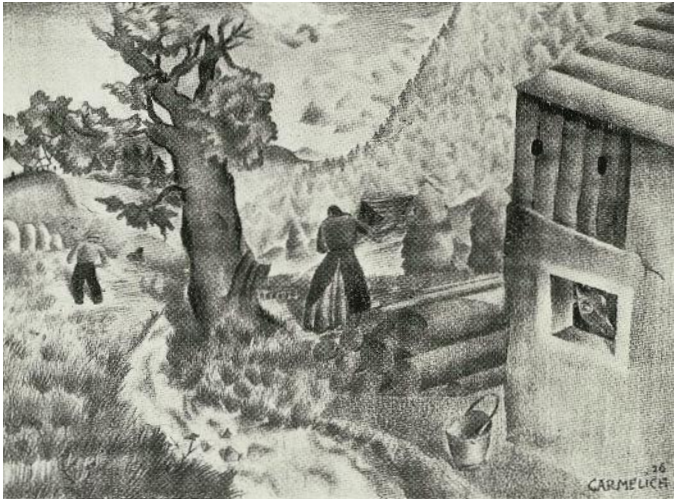
Il Carmelich che giovane com'è fa un po' il "giro" delle correnti moderne prima di fissarsi in sé stesso, dai procedimenti ottici del futurismo e del cubismo è giunto all'espressionismo nella sua forma italiana individuata in Alberto Martini: curiosa instabilità di chiaroscuri ha il suo "ritratto", ma mostra nel giovane artista uno sviluppo della perizia tecnica; e saporiti sono i suoi disegni a colori, a imitazione di vecchie stampe popolari⁸.

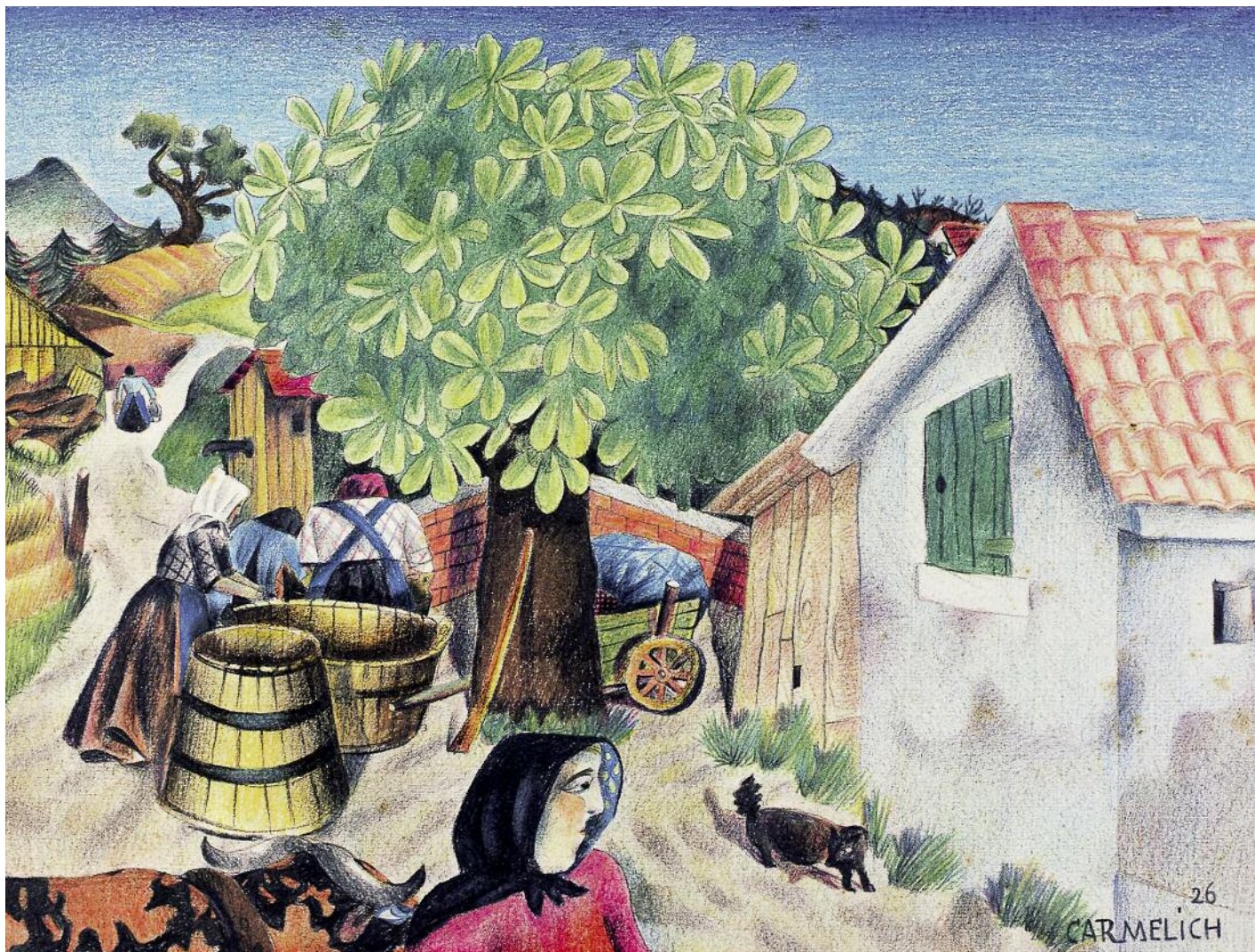
In punta di matita

Con i disegni del 1926 Carmelich dà inizio a una perimetrata indagine su aspetti della figurazione estranei ai suoi esordi e incompatibili con le tecniche di cui si era finora servito. D'ora innanzi si cimenterà quasi co-

Valbruna, 1926 [cat. 30]

La vacca, 1926 [cat. 20 ui]





stantemente nel disegno a matita, sia in bianconero che a colori; tecnica, questa, assai più agile del pennello e determinante nel rendere Carmelich figura isolata nel coevo panorama artistico triestino. L'uso che viene fatto della matita è infatti del tutto particolare: il segno si incrocia fittissimo, fino a realizzare campiture compatte ma morbide, leggere, quasi sempre sfumate; in questa maniera i volumi acquistano una spazialità decisa, a tutto tondo, talvolta innaturale e, quindi, dati i presupposti realistici dell'immagine, straniante.

Come stranianti sono talvolta i soggetti: apparentemente casuali, conferiscono ai disegni un sapore di esercitazione, quasi un'applicazione di metodo; eppure, a ben guardare, riaffiora sempre una punta d'ironia, di furbesca ilarità, come ha puntualmente osservato Giulio Montenero, «di chi sappia fare le cose così bene, da nascondervi la trappola della inafferrabile pozione d'avanguardia»⁹.

Il piano oggettivo e quello fantastico si sovrappongono in sfumate volumetrie, trasparentissime (e quindi distanti dai più decisi modi novecentisti) che nel risultato tecnico si avvicinano al soffio colorato dell'aerografo. All'opposto, in definitiva, della scelta categorica e senza appello delle incisioni (bianco/nero, pieno/vuoto): lì l'imperativo geometrico, le dichiarazioni d'avanguardia tout court, qui l'instancabile accavallarsi delle trasparenze, la riflessione, talvolta l'irresolutezza, il silenzio.

Oltre alle opere esposte alle mostre primaverile e autunnale, di cui -come si è detto- non è possibile alcun esame diretto, risalgono a questo periodo quelle che Benco definisce «composizioni campestri a mo' di qualche ingenua, vecchia litografia, visitata dallo spirito ironico di Chagall»¹⁰.

Valbruna, un disegno di fattura ancora incerta rispetto alle prove che seguiranno. Il segno della matita è incisivo, meno sfumato e delicato. Il taglio della composizione suggerisce bene la profondità del paesaggio. Per quest'opera, come per quelle immediatamente succes-

sive, è fin troppo facile parlare di indirizzo naïf. Una variazione sul tema è *La vacca*, di cui rimane solo una riproduzione in bianco e nero.

L'aia -il pastello più vecchio di cui si conservi l'originale- come i precedenti disegnato durante la villeggiatura a Valbruna, è strutturato su tre piani: il taglio è per così dire fotografico, dal primo piano al campo lungo, i colori sono aspri e decisi, le figure di un realismo grossolano.

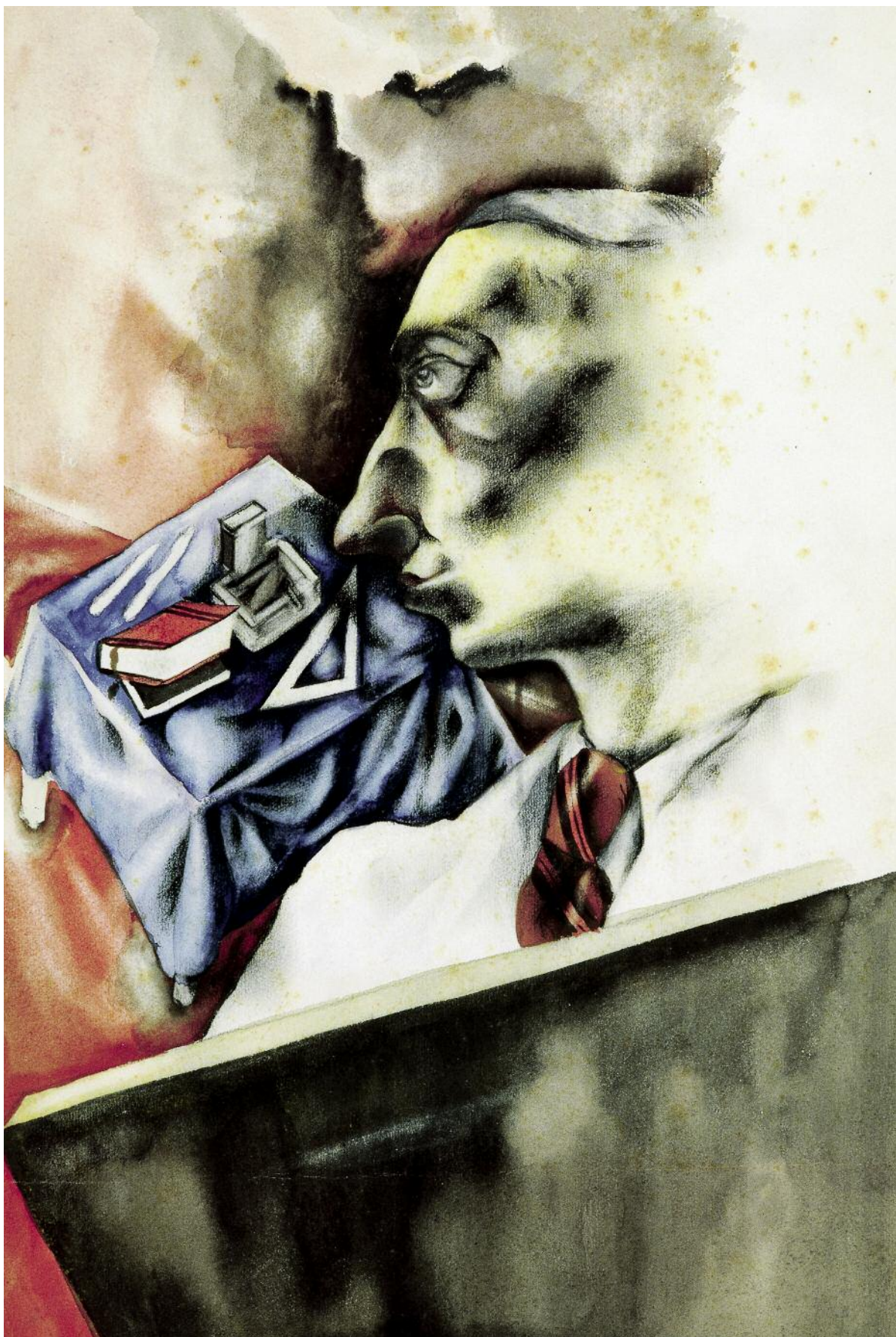
Sta a sé l'*Autoritratto*. Carmelich si ritrae marcando con tinte livide e fredde i propri tratti caratteristici, il grande naso, gli occhi sporgenti, il mento sfuggente, i segni scavati nel volto, in una immagine espressionista che stempera umori da Neue Sachlichkeit. Sullo sfondo, come nei ritratti tradizionali, gli strumenti del mestiere¹¹.

Chiude la rassegna del 1926 una serie di "figurini" di moda che Carmelich realizza per Gerti Tolazzi, un'amica di Bazlen e Montale. Sono tre fogli, su ciascuno dei quali vi è uno schizzo a matita e un disegno, più finito, colorato all'acquerello¹².

Con questi figurini Carmelich chiude in sede "mondana" i propri interessi per lo stilismo, disegnando degli abiti che ricordano, nella resa grafica, i decori di Giò Ponti per le porcellane Ginori. L'interesse per le arti applicate si esaurisce, dunque, in chiave decorativa, né sarà stimolato dalla frequentazione di Anita Pittoni e Maria Lupieri, entrambe operanti nel settore.

Strada nel bosco, La finestra, Venezia 1927

Nel novembre del 1926 Carmelich si iscrive al biennio fisico-matematico del Politecnico di Torino; dopo qualche mese, senza aver sostenuto alcun esame, chiede il congedo intenzionato a passare alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove però non viene accettato. Si iscrive quindi al neoistituito Istituto di Architettura di Venezia, che frequenta per un solo semestre senza sostenere esami. La lettera in





cui riferisce a Dolfi delle vicissitudini universitarie parla anche degli incontri romani, che lo vedono gravitare ancora nell'area futurista. L'interesse per l'architettura lo spinge a schizzare un rilievo del sotterraneo di Bragaglia in via Avignonesi (ristrutturato da Virgilio Marchi) e a far visita al "collega" Ivo Pannaggi. Con lui incontra Marinetti, Bontempelli, Cardarelli e Petrolini, ma la vita futurista della capitale non lo affascina come qualche anno prima: «tutto sommato sono stufo di remenarmi e desidero mettermi a fare qualcosa»¹³.

Degli studi a Venezia non fa mai menzione nelle lettere. L'unica traccia residua è la sua partecipazione alla V Esposizione d'Arte delle Venezie, del maggio-giugno 1927 dove, assieme a Guido Pellizzari e Anita Antoniazzi, presenta 11 disegni per *Progetto di villino estivo*¹⁴.

Sembra tuttavia che non sia ancora riuscito a seguire regolarmente alcun corso di studi per motivi di salute, e ancora si trova in dubbio se cambiare un'altra volta scuola, stavolta pensa a Vienna¹⁵.

Le opere conosciute del 1927 sono le matite colorate *Strada nel bosco*, *La finestra*, *Venezia*.

Nel primo, due figurine femminili vestite di rosa si inoltrano in un bosco tenendosi per mano, contornate da una vegetazione resa con calligrafico realismo (il disegno è incompiuto).

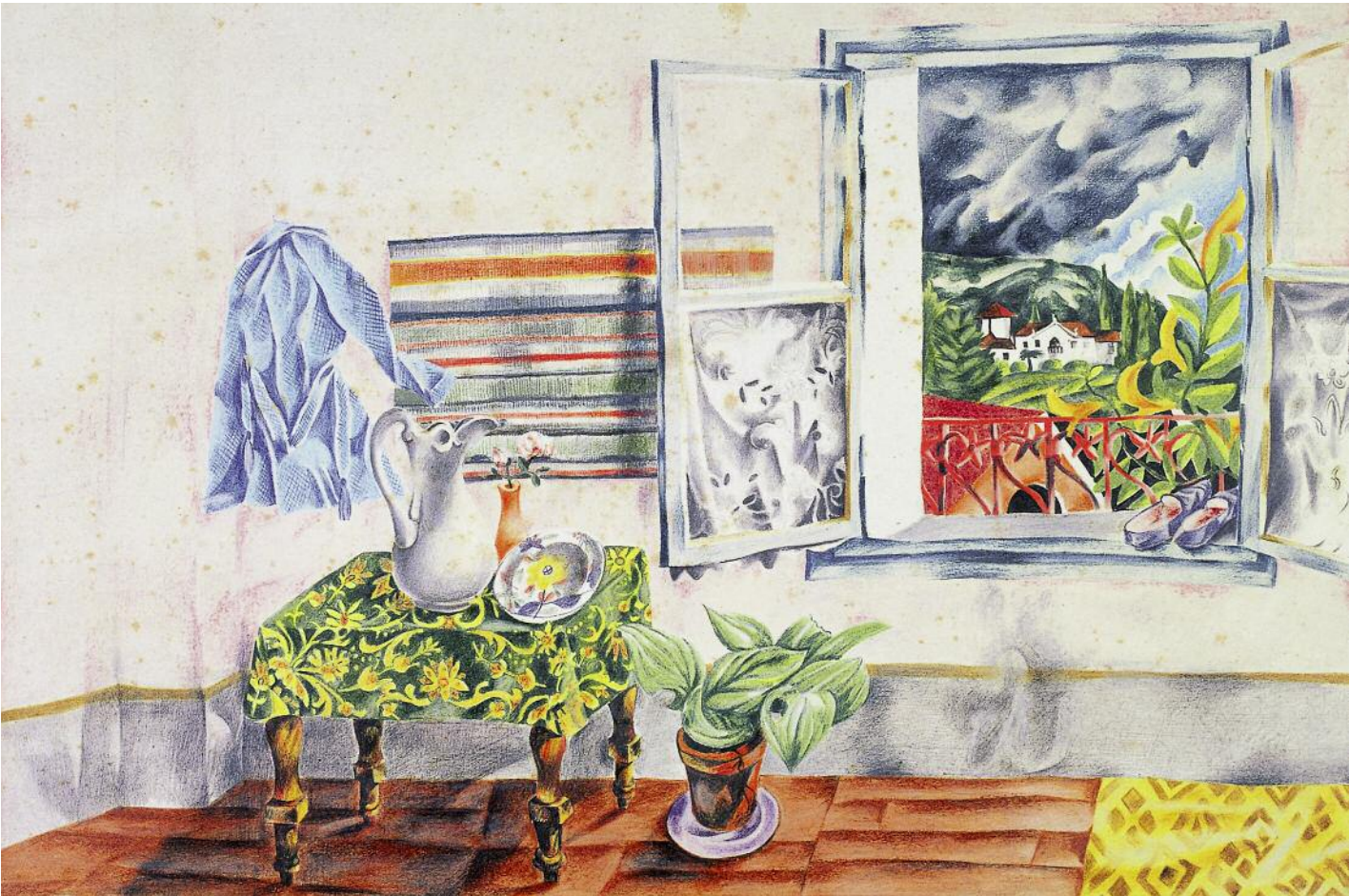
La finestra è una natura morta dilatata nello spazio di un'intera stanza. Pochi oggetti d'arredo resi con cura nei particolari e una finestra che si apre verso l'esterno lasciando spaziare lo sguardo su un paesaggio montano. Carmelich gioca ancora sui diversi piani dell'immagine. La tecnica del pastello appare ormai smaltiziata, puntuali le sfumature, variate ed armoniose le tonalità.

Venezia è uno dei "quadri in cantina" cui Carmelich deve, ingiustamente, buona parte della sua fama postuma. Andato disperso, questo disegno rimane vivissimo nella descrizione "a memoria" di Montale: «Una gondola di fronte a un palazzotto veneziano tutto trine



La finestra, 1927 [cat. 31]

Venezia, 1927 [cat. 24]



e bifore, e da un lato l'ombra, la dissolvenza di un monumento equestre»¹⁶. Una «elegante Venezia in compendio» -come la definisce Benco- molto diversa dalla sintesi futurista schizzata in una cartolina nel 1924.

Fra realismo e astrazione 1928

Dal carteggio Carmelich-Dolfi si intuisce sempre vivo l'interesse di entrambi per il cinematografo, i due si scambiano pareri e consigli su film visti e da vedere. Lo stesso interesse li porta a partecipare al concorso indetto dal quotidiano romano "Il Tevere" nel marzo 1928 per la sceneggiatura di un soggetto cinematografico (premio in palio Lire 25.000). I due si dividono il compito scrivendo due atti ciascuno. La sceneggiatura rivela la consuetudine con lo schermo e una conoscenza non superficiale della scrittura cinematografica¹⁷.

Gli ultimi due anni di vita di Carmelich, '28 e '29, non offrono elementi documentari utili a ricucire, anche parzialmente, la vicenda biografica. Ci si può affidare alle sole lettere per avere notizie, preziose e di prima mano, ma legate alle occasioni e all'alterna frequenza di scrittura.

In una lettera del 7 marzo 1928 Carmelich comunica a Dolfi la morte dell'ex compagno di strada Jablowsky: «La scorsa settimana forse lo saprai si è avvelenato a Milano Jablowsky e dopo un giorno è morto», non aggiunge alcun commento, seppellendo così definitivamente l'esperienza avanguardista¹⁸.

Non è quindi un caso se Carmelich entra in contatto con Carlo Sbisà, pittore solidamente accademico, che si fa carico di introdurlo -assieme a Nathan, Pilon, Bolaffio, Spazzapan- presso Antonio Maraini, direttore della Biennale veneziana¹⁹.

A giugno, ammalato, scrive:

Sono qui da venerdì e faccio l'uomo paziente. Tarcento è piovosa. Il mio divertimento si riduce a 30 cm² di immagine disegnata con molti colori; si rinnova un po' il lavoro di Valbruna, ma sono di

giorno in giorno più lontano dalla natura, mi piace "prendere", ma copiare mi annoia. Gusto soltanto brevi sensazioni, o troppo complesse o troppo semplici per fissarle in un disegno. O scrivere o cinematografo²⁰.

Alla seconda sindacale triestina, nell'autunno del 1928, Carmelich espone tre lavori -*Villa Teresa*, *La notte del giardino* e *L'ultimo tram*- in una sala che Benco definisce di "irregolari", e altra stampa di "avanguardisti", in compagnia di Pilon, Lannes, Bolaffio, Levier e Nathan²¹. Le lettere successive non aggiungono molto; nel novembre 1928 si trasferisce a Praga, e si iscrive alla Deutsche Technische Hochschule²².

Il 1928, seppur scarso di notizie biografiche, è uno degli anni più completi dal punto di vista della ricostruzione del catalogo delle opere. Risalgono a quest'anno dieci lavori, cinque i disegni originali rimasti.

La notte del giardino è un lavoro elittico e silenzioso eminentemente coloristico dove la cura dei toni, incrociati sulla frequenza blu/verde, si sostituisce all'attenzione per i particolari di una vegetazione che ricorda le foreste di Rousseau.

Il carretto del gelato, donato dal padre di Carmelich al Museo Revoltella nel 1930, ha il tono e i colori di un'illustrazione. Il selciato chiaro contrasta con il blu intenso del mare/cielo dello sfondo, la donna seduta, il cane e le altre figure sono decori piatti come quelli del carretto. Simile effetto decorativo deve aver avuto *Bagno sul lago* di cui resta solo la riproduzione.

In *Barcola*, la strana scena deserta (il vespasiano di Barcola) è filtrata attraverso un'uniforme gamma di azzurri/blu/verdi notturni. Il colore è allo stesso tempo compatto e trasparente, una attenta definizione nei particolari si coniuga con la rappresentazione di un luogo irreali. La stessa atmosfera sospesa si intuisce nella riproduzione di *L'ultimo tram*.

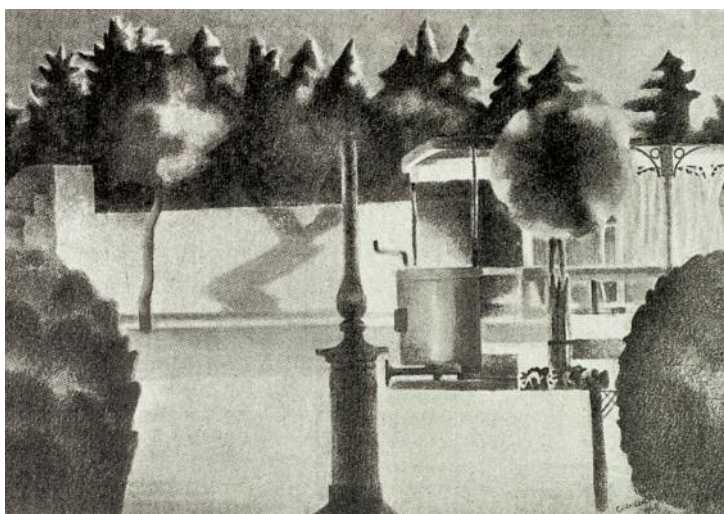
Circo è un ritmo di linee, puri contorni sfumati e superfici trasparenti di oggetti e figure. Sottili e pallidi segni di matita colorata tracciano profili dai tratti caricaturali alla Grosz.



Villa Teresa, 1928 ca [cat. 28 ui]

La notte del giardino, 1928 [cat. 37]

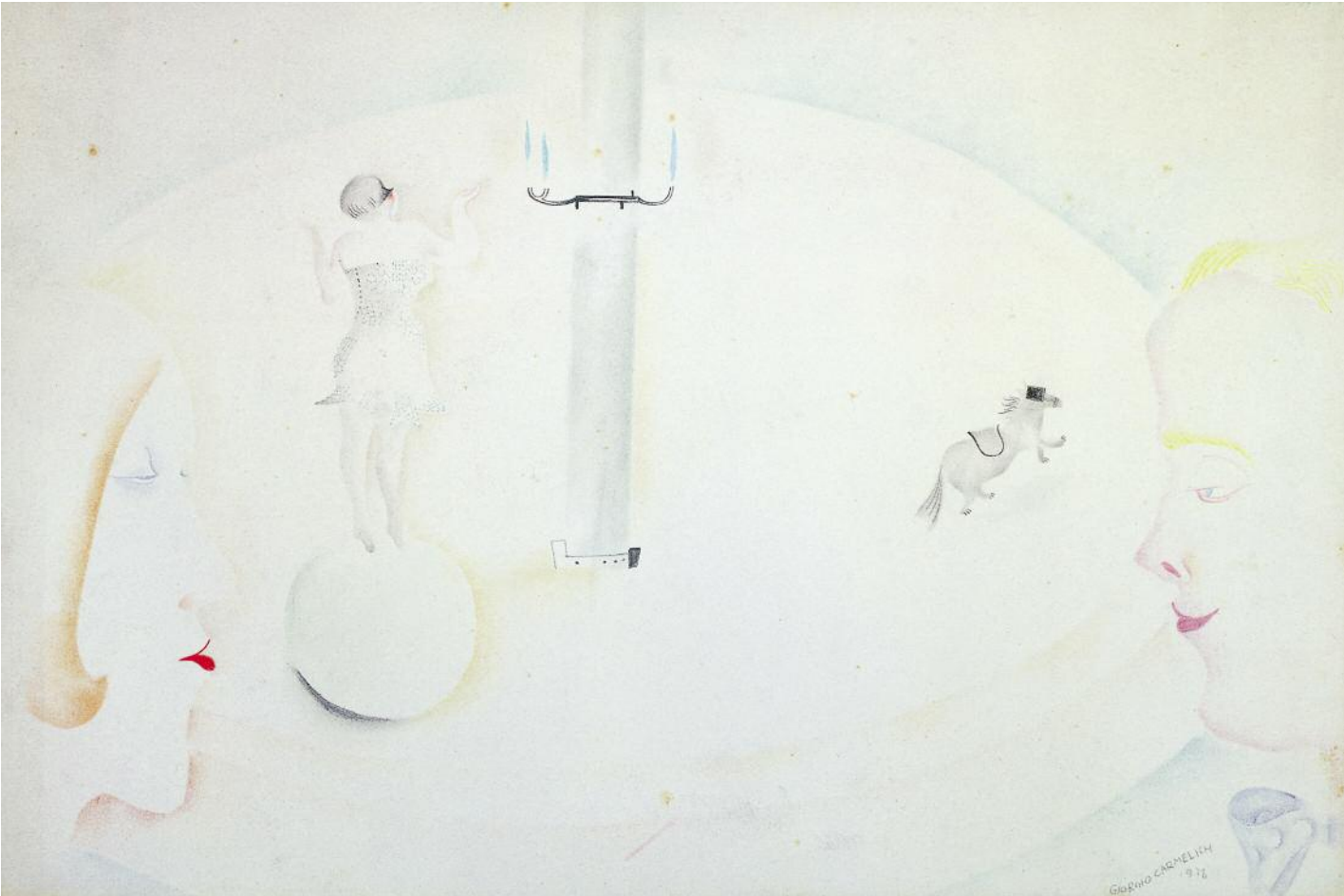




Il carretto del gelato, 1928 [cat. 34]

Bagno sul lago, 1927 [cat. 21 ui]





L'abbozzo *Frau Lunatcharski* sembra un vero ritratto, l'unico se si esclude l'autoritratto. Carmelich schizza il busto di una giovane donna avvolta in un soffice collo di pelliccia, con un tratteggio deciso e veloce, cogliendola mentre si volge verso l'osservatore.

Il massimo rendimento artistico **Fotografia**

Che il ritorno a forme espressive tradizionali sia, per l'inquieto Carmelich, contingente e partecipato con distacco, viene messo in evidenza da un'attività sotterranea, praticamente sconosciuta e nella quale trova complice Bobi Bazlen: la fotografia. Nel marzo del '28 così scrive a Dolfi:

Il mio lavoro fotografico sono deciso a porlo al di sopra di qualunque lavoro perché mi accorgo sempre più che esso può dare i massimi rendimenti artistici²³.

E ancora, a pochi giorni di distanza:

Io continuo a leggere disegnare fotografare. [...] Bobi si conserva per la gioia degli amici e per posare davanti al mio obiettivo²⁴.

Di questa attività rimangono oggi solo sette stampe di piccolo formato. Carmelich non interviene sul procedimento tecnico della fotografia, ma allestisce delle scene di oggetti e le ritrae. Rispetto agli esperimenti fotografici delle avanguardie, preferisce inquadrare una realtà "oggettiva", senza ricorrere alle magie della tecnica fotografica. Come teatri fantastici in miniatura, le sue immagini si strutturano architettonicamente, con serie di oggetti -trovati o costruiti appositamente come, ad esempio, silhouettes di carta- che compongono il "quadro".

Se l'uomo-termosifone è un diretto riferimento surrealista, la maschera bianca, evoca i molti "ridolini" e "carnevali" che avevano animato la produzione degli anni di militanza avanguardistica.



Composizioni fotografiche, 1928 ca

[Oggetti in equilibrio], [cat. 3 f]

[Maschera e statua], [cat. 2 f]

[Sagome controluce], [cat. 4 f]

[Maschera bianca], [cat. 1 f]



Composizioni fotografiche, 1928 ca

[Silhouette], [cat. 5 f]

[Volto femminile], [cat. 7 f]

[Uomo-calorifero], [cat. 6 f]



Praga, Bad Nauheim 1929

In seconda pagina de “Il Piccolo della Sera” del 19 agosto 1929 compare il seguente annuncio:

A poche settimane di distanza dalla morte del fratello dott. Guido, sabato mattina, a Nauheim moriva improvvisamente, per un attacco cardiaco, il giovane pittore Giorgio Carmelich-Benvenuti. [...] L'avvenire di questo giovane mite e generoso pittore, rapito troppo presto all'arte e alla famiglia, era uno dei più promettenti. [...] Era partito sorridente, vibrante di entusiasmo e di fede per una sua arte che, col passare del tempo e dopo l'esperienza futurista gli si era andata vieppiù illimpidendo fino ad assumere forme sempre più sincere e profonde di umana poesia. Un fato crudele ha voluto che il viaggio intrapreso dal caro scomparso venisse tragicamente troncato.

In Germania, dunque, ha tragico epilogo l'itinerario umano e artistico di Carmelich; itinerario che, a cavallo fra '28 e '29, lo porta a Praga, città che lo sollecita nell'intimo, e dove, forse, pone le fondamenta per un'ulteriore evoluzione dei modi espressivi, di cui non è possibile conoscere gli esiti.

Io non credo di restare qui ancora più di un mese. Questo paese diventa ogni giorno più grigio; alle porte di maggio, si esce incappottati e infreddoliti ... “Ist das ein Leben?” (Dreigroschenoper)²⁵.

Scrivo alla fine di maggio a Dolfi. Tutta la produzione praghese -non a caso soggetti architettonici- è permeata da questo grigiore, freddo e silenzioso, solo parzialmente animato da una magica luminescenza, diffusa e fosforica.

A Praga va per studiare architettura, ma il dibattito architettonico coevo -pure vivacissimo- non lo interessa. Come non lo interessa inserirsi nell'asse futurismo italiano-cubismo boemo, che lo stesso Prampolini sta promuovendo, o rinverdire i contatti stabiliti a Grado con il gruppo Devětsil; soprattutto non lo interessa -per ridimensionare le letture ideologiche del lavoro di Carmelich- frequentare un personaggio di spicco dell'avanguardia artistica e politica internazionale come Karel Teige²⁶.

Ormai la dimensione operativa di Carmelich è lonta-

nissima da quell'“Io futurista” pronto all'autopubblicità, alla réclame propria e del movimento, è tutta rivolta all'interno, ermetica e quasi intimista; punto d'arrivo di un percorso espressivo consumato febbrilmente, con inesausta e presaga energia. Forse la strada tracciata attraverso cubismo, espressionismo, futurismo, surrealismo, attraverso modi e comportamenti dal decoro ai disegni da esposizione, non è lineare, ma certamente coerente. Ora l'avanguardia intesa come movimento non lo interessa.

La sua vita si conclude con due ultimi episodi triestini: un'intervista, pubblicata in “Il Piccolo della Sera”²⁷, e la partecipazione, pressoché contemporanea, alla Seconda Mostra del Sindacato degli Artisti.

All'intervistatore Carmelich parla di giocattoli:

Il giocattolo è per me un motivo di vitalità artistica.[...] Il giocattolo ha in sé molta poesia: non quella come la intendono i bambini quando si diletano ad aprir loro la pancia se son uomini o carpirne il segreto se trattasi di macchine: intendo dire della poesia che è nel suo dolore e nella sua forma di spinta ma sempre completa meccanicità.

racconta inoltre di “films” che forse, dalla descrizione, sono l'evoluzione delle sue fotografie:

Mi compiacio anche di creare delle films avanguardiste, dove gli attori (attori che io costruisco in carta, stoffa o altro) vivono, mercé il mio ausilio di calmo régisseur, una loro vita particolare. Films naturalmente, che non saranno mai rappresentate in una delle tante sale di proiezione della nostra città.

Tutta l'intervista viene tenuta su un tono leggero, un po' frivolo, sul quale l'anonimo estensore non manca di calcare la mano, alterando i registri complessivi. Un'ottima occasione mancata, insomma, per lasciare una testimonianza di rilievo su Carmelich.

Complice il suo “nuovo corso”, alla Seconda Mostra del Sindacato degli Artisti al salone Michelazzi, Carmelich riscuote apprezzamenti critici lusinghieri. Espone *Carnevale*, *Nevicata* e *Notturmo*; scrive di queste pro-



ve, per la prima volta, Manlio Malabotta:

Tra i pittori d'avanguardia piacciono e convincono Carmelich e Claris, forse perché avendo essi chiara la nozione che il pennello e la matita servono per dipingere e per disegnare sono avanguardisti moderati. L'arte di Carmelich è un po' strana, certe volte è simbolica, altre volutamente ingenua, ma è sempre arte, poiché il giovane disegnatore sa comporre e sa svolgere temi nuovi con abilità non comune²⁸.

Addirittura il critico satirico Strazzacavei dalle colonne del "Marameo!" si esprime positivamente:

Giorgio Carmelich messi da parte i ferri della bottega ultra-futurista, ci fa ammirare la sua delicata maniera e l'originalità del disegno in tre lavori²⁹.

I tre lavori esposti e tutta la produzione del '29 sono legati dal magico filo luminoso praghese.

Carnevale, scena trattata in un bianconero dalle sfumature delicatissime, introduce l'elemento fantastico, raggiungendo un risultato ai limiti del surrealismo. L'invenzione sembra partire da un ideale parallelismo geografico Parigi-surrealismo (l'area che interessa a Carmelich dai tempi di "25"), Praga-Kafka.

La composizione è svolta su tre piani: sullo sfondo un grande e imponente edificio barocco illuminato è meta di gruppetti di persone; nella zona intermedia, sul marciapiede antistante una fila di eleganti piccoli edifici, passa una coppia, mentre all'angolo un Arlecchino allunga il passo; in primo piano un'enorme mano cava, simile a un calco in gesso, poggia con delicatezza senza peso sulla strada. Questa visione fra realtà e sogno non può non ricordare i modi di Magritte, in particolare per la qualità dell'immagine dettagliatamente realistica. Ma, mentre in Magritte il nonsense si trasforma -proprio in quanto tale- in messaggio, qui è difficile andar oltre un'impressione di ambiguità lirica, dove non esiste il significato ma piuttosto un composto inafferrabile di sorpresa, stupore, disorientamento, lieve angoscia, disagio e, al tempo stesso, attrazione. *Nevicata* è l'opera più conosciuta di Carmelich. La scena è presa dall'alto con inquadratura fotografica. La

profondità è suggerita dal contrasto fra il lampione in primissimo piano e la strada sullo sfondo; in mezzo la neve fiocca, e l'aria si fa luminescente approssimandosi al lampione. I fiocchi di neve sono "buchi" cancellati dal cielo, reso con un paziente ghirigoro, continuo e costante, ora più fitto ora meno, del lapis a grafite.

Come in *Carnevale*, gli uomini non sono che comparse, protagonista è l'atmosfera sospesa e ovattata, la luminosità riflessa dalle superfici innevate. Le volute di ferro battuto del lampione sulle quali si ferma la neve sono un piccolo saggio di perizia grafica.

Caserma - Praga è un disegno a matita in cui l'aria invernale assume uno spessore quasi tangibile. La scena, in prospettiva aerea, presenta un angolo della vecchia Praga: al centro della composizione una sentinella avvolta in un pesante pastrano («i nostri cappotti perdono i bottoni, ma non l'abitudine di uscire con noi»³⁰) monta la guardia all'ingresso di una caserma. Sullo sfondo si susseguono quinte di edifici dai tetti imbiancati e dai camini fumanti. L'effetto flou della neve è tanto illusionistico che l'assenza del colore passa inosservata.

Notturmo: una strada deserta e una sequenza di facciate dai colori pastello, stemperati nel blu di una notte fredda e muta. È un disegno delicato nella trasparenza dei toni, che potrebbe servire da sfondo teatrale.

Neve a Praga, di cui rimane solo una riproduzione in bianco e nero, è il secondo disegno acquistato da Eugenio Montale, che ne dà una sintetica descrizione a memoria:

[...] raffigurava una Praga sepolta sotto la neve, con alcuni omini in tuba e coda di rondine schizzati a lapis accanto al grande monumento a Giovanni Huss e le case dai tetti aguzzi e dai colori aciduli di caramella e di coriandoli [...]³¹.

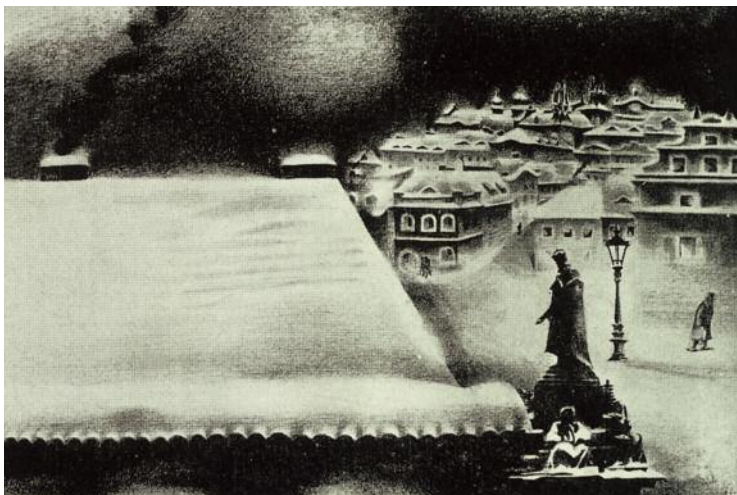
Occupava la metà sinistra del disegno un tetto innevato. Come in *Nevicata* l'inquadratura è per qualche verso fotografica; assai suggestivo lo scorcio di Praga.

Il molo è l'unico soggetto non praghese del '29. Si distingue anche nella tecnica: su un cartoncino grigio

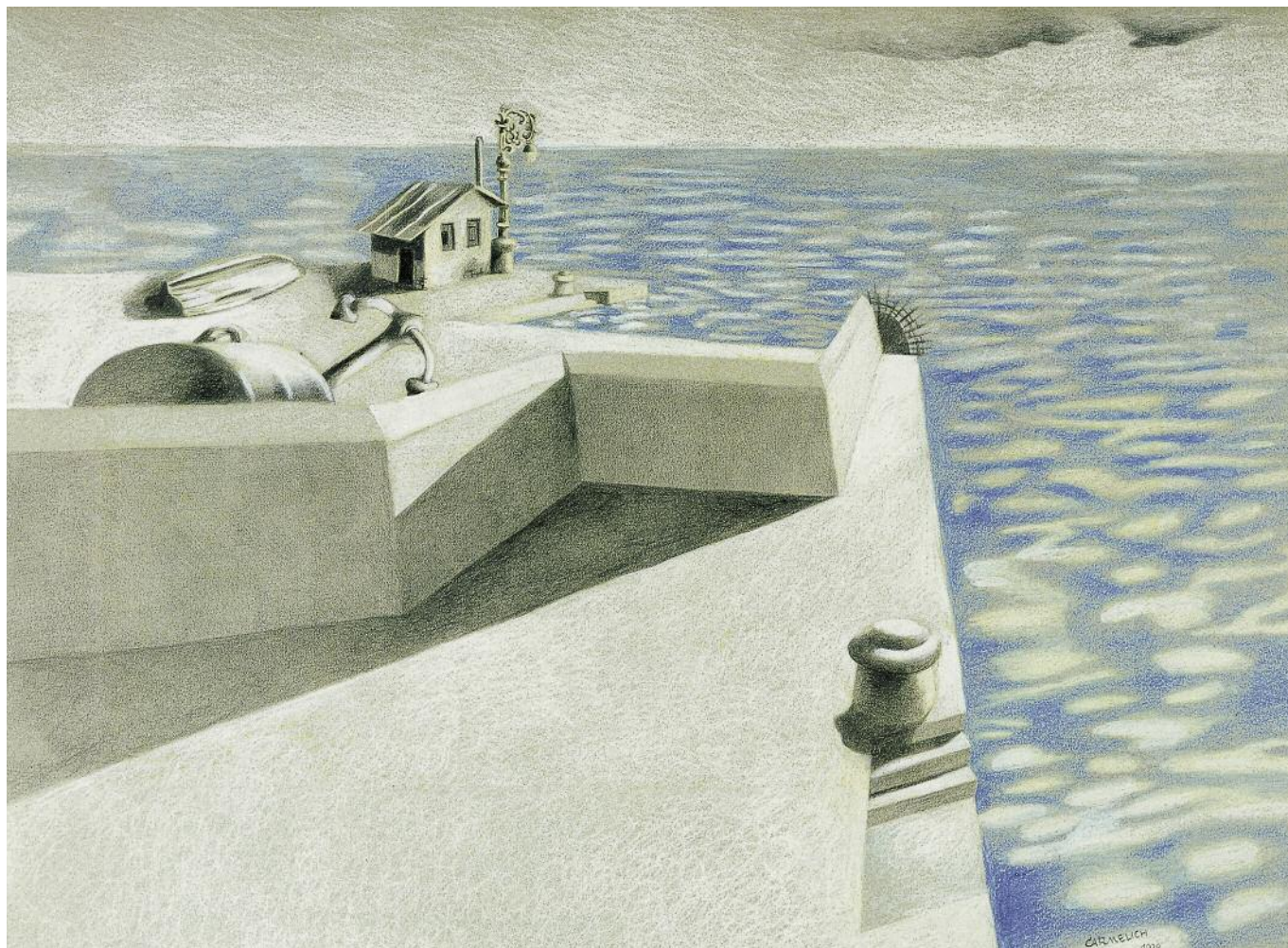


Caserna - Praga, 1929 [cat. 40]

Neve a Praga, 1929 [cat. 29 ui]







Carmelich traccia a matita e pastello bianco il molo, colora di bianco e celeste il mare, ritorna al monocromatico per la striscia di cielo. La deformazione grandangolare è accentuata da una lunga ombra portata, che percorre l'uniformità levigata della banchina. Rari gli oggetti: una bitta, un gavitello, un'ancora, una barca tirata a secco, un lampione. In questa marina priva di vita ma ricca di presenze non appare casuale la consuetudine di Carmelich con Nathan. Tuttavia, mentre in Nathan gli oggetti assumono deciso significato evocativo, questo lavoro ritrae le cose nella loro indifferente quotidianità³².

Con dovizioso spirito ottocentesco Incisioni

Nell'estremo scorcio della sua vita Carmelich ritorna alle incisioni che, come racconta nell'intervista citata, «per contrapposto alle mie abitudini avanguardiste, arrivo a trattare con dovizioso spirito ottocentesco: vale a dire con infinita cura, esattezza e scherzosità.»

Si applica dunque all'arte incisoria con uno spirito del tutto diverso da quello che aveva animato la produzione del '24: lì tutto era finalizzato alla riproduzione tipografica industriale, dal materiale (linoleum) alle forme obbligatoriamente semplificate; ora, invece, libero da vincoli che non siano il suo gusto, si dedica all'acquaforte e alla xilografia fine. Scompaiono le campiture decise, ampie, che permettevano le inversioni positivo/negativo, e si afferma, anche nella xilografia, un segno di punta, quasi Carmelich cercasse di riportare sulla lastra, o sul legno, l'ormai consumata perizia nell'uso della matita. Si tratta -lui stesso ne è consapevole- di sperimentazioni non sempre riuscite³³. Carattere di esercizio -che chiarisce esemplarmente il rapporto fra le matite colorate e le incisioni di questo periodo- hanno senz'altro le due acqueforti *Lampione* e *Strada di Praga*, trasferimenti calcografici di due disegni a matita. Nella prima delle due incisioni Carmelich cerca di conformarsi alla tecnica del "ghirigoro"

della matita originale, ottenendo, data la maggior secchezza dell'acquaforte, un risultato mediocre; nella seconda rinuncia all'imitazione del segno, per applicarsi in un fitto tratteggio incrociato a 45 gradi, rinforzato, nelle zone d'ombra massima, dalla sovrapposizione di un tratteggio verticale.

Ancora un diverso tipo di segno -distribuito secondo le direttrici compositive- presenta *Lungo il fiume*, una puntasecca o un'acquaforte ripassata a puntasecca, in cui la resa tecnica non è delle migliori.

Chiudono la sequenza delle incisioni quattro xilografie, di cui tre praghensi. Sono queste le uniche stampe che suggeriscono quell'idea di minuziosa applicazione ottocentesca cui Carmelich fa cenno nell'intervista citata: sono quadretti in cui aspetti fantastici si compongono a una voluta naïveté di realizzazione.

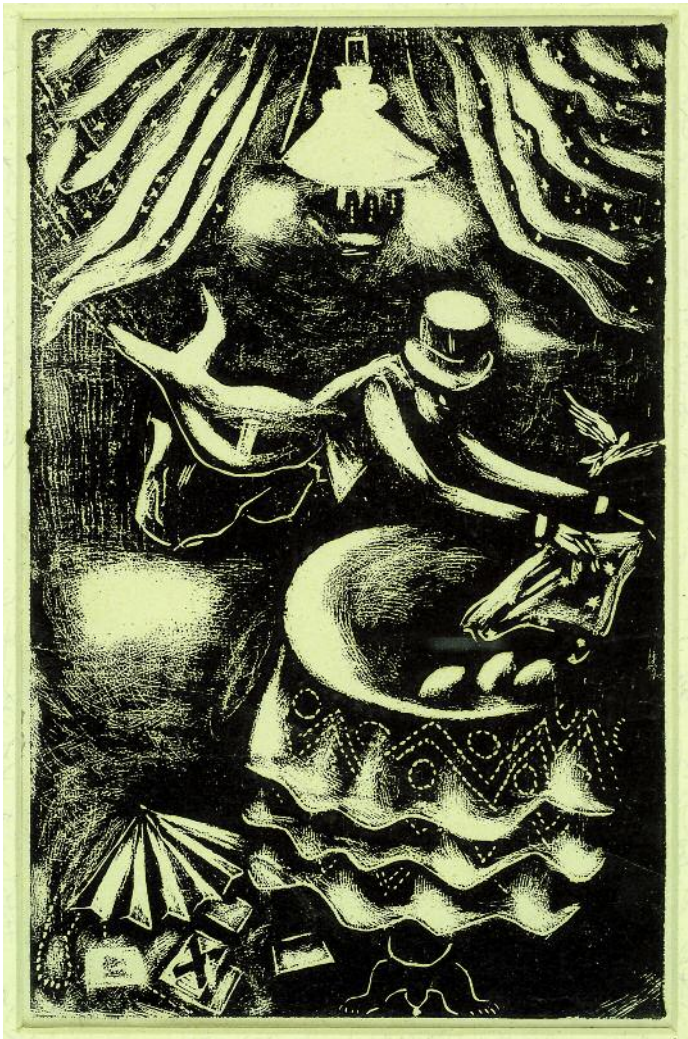
Il mago presenta un'ambientazione cupa, con drappi, e -fatto insolito in una produzione dove l'elemento umano è ormai ridotto a semplice comparsa- un illusionista, cilindro e frac, che fluttua -chagallianamente- assieme agli attrezzi del mestiere. Il segno è irregolare e impiastricciato, di un'asprezza cui i morbidi pastelli hanno disabituato.

Analogo tema è in *Interno* -stampato in due toni di blu con matrici sovrapposte- ma cambia completamente il segno, questa volta regolare nel tratteggio orizzontale delle campiture piane. Gli oggetti sparsi, dimenticati, evocano un'assenza vagamente inquietante. Assimilabile nello stile e nell'orientamento fantastico l'ultima delle tre prove praghensi *La mongolfiera*, mentre presenta ancora una nuova variazione di modo *Carabinieri*, dove il consueto procedere per quinte prospettiche fatica a raggiungere il voluto effetto di profondità.

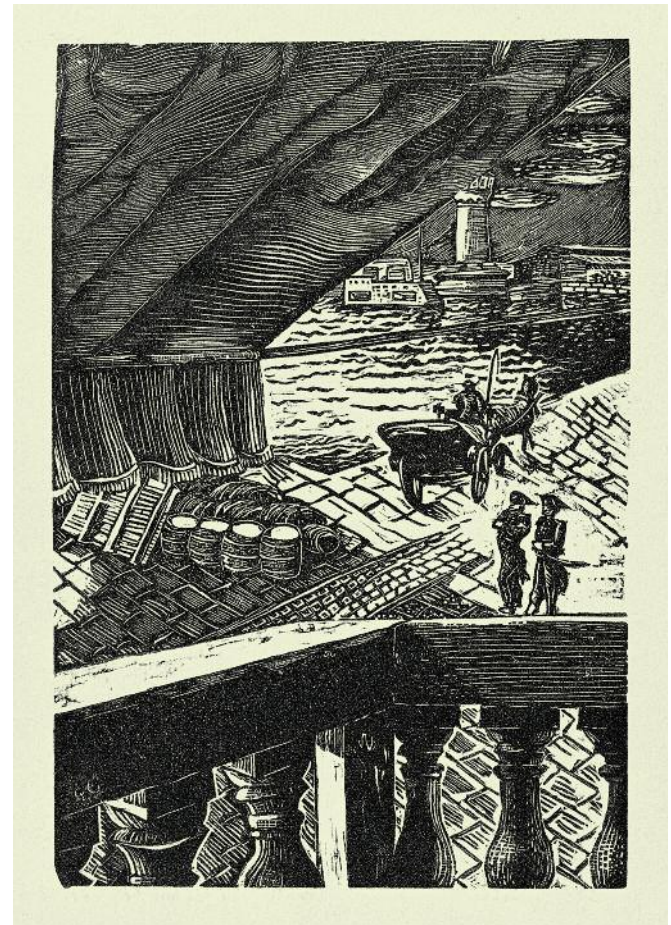
Termina qui la rassegna figurativa dei lavori di Carmelich: purtroppo sono poche le opere non disperse, come riferisce Emilio Dolfi in una lettera a Enzo Benedetto³⁴:

Carmelich ha fatto parecchie cose interessanti quando studiava ar-

Il mago, 1929 [cat. 5 i]



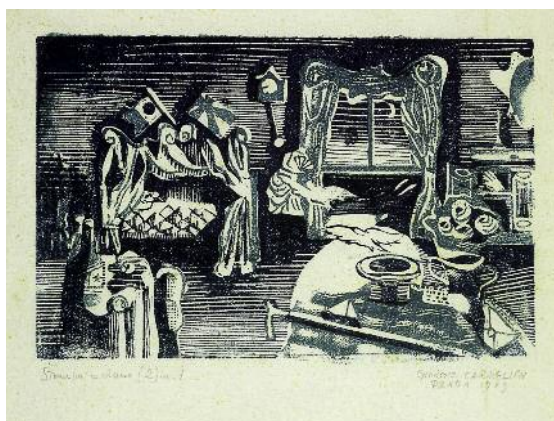
Lungo il fiume - Praga, 1929 [cat. 4 i]



chitettura a Venezia e poi a Praga. Scenografie sono state esposte anche a Vienna. Studi di arredamento e progetti di ville li ricordo, ma quasi tutte le sue carte sono state distrutte dalla famiglia, o da quello che restava della sua famiglia. Poche cose, qualche quadro, dei disegni, siamo riusciti a recuperare noi amici. La ventina di quadri che esistono sono fortunatamente nelle mani di Manlio Malabotta, il poeta notaro di Montebelluna, che ha la maggior parte, mie e di Ugo Carà, e qualche cosa donata al Museo di Trieste.

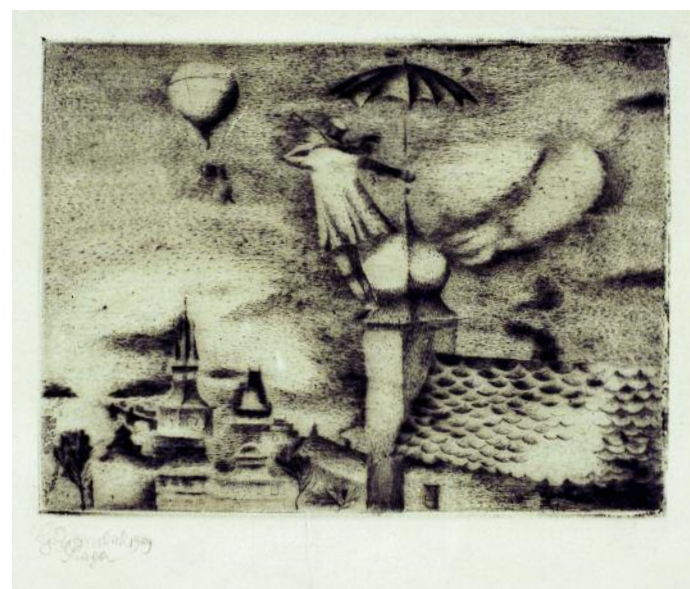
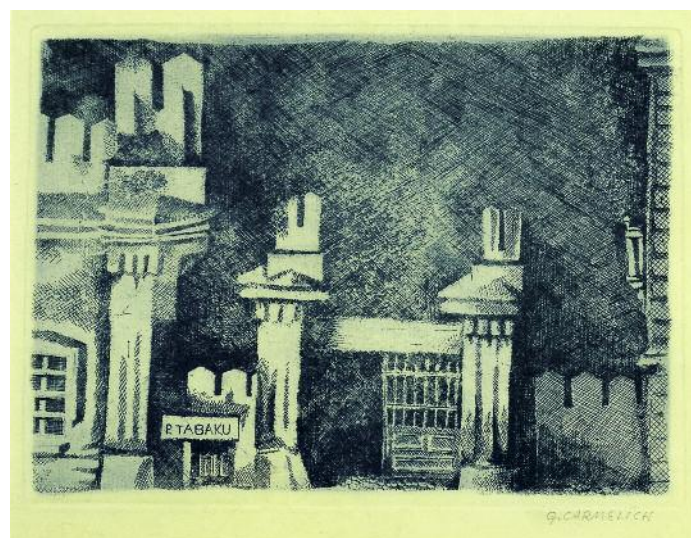
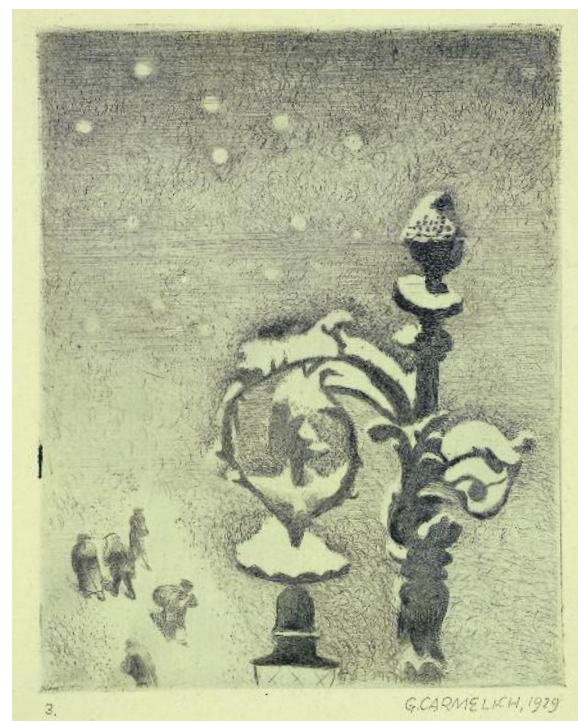
Interno, 1929 [cat. 2 i]

Strada di Praga, 1929 [cat. 7 i]



Lampione, 1929 [cat. 3 i]

La mongolfiera, 1929 [cat. 6 i]



1. G. CARMELICH, *Cocteau - Dessins*, in "25", a.I, n.2, primavera 1925, p.11. [I poeti non disegnano. Essi snodano la scrittura e la riannodano poi diversamente] è così che nel 1924 Jean Cocteau, nella dedica a Picasso del suo album *Dessins*, definisce il carattere essenzialmente lineare della propria poesia grafica.

2. Lettera da Venezia, 10.6.1924.

3. Cfr. l'articolo sulla Biennale Triestina, in "Energie Futuriste", ottobre 1924, riportato a p.190.

4. Cfr. *Catalogo della IV Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico di Trieste - Primavera*, 1926.

5. A. ČERNIGOJ, *Umetniška razstava v Trstu*, in "Učiteljski List", 1.6.1926, p.87.

6. S. BENCO, *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo della Sera", 8.5.1926.

7. Cfr. *Catalogo della V Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico di Trieste*, 1926.

8. S. BENCO, *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo della Sera", 25.9.1926.

9. G. MONTENERO, *Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica*, in *Quassù Trieste*, Bologna, 1968, p.166.

10. S. BENCO, *Alla Mostra d'Arte Universitaria*, op. cit.

11. Malabotta data l'*Autoritratto* al 1928. In una riproduzione conservata presso il Museo Revoltella, che risale al 1968, la data è 1926. Indizi tecnici e stilistici fanno propendere per l'anticipazione al 1926.

12. Secondo la testimonianza della signora Tolazzi, si trattava di modelli di abiti da indossare ogni giorno, non di costumi d'occasione. Oltre ai figurini, Carmelich disegnò per la signora anche una decorazione d'ambiente con motivi vegetali, andata dispersa (conversazione personale 2.5.1983).

13. Cfr. lettera da Roma del 30.1.1927, riportata a p.166. Il dato sull'iscrizione a Torino proviene dal Centro Museo e Documentazione Storica del Politecnico di Torino.

14. Cfr. il catalogo della V Esposizione d'Arte delle Venezie, Padova 1927. Anita Antoniazzi, nata a Fiume nel 1907, studia pittura all'Accademia di Venezia. La collaborazione con Carmelich è limitata a questa occasione. Alla stessa mostra Černigoj espone tre studi ar-

chitettonici e due plastici architettonici.

15. «Come mi pare di averti scritto, ho ricevuto i programmi delle 2 Scuole di Vienna. Quello della Kunstgewerbe Schule soprattutto, è estremamente interessante». Lettera da Merano, 30.10.1927.

16 E. MONTALE, *I quadri in cantina*, in "Il Corriere d'Informazione", 21.3.1946.

17. Il soggetto da sceneggiare era *Il carro di Tespi*, di Primo Conti e Filiberto Scarpelli, vincitori del concorso indetto l'anno precedente «per un soggetto imperniato su un aspetto significativo del carattere italiano». Il bando de "Il Tevere" specifica: «La sceneggiatura dovrà essere completa e avere carattere tecnico: ossia essere condotta a quel punto di elaborazione che consenta senz'altro la realizzazione scenica del film». Manoscritto e dattiloscritto de *Il carro di Tespi* sono conservati. Dallo spoglio de "Il Tevere" non risulta alcuna notizia sull'esito del concorso.

18. Lettera da Trieste, 6.3.1928.

19. «Ieri è stato da me Sbisà. Oggi sarà a Trieste Maraini direttore dell'Esposizione di Venezia che desidera vedere i lavori dei giovani giuliani; a questo scopo Sbisà organizza nel suo studio una mostra di Nathan, Pilon, Bolaffio, Spazzapan, Carmelich, ecc.» Lettera da Trieste, 20.3.1928.

20. Lettera da Tarcento, 6.6.1928.

21. S. BENCO, *La Mostra regionale d'Arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo", 18.10.1928. «Sotto il nome di avanguardia si intendono oggi certi artisti staccati, di maniera insolita e di spirito spesso bizzarro, i quali sono in verità avanguardie in quanto rappresentino la conseguenza estrema di odierne correnti o gli uomini di punta d'un'arte che sarà domani, ma possono essere benissimo anche semplici irregolari, semplici uomini che non fanno come gli altri e non pretendono seguito. A Trieste ne abbiamo parecchi, e se ne trovano oggi in ogni città [...]». Sull'esposizione cfr. *La Mostra regionale d'Arte inaugurata ieri al Giardino*, in "Il Piccolo della Sera", 1.1.1928 e A. LEGHISSA, *La Mostra di pittura e scultura nel Padiglione del Giardino Pubblico*, in "L'Arte Rinnovata", 6.11.1928.

22. Dato riscontrato nell'Archivio della Czech Technical University di Praga. Carmelich è immatricolato nell'anno accademico 1928/1929 al corso di architettura, come proveniente da «Staatsgewerbeschule Triest»; non vengono citati studi universitari precedenti.

23. Lettera da Trieste, 6.3.1928.

24. Lettera da Trieste, 20.3.1928.

25. Lettera da Praga, 23/24.4.1929.

26. Lettera da Praga, 17.3.1929, riportata a p.171.

Su Karel Teige (Praga 1900-1951), cfr. il catalogo della mostra *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900-1951*, Milano, 1996.

27. *Che cosa preparano i nostri artisti - Tra i giovani e i giovanissimi: Carmelich*, in "Il Piccolo della Sera", 27.6.1929. Non è ben chiaro in che occasione sia stata raccolta l'intervista. Carmelich fra maggio e giugno era rientrato temporaneamente a Trieste.

28. M. MALABOTTA, *La Seconda Mostra del Sindacato degli Artisti*, in "Il Popolo di Trieste", 12.6.1929, p.5. È questo il primo articolo in cui Malabotta parla di Carmelich. Sulla mostra, cfr. S. BENCO, *La Mostra del Sindacato Artisti nella Galleria Michelazzi*, in "Il Piccolo", 11.6.1929.

29. STRAZZACAVEI, *La Mostricciattola di Piazza Unità*, in "Marameo!", 14.6.1929.

30. Lettera da Praga, 17.3.1929.

31. E. MONTALE, *op. cit.*

32. Carmelich nelle lettere da Praga parla spesso di Nathan. Racconta fra l'altro di una progettata mostra in comune da tenersi al Circolo Artistico di Praga nell'autunno 1929. Cfr. lettera del 23/24.4.1929, riportata a p.172.

33. «Le mie 'gravures' sono per ora delle prove più o meno riuscite- oggi ho terminato un'acquaforte che non ho fatto ancora mordere». Lettera da Praga, 23/24.4.1929.

34. Lettera di Emilio Dolfi a Enzo Benedetto, 10.3.1971, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Archivio Enzo Benedetto.

EPEO: "... Epilogo Onusto"

Sulla mostra postuma del 1930 si sono poste le premesse di questa ricerca, sulla mostra postuma si ritorna in fase di chiusura.

Nel maggio del '30, dunque a meno di un anno dalla morte, viene allestita la Mostra individuale dell'universitario Giorgio Carmelich nell'ambito della Mostra Universitaria d'arte del GUF. Di Carmelich, all'interno del catalogo, lo stesso Malabotta -organizzatore, con Ugo Carà, della mostra- scriveva:

Disegnò con amore meraviglioso fin da fanciullo. La sua arte passata attraverso una proficua indagine futurista, s'era, negli ultimi anni, fatta serena e oggettiva. Tracciati con arguzia sottile e incisiva e con completezza ponderata, coloriti con finezza e sensibilità insolita, i disegni di Carmelich ci svelano un mondo pensoso, strano, personalissimo. Egli, forse l'unico a Trieste, vide la vita attuale con occhi nuovi.¹

Ad esporre fra giovani quali Carà, Claris, Crali, vengono chiamati due "patroni ideali" -la definizione è di Benco-: Ardengo Soffici («il semiavanguardista in ritardo» come lo chiamava Carmelich) e Carlo Carrà («Si è lasciato parlare un Carrà! Lo si è anche applaudito!!» lamentava Jablowsky a proposito del congresso di Milano). Nel constatare con soddisfazione l'auspicato «ritorno all'ordine», scrive Benco a proposito di Carmelich:

L'ultima sala, dove c'era l'autunno scorso la mostra del Fonda, è oggi occupata da un'altra mostra commemorativa, che in questa esposizione di giovani e di universitari ha trovato l'ambiente suo vero. Diciamo la mostra di Giorgio Carmelich, speranza dell'arte nostra troncata dalla morte a venti anni, elegante acuto vivido ingegno, che qui possiamo conoscere in tutta la sua originalità e sensibilità di moderno.²

Ma è soprattutto della monografia *Carmelich* che qui si vuole parlare, e del suo rapporto con la ricerca esposta. Uno degli assunti iniziali era, infatti, dimostrare l'effettiva aderenza fra la complessa figura artistica di Carmelich e l'operazione critica compiuta da Malabotta. Prima di trarre indicazioni in tal senso -e dopo aver sottolineato che comunque quello di Malabotta è un contributo preziosissimo- sembra opportuno rias-

umere le reazioni all'uscita del volume in questione. Giuseppe Menassè, in un articolo comparso su "Il Popolo di Trieste", ricorda Carmelich con non poca retorica:

Non poteva nascere che qua in questo quadrivio d'Europa. E di Trieste certamente fu, come nella prefazione al volume scrive Malabotta, uno dei più interessanti artisti che la città abbia dato. Intelligenza e sensibilità, pensiero e forma, sentimento e colore; un tutto acuto e teso, precoce, enfant prodige - dove mai, a quel modo fuso, avrebbe potuto nascere se non a Trieste [...]

E muove delle critiche allo scritto di Malabotta, che pur definisce «pagina quadrata e forte»:

Forse [...] accalorato nella pugna che da anni conduce contro ogni grettezza e ristrettezza e provincialismo cittadini, forse preoccupato di presentare il suo Carmelich più sul piano contingente e polemico, che assoluto ed esegetico, l'amico Malabotta, giustamente fiero delle "cartoline illustrate" e delle "arti applicate" che va scoprendo nelle mostre cittadine e additando al pubblico e ai lettori, forse, dico, l'amico Malabotta non è riuscito a scoprire la fibra più sua, più essenziale, più intima di Giorgio Carmelich. Ecco, il Carmelich di Malabotta manca d'intimità. È una bellissima figura di giovane artista [...] è un giovane intelligente e sensibile, che dipinge, non è tutto Giorgio Carmelich. [...] Sarà sempre possibile che s'incolpi la prefazione di Malabotta come teorica fredda e lontana³.

Oliviero Honoré Bianchi, nel bollettino bibliografico de "La Porta Orientale", imputa a Malabotta di aver riservato troppo poco spazio, poco approfondimento allo studio dell'opera di Giorgio Carmelich, riducendo il proprio intervento a una dimensione critica e quantitativa che sarebbe andata bene per un articolo di giornale, non per una monografia:

Manlio Malabotta non ha saputo scindere il solito stile dei soliti stelloncini di cronaca d'arte con quella che dev'essere la robusta intelaiatura di un libro, che rimane e non soggiace alle effimere ventiquattr'ore di vita del quotidiano.

Poi, ricalcando in maniera meno partecipata le osservazioni di Menassè, aggiunge:

Una cosa, poi, a noi pare sia sfuggita al giovane critico triestino. Ci si accorge di prim'acchito come la sottilissima sensibilità del Carmelich, che chiameremmo addirittura morbosa raffinatezza artisti-

ca, sia dovuta senza dubbio alla sua percezione di malato, come nel Modigliani, sebbene molto meno evidente; certe sue sfumature sono di una sensibilità superiore, come di chi vede oltre la vita, c'è poi in certe linee sfumate l'indecisione e lo scoraggiamento di chi non possiede la certezza di vivere [...]

Conclude Bianchi:

Comunque non disperiamo di rivedere il Malabotta in un'edizione più esauriente e più solida, ad onor suo e del povero amico che lo merita⁴.

A mezzo secolo di distanza si può dire che gli appunti, più o meno accentuati, portati al lavoro di Malabotta sono motivati; nel senso che, al di là della pietas, colgono intuitivamente il fatto che la complessa sensibilità di Carmelich non può essere analizzata solo attraverso una lettura linguistica “quadrata e forte”: l'intreccio storico che si consuma in Carmelich -e che caratterizza, con valenze composite, tutta la produzione delle avanguardie europee- riunisce inscindibilmente moto intellettuale e pratica artistica; non sembra congruente valutare l'una senza considerare l'altro, e viceversa. In questo, nel porre teoria e prassi allo stesso livello nella scala dei valori artistici, sta la modernità -che Benco acutamente intuisce- e, al tempo stesso, il limite di Carmelich.

Che poi si definisca questo nodo del Moderno “sensibilità e intelligenza” come fa Menassè, non ha molta importanza. Lo stesso Malabotta lo avverte, quando scrive «[Carmelich] saggia campi svariati, ne sviscera gli elementi e li fissa con un'anima di poeta più che di pittore», dove poeta andrebbe letto “intellettuale”.

In tutta la prima produzione di Carmelich (anche se è assurdo periodizzare un lasso temporale tanto breve) prevale il momento intellettuale, di approfondimento critico, di apprendimento e sperimentazione. Sono le opere degli anni 1922-24 che Malabotta, dato il suo approccio, ignora. Ma è proprio l'attività di quegli anni, l'attività “futurista”, che permette la valutazione complessiva della produzione di Carmelich, che non ammette, al suo interno, cesure nette o distinzioni

censorie. Fra l'altro, in senso strettamente operativo, è proprio la presenza di quelle opere (in genere incisive, e proprio in quanto multipli sopravvissute alla dispersione) a permettere la composizione di un catalogo delle opere appena sufficiente a garantire, nella media, una qualche obbiettività analitica.

Il confronto fra la descrizione montaliana delle opere di Carmelich e la definizione di Bazlen “un futurista” è, in tal senso, assai significativo per la loro palese incongruenza. Il loro contrasto sottolinea subito la simultaneità di situazioni che convivono in Carmelich: lui che è, nello stesso tempo, futurista e costruttivista (linee dell'avanguardia che la storiografia sancisce ideologicamente divergenti), che scrive un saggio critico astratto (quello su Prampolini) e contemporaneamente è entusiasta di Depero, che chiama futuristi Pirandello e de Finetti, che ama Grosz e realizza manifesti puristi, che allaccia contatti internazionali ma liquida con sufficienza Teige⁵, che si avvicina a Pannaggi nel momento in cui stringe amicizia con Nathan.

All'opposto di Malabotta, l'approccio di Carpi, centrato sul Carmelich avanguardista, sembra, in alcuni passaggi, presumere una coscienza eccessiva. In altre parole non pare che «la radicalità ed impazienza [di Carmelich] nella domanda di modernizzazione artistica si spieghi solo con la viscerale disponibilità alla trasgressione, che giunge fino a sfiorare la consapevolezza politica»⁶. Dalla ricognizione effettuata ciò non risulta, né pare lecita la contrapposizione frontale fra le vicende di Carmelich e Dolfi e il «semimodernismo postdecadente e moderato tipico della linea solariana» con la quale si introduce il saggio di Carpi.

Assai significative due lettere che Carmelich invia a Dolfi nel 1928:

Caro Emilio, Nathan per desiderio di Bobi pubblicherà alcune foto di suoi quadri su Solaria. Saresti disposto a fare un articolo di presentazione [...]»

Caro Emilio ho piacere che sei disposto a scrivere l'articolo. A Bobi importa che questo sia fatto abbastanza presto [...] Bobi ha scrit-

to oggi a Montale in riguardo ho scelto con Nathan le eventuali foto da inviare [...]»

È rimasto un sofferto menabò del progettato articolo, che Dolfi non finì mai di scrivere.

Quel pacco di fogli disordinati, svela l'espedito narrativo di Montale. Carmelich non è dunque "un futurista" da mettere fra parentesi alla fine di un racconto né, tutto sommato, i suoi tentativi pittorici sono tanto patetici.

La signora Franca Malabotta conserva una cartolina fra le carte appartenute al marito:

Egregio dottor Malabotta,
scusi se Le rispondo in ritardo. Dopo aver smaltita in pubblico la mia 'crisi Carmelich', con sua (temo) disapprovazione, sarei veramente imperdonabile se mi disfacessi di quei due pastelli. Ne terrò uno per me e ne regalerò uno alla sorella dell'artista, che pure mi ha scritto da Milano. Io avevo una sua piccola monografia su Carmelich, ma con tante distruzioni che ho subito, non ho più saputo trovarla, ho perciò descritto i quadri (che non avevo in realtà ancora tirato fuori) in modo forse inesatto. Avevo pure un Bolaffio che con "cieco disamore" (cfr. Saba, Canzoniere) cedetti ad un collezionista triestino; ma questo mi pare di averlo detto nel mio articolo. Povero me! Tanto amante di Trieste e tanto sconoscente verso i suoi pittori! -Può ringraziarmi Giotti per l'invio del suo libro? Non ne ho l'indirizzo.

Cordialmente, suo

Eugenio Montale

29 luglio 1946

1. M. MALABOTTA, *Mostra Universitaria d'Arte Gruppo Universitario Fascista Trieste*, catalogo, Trieste, 1930, p.37.

2. B. [SILVIO BENCO], *La Mostra Universitaria d'arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo", 10.5.1930.

3. G. MENASSÈ, *Il "Giorgio Carmelich" di Manlio Malabotta*, in "Il Popolo di Trieste", 5.3.193.

4. O.H. BIANCHI, *Manlio Malabotta: "Giorgio Carmelich"*, in "La Porta Orientale", a.I, n.3, Trieste, 15.3.1931, p.335.

5. Cfr. lettera da Praga, 17.3.1929, riportata a p.171.

6. U. CARPI, *op. cit.*, 1985, p.183.

7. Lettera da Trieste, 21.3.1928.

8. Lettera da Trieste, 26.3.1928.

Nota biografica

1907

Giorgio Carmelich nasce a Trieste, il 12 aprile, figlio di Lorenzo, originario dell'isola di Brazza in Dalmazia, e Beatrice Benvenuti, di origini istriane. Il padre è dirigente delle Assicurazioni Generali e gestisce con un socio il Caffè degli Specchi e il Caffè Garibaldi.

1917-20

Frequenta il ginnasio classico a Trieste, prima al "Petrarca" e poi al "Dante". A scuola stringe amicizia con Emilio Dolfi e Nino Jablowsky.

1920-21

Inizia a confezionare, prima da solo poi con Dolfi, piccoli libri di racconti, poesie, filastrocche, manoscritti o dattiloscritti e illustrati a mano con disegni a china, matite colorate, acquerello e con incisioni su linoleum e xilografie.

Crea con Dolfi la rivista manoscritta "Le Cronache", di cui escono nove numeri (dicembre 1921-luglio 1922). A scuola, in terza ginnasio, viene bocciato.

1922

Fonda con Dolfi, la rivista "Epeo". I fascicoli, dattiloscritti, sono confezionati artigianalmente uno per uno, con illustrazioni e incisioni su linoleum e xilografie originali, in un numero di copie che va da otto a dodici; ne escono nove in due anni.

In estate visita Firenze, Roma, Bolo-

gna, Pistoia, Venezia e soggiorna a Fiuggi.

14 settembre: assieme a Dolfi organizza il "Primo convegno di Epeo".

1923

Con Dolfi e Jablowsky, prosegue la pubblicazione di "Epeo". Oltre alla rivista, all'insegna de "La Bottega di Epeo", vengono editi alcuni libri dattiloscritti. Collaboratori e simpatizzanti si incontrano nelle riunioni dei "Mardi des Amis".

3 aprile: "Secondo convegno di Epeo".

Ammesso da privatista alla quarta classe del ginnasio moderno al "Petrarca", viene nuovamente respinto. Durante l'estate visita Vienna e viaggia a Badgastein e a Villaco.

In settembre è a Venezia dove visita la personale di Enrico Prampolini al Lido. Conosce personalmente Prampolini e Ruggero Vasari.

In autunno entra in contatto con Bruno G. Sanzin e Sofronio Pocarini, punti di riferimento l'uno, dei simpatizzanti futuristi triestini, e l'altro, dei goriziani.

A dicembre Pocarini pubblica a Gorizia il primo fascicolo de "L'Aurora", rivista edita dal Movimento Futurista Giuliano; il numero è dedicato a Carmelich, e pubblica sue xilografie e incisioni su linoleum.

1924

21 gennaio: Carmelich assiste, in compagnia dei futuristi triestini e go-



riziani, alla serata del Nuovo Teatro Futurista al Politeama Rossetti di Trieste.

Partecipa attivamente a tutte le iniziative del Gruppo Futurista Giuliano. Collabora alla *Pagina futurista*, in "Crepuscolo" (marzo), alla *Rubrica futurista*, in "Italia Nova" (marzo-aprile), e a "Energie Futuriste", sempre in "Italia Nova" (maggio-ottobre), pubblicate a Trieste; a "L'Aurora" di Gorizia (gennaio-ottobre); a "Originalità" di Reggio Calabria (agosto-settembre); a "La Nuova Venezia" (settembre-ottobre).

Prampolini, con cui è in corrispondenza, gli chiede di inviargli alcuni bozzetti scenografici.

30 marzo: il "Convegno Futurista Giuliano" si tiene in casa di Carmelich. Aprile: disegna il cartellone della Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti.

Lavora con Dolfi all'ideazione della "moda meccanica".

Giugno: diventa redattore-capo de "L'Aurora".

Agosto: visita la casa-laboratorio di Fortunato Depero a Rovereto e trascorre un paio di giorni con l'artista in occasione di una sua esposizione a Bolzano.

Di passaggio a Milano, dove fa visita all'amico Jablowsky che è segretario del Comitato Onoranze a Marinetti, conosce Loris Catrizzi e Franco Casavola.

Settembre: assume la direzione di "Energie Futuriste", la rubrica futurista di "Italia Nova", e ne cura la pubblicazione arricchita in estratto.

Ottobre: invitato da Prampolini, partecipa alla Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik di Vienna.

Conosce Bobi Bazlen.

Nel corso dell'anno visita Venezia e Milano e soggiorna ad Abbazia, Grado, Salsomaggiore, Riva del Garda, Madonna di Campiglio.

1925

Gennaio: espone alla mostra organizzata dai Sindacati Artistici Futuristi a Palazzo Madama a Torino.

Illustra con xilografie e linoleum il libro di poesie di Pocarini *Lollina*.

Fonda con Dolfi e Jablowsky "25", rivista sintetica d'arte d'avanguardia, che raccoglie contributi internazionali; ne escono due numeri. Il secondo, datato primavera, chiude il ciclo della produzione editoriale.

Luglio: assieme a Pocarini e Dolfi, incontra a Grado Artuš Černik, direttore della rivista "Pásmo" di Brno, e con lui altri esponenti del gruppo dell'avanguardia ceca "Devětsil".

Conosce August Černigoj che coinvolge lui e Dolfi nell'organizzazione di una scuola d'arte privata di indirizzo costruttivista.

1926

Inizia la produzione di disegni a matita e matite colorate.

Aprile: un suo articolo su Prampolini compare sulla rivista parigina "Bulletin de l'Effort Moderne".

3 luglio: consegue la licenza fisico-matematica da privatista al Regio Istituto Tecnico Leonardo Da Vinci di Trieste.

Espone alle Biennali del Circolo Artistico di Trieste, primaverile e autunnale, e viene accolto con discreto favore dalla critica.

Stringe amicizia con il pittore Arturo Nathan.

Novembre: si iscrive al biennio di Scienze Fisico-Matematiche del Politecnico di Torino. Nel quadrimestre novembre-febbraio si presenta ad un unico esame -disegno geometrico e a mano libera- e viene classificato insufficiente.

1927

Gennaio: si congeda dal Politecnico di Torino per passare alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, dove non viene accettato per la differenza di programmi tra le due scuole.

A Roma conosce Ivo Pannaggi.

Si iscrive al neoistituito Istituto di Architettura di Venezia, che frequenta per un semestre, senza sostenere esami.

Ottobre: viene invitato a partecipare alla Prima Esposizione del Sindacato Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste. Non avendo nessun lavoro recente preferisce non esporre.

Mentre si trova a Merano per cure, Černigoj lo informa di averlo incluso con tre opere nella sala del "Gruppo Costruttivista di Trieste", allestita alla medesima esposizione. Si dissocia dall'iniziativa e si dichiara intenzionato a ritirare le proprie opere.

Progetta, alla fine di una cura di cui "non vede il fondo", di andare a studiare a Vienna.

1928

Si appassiona alla fotografia.

È in contatto con i pittori Carlo Sbisà, Cesare Sofianopulo e Leonor Fini.

Dalla villeggiatura estiva in Val Gardena invia a Nathan tre disegni da presentare alla seconda mostra sindacale di Trieste, che si tiene in autunno.

Novembre: si trasferisce a Praga per iscriversi al corso di studi di architettura della Deutsche Technische Hochschule.

1929

A Praga conosce Karel Teige.

Progetta una mostra con Nathan al circolo artistico di Praga, e valuta la partecipazione ad un'esposizione con Černigoj a Berlino.

Si dedica all'incisione.

A maggio, malato, rientra a Trieste.

3 luglio: muore a 35 anni il fratello Guido, medico radiologo.

17 agosto: Giorgio Carmelich muore a Bad Nauheim, moderna località termale presso Francoforte sul Meno, dove si trova per un soggiorno di cura.



Carmelich e Dolfi tredicenni, in:
Da New York a S. Francisco in automobile, IV volume: Sulle Montagne Rocciose, 1920



Monte Acuto, 4 gennaio 1925



Mangart, 2 novembre 1924



1 maggio 1926



Mangart, Lahnscharte, 2 novembre 1924



Valbruna, agosto 1926



Monte Re, 26 ottobre 1924



Luegg, 12 ottobre 1924



Sutrio, luglio 1927

*Gli originali delle lettere
e delle cartoline riprodotte in
questa sezione, ove non indicato
diversamente, provengono
dalla collezione
della Fondazione CRTrieste*

Epistolario Carmelich-Dolfi 1922-1929

Antologia

Al futurista calabrese Enzo Benedetto che gli chiedeva notizie su Carmelich, Emilio Dolfi nel marzo 1971 risponde così: «Io recentemente in occasione del mio cambio di abitazione ho trovato tra le mie carte una cinquantina di sue lettere con note, osservazioni, resoconti, appunti, anche disegnati. Le sto decifrando e copiando. Se ci saranno cose interessanti te lo farò sapere». Il dattiloscritto di centoventisei pagine, compilato con cura, e completo delle descrizioni di schizzi e disegni che illustravano gli originali, viene affidato a Benedetto, che progetta di trarne un volume: «Ho letto l'epistolario di Carmelich e lo trovo molto interessante. Io potrei stampare qualcosa su "Futurismo Oggi", ma non vorrei frantumare il 'racconto', scrive allo stesso Dolfi nel 1974.

La vicenda si chiude fra il 1975 e il 1976, quando Benedetto pubblica sulla sua rivista alcune delle lettere, in memoria di Dolfi appena scomparso.

Dell'epistolario viene tenuta una lettura nel 1977 presso il circolo "La Cantina" di Trieste, per iniziativa di Giuliana Dolfi, figlia di Emilio; nell'occasione si allestisce anche un'esposizione con opere provenienti dalle collezioni degli amici di Carmelich. Negli anni Novanta, gli originali delle lettere dati ormai per dispersi, riemergono sul mercato antiquario di Trieste.

Il gruppo più cospicuo -una settantina tra cartoline e lettere- viene provvidamente acquisito dalla Fondazione CRTrieste, alcune lettere e cartoline con disegni passano a un collezionista privato. Una decina di originali in tutto non sono stati ritrovati, ma il loro testo si può leggere nella trascrizione di Dolfi, il cui dattiloscritto si conserva all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, al quale Enzo Benedetto lo ha ceduto. Testimonianza imprescindibile perché diretta, l'epistolario restituisce un Carmelich vivace e incontenibile che trabocca idee e programmi. Lettore avido ed eclettico, entusiasta ma anche critico, spettatore impaziente di cinema e teatro, è di tutto curioso e in incessante attività: ai limiti della grafomania, appare egocentrico, presuntuoso, pettegolo; ma anche confidente franco ed impietoso con l'amico Emilio, come comportano le amicizie esclusive dell'adolescenza.

Superando la riluttanza che si prova a rendere pubblica una scrittura privata, si riportano alcuni stralci della corrispondenza ed alcune riproduzioni di originali con schizzi e disegni di Carmelich.

da Roma, 29 luglio 1922 - a ED, Trieste

Roma 29/VII/22 ore 22 e 30

Caro Emilio,

Ho ricevuto oggi la tua ultima lettera e quella del 15 corr. (appena adesso!) dalle quali lettere apprendo tutti i pettegolezzi di voi piccoli provincialetti. Noi della capitale c'abbiamo ben altro per la testa! Qui a Roma la vita è veramente magnifica: ci sono tante cose da vedere che non si arriva mai a tutte; e poi c'è un tale movimento di auto, carrozze, tranvie et similia, un tale frastuono continuo (diurno e notturno) da formare la vera felicità di un futurista. I giornali qui non escono tutti alla mattina, ma si susseguono sino alla sera: si comincia al mattino con il Messaggero ed il Paese (porco!), si continua col Piccolo (a mezzodì), poi l'Azione, poi l'Idea, poi l'Epoca e il Giornale d'Italia verso le 20 (IV, V, VI edizione) ... il gridare dei giornalisti non so se te l'immagini.

Oggi sono stato ad una piccola commemorazione della morte di Re Umberto; ieri sera sono tornato a casa con la pancia che mi duoleva dal tanto ridere: Petrolini!

Stamane poi mi sono comperate due belle acqueforti, una da 15 lire, l'altra da 8.

Da Bragaglia non ho potuto andare perché presentemente il teatro è chiuso come la maggioranza dei ritrovi romani. Alla Mostra - a Firenze - del 600-700 nemmeno ci sono stato e ciò per mancanza di tempo; ne sono dispiacente. [...]

Stasera, alle 11.30 parto per Pistoia. [...]

Saluta Nella e la tua mamma

Giorgio

da Badgastein, 18 luglio 1923 - a ED, Portorose

Mercoledì

Caro Emilio,

Ho ricevuto questa mattina la tua lettera di domenica. Mi dispiace che per te non la vada "très bien". Io invece, per quanto Gastein non mi piaccia troppo (monti che stanno sullo stomaco), me la passo benissimo. Banda e caffè - caffè e banda; orchestra, orchestra con accompagnamento perpetuo di cascata ultra imbecille. Oggi ho udito un pezzo di *Parsifal* che mi ha rovinato la giornata. [...] Domenica sera parto per Vienna; ritorno a G. giovedì.

Cronaca artistico-letteraria

* Ti mando, qui unite, delle interessanti fotografie tolte da una rivista (quello stile dello Sturm rassomiglia troppo a una caricatura; la Hieroglifische Kunst non mi piace, quantunque quel I° quadro rassomigli moltissimo a una pittura del nostro Pannaggi; interessantissima è invece quella scena Futurista russa). Ti prego di conservarle.

* Ho comperato un libro: *Drei Märchen* di Oscar Wilde. Tre racconti del Wilde illustrati da Carl Hermos: *Il Principe Felice*, *L'Usignolo e la Rosa*, e *Der Eingesüchtigte Riese* (il gigante bizzarro?). Questi racconti sono nella traduz. Facchi? Se ci sono scrivimi la tua impressione sul *Principe Felice*, che ho intenzione di legge-

re al Mardi. (con Rapp. Amb.!)

* Il lavoro di Jablowsky non l'ho ancora ricevuto. Speriamo, e speriamo bene.

* Il De Profundis è molto bello e alquanto profondo (lo dice il nome!)

* Disegno e faccio copertine.

* Ti prego di pensare qualcosa per la "compagnia del teatro" da costituirsi questo inverno.

* Non ho ancora scritto niente. Probabilmente comincerò domani con uno dei miei soliti studi sul "Futurismo nel Nord-Europa".

* Hai letto sul Corriere la lettera di Fraccaroli, che è arrivato al Polo Nord? Ho paura che egli poi cali giù dall'altra parte, in America.

* Nel volume *Amici* di Prezolini si trova anche il profilo di Pietro Jahier, della Voce. Credo che sarebbe molto interessante leggerlo. Ha scritto *Ragazzo*, *Gino Bianchi* e *Con me e con gli alpini*. È impiegato alle Ferrovie. Ma scrive in una maniera! senti questa frase riportata nel libro: "Il fratello che hanno mandato mozzo a quattordici anni perché svoltava male, è arrivata una sua lettera con un francobollo verde del Canada e il bollo di Bathurst. Ragazzi tirate fuori l'atlante". Ti piace?

Giovedì

* Ho scritto una poesia: *Hôtels*.

* Non ho ancora ricevuto niente da Jablowsky.

* Quella aggiunta alla tua lettera (che non scrivi la poesia perché la vivi) non serve: sai che l'ha già detto Soffici.

* Tu mi scrivi alle 23. Io non posso fare lo stesso per il semplice motivo che alle 21.30 sono già gallinescamente a letto.

* Oggi piove piove piove e non ci si vede un palmo dal naso.

* Vienna!

Ciao

Giorgio

da Badgastein, 20 luglio 1923 - a ED, Portorose

giovedì sera

Caro Emilio,

Oggi, invece dello studio che ti avevo annunziato, ho scritto 2 poesie: "Hôtels" e "Bimba lontana che non mi conosci". Ho incominciato anche una novella grottesca che non so come finire. Ho fatto la testata interna per l'Epeo-cartell. e una testata per l'Epeo-Futurismo.

venerdì

Oggi fa bel tempo. Ho fatto tre altre copertine Epeo. Non ho ricevuto ancora nessuna nuova tua lettera. Di Jablowsky niente. Tu, hai ricevuto?

Ti mando "Hôtels". Quell'altra (Bimba, ecc.) te la manderò un'altra volta. Bisogna che ti prepari. Fa caldo a Portorose?

Saluta Nella,



Giorgio

da Vienna, 24 luglio 1923 - a ED, Portorose

Vienna Hotel de France martedì

ho trovato legno per xilo / comperato 4 fascicoli rivista "Die Reklame"

Comperato libro *Moderna scenografia* (c. lire 50)

La pittura moderna russa

veduto libri che fanno venir la pelle d'oca

Stato a vedere la *Geisha* all'aperto.

Veduti 2 originali di Kokoschka

domani sera parto

da Ferrovia, verso Gastein 26 luglio 1923 - a ED, Portorose

mercoledì

Di ritorno da Vienna, dispiacutissimo di partire. Viaggi di notte (21-9). Come vedi ho trovato cartoline Sturm. Ma non ho potuto averne 10 eguali (le metteremo lo stesso). Trovato pure Sturm (usato) di marzo, in una libreria ungherese dove veduto originali di Kokoschka e altri avanguardisti (abbastanza cari). Comperato: (libri) Oskar Kokoschka - La xilogr. - Picasso (quello che sai) - Scenografia (bellissimo!!!) - Pittura moderna russa - Cubismo - 2 vol. Junge Kunst ecc. - Saluti Giorgio

da Badgastein, 27 luglio 1923 - a ED, Portorose

giovedì

Caro Emilio,

È proprio appena adesso che mi accorgo dell'importanza storica dei miei 3 giorni viennesi. Sono arrivato questa mattina. Stassera naturalmente piove, cosa che fa ancor più desiderare un impossibile ritorno. Purtroppo non resta che consolarsi; ricordare per consolarsi. Vienna è meravigliosa. Quantunque d'estate (la sua vita perciò di molto diminuita) si sente tuttavia che si è nella capitale, in una capitale degna (modestia a parte) di noi e sufficiente al nostro desiderio di purificazione futurista dall'abbruttimento



triestino. Amen.

Sono stato, la prima sera, al Teatro Belvedere (giardino), dove si dava la *Geisha* in una buona edizione (quantunque per niente superiore alle nostre, anche in fatto di scenograf.)

La seconda sera al Stadttheater, teatro abbastanza nuovo (una specie di nostro Nazionale); anche lì operetta: *Ein Jahr ohne Liebe* (1 anno senza amore), nuovissima; abbastanza spiritosa; musica non orecchiabile. Pubblico non numeroso (del resto pochi teatri sono aperti).

Ieri dopopranzo in un cine: Film americana, Fatty e il suo cane, allevamento "alta scuola" di cavalli (con esempi di differenti passi). Ieri sera - ahimè ahimè ahimè ahimè ahimè partenza. [...]

Guido mi ha scritto che Bragaglia dà quasi solo balletti. [...]

Scrivimi + spesso!

Ciao, Giorgio

Ti mando una lista più dettagliata dei libri:

1) Fritz Karpfen - *Gegenwartskunst: Russland*.

Edizione non perfettamente curata (cattiva carta) ma interessanti riproduzioni di Chagall, Archipenko, e qualche altro. Ediz. di Vienna.

2) Maurice Raynal - *Picasso*.

Non so se sia quello che abbiamo veduto da Bemporad...

L'edizione sembra la stessa. Ma le ill. sono tutte in fondo. Mi sembra che in quella di Bemporad le illustr. siano state intercalate.

Vero?

Bellissimo e esauriente (su una Natura morta c'è attaccato un numero di Lacerba).

3) *Der Kubismus* - di Paul Küppers.

Moltissime ill. Riproduzioni dei grandi (Picasso, Braque, Cézanne, Marc, Chagall, Archipenko) e anche di sconosciuti. Italiani, come al solito, in disparte; solamente due: Carrà e Chirico. In fondo è citato il volume del Boccioni e il Manifesto, Soffici e i "Valori Plastici".

4) Collezione *Junge Kunst* (La conosci? Io ho già *Maria Uhden*). I volumetti costano abbastanza poco. Potremo farceli mandare. Ho comperato: *Heinrich Campendonk* (che si avvicina molto a Chagall) e *Paul Klee* nuovo protetto della Sturm, molto simpatico, quantunque anche in lui si trovi qualcosa di Grosz; del resto, originalissimo (a proposito di Grosz è un comunista berlinese; è uscito appena un suo volume di disegni, sulla copertina del quale si vede un "tipo" -lo strozzino probabilmente- che lecca uno stivalone militare; attorno piovono croci e medaglie; il fondo è rosso. Inoltre un giornale comunista di Vienna pubblica qualche suo disegno -la famiglia in miseria...-)

5) *Das Holzschnittbuch* - di P. Westheim.

Bel volume. Molte illustr.(144). Dal 14 al 20 secolo (gli ultimi naturalmente, i più interessanti).

6) *Das Moderne Bühnenbild* (scenograf.) di Oskar Fischel.

Meraviglie! 147 scene! (il miglior acquisto e il + caro. c.40 lire)

Tutto Ricciardi! Craig, ecc. (Del nostro povero Ricciardi e del suo teatro e dei suoi tentativi naturalmente niente). Il volume ci servirà moltissimo.

7) *Oskar Kokoschka* - di P. Westheim. (con busta). Certamente originale; è senza dubbio il capo della sua scuola. Ma per me è discutibile: non dà soddisfazione. O la negazione o un paradosso della plastica.

8) !Dulcis in fundo! "Sturm".

Trovato per caso in una piccola libreria veramente preziosa, (in vetrina avevano originali di Kokoschka in vendita; diverse persone se ne interessavano). Il numero è di marzo e per di più usato. Tre riproduzioni di cui una a colori. Versi liberi, ecc.

L'abbonamento per l'Italia è di lire 7.50 per 3 numeri (quindi 30 annue).

Nella stessa libreria ho trovato le cartoline Sturm. Però non ne avevano che poche e non ne ho potuto trovare 10 eguali. Ho preso 13 (1000 corone l'una); non ci sono più di 2 copie eguali e nemmeno tutte sono di mio gusto né tutte "futuriste" (italianamente).

9) Dimenticavo: 4 fascicoli della rivista "Die Reklame"; mi potrà servire abbastanza.

10 legni per xilo, di differente grandezza (pero). Ho già incominciato una illustraz. per le tue "malinconie". Se potrò in qualche modo farne una copia te la manderò.

[...] Se domani non ricevo niente da Jabl. gli mando una cartolina (Sturm).

Le tue liriche: La "Quinta gioia" è molto migliore. Originale la sorpresa finale.

Non posso così giudicare Viani: è troppo poco. Da quel che vedo, però non è niente di speciale. Ti potrei dire che ne ho visto ben altro. Anche la sua predilezione poetica per il "negro" non è il nuovissimo. Ma così non posso giudicare. Da dove hai tolto? Ti

mando il Mondo che credo non avrai.

da Badgastein, 31 luglio 1923 - a ED, Portorose

Sabato

Caro Emilio,

Ricevuto la tua lettera sedentaria (abbasso il suocerismo!) con manifesto.

Oggi qui abbiamo festa (anniversario della guerra): si inaugura un monumento-fontana (per monumenti v. Benco sul Piccolo); è arrivato un pezzo grosso dello stato; stasera suona l'orchestra di Salisburgo (con Lehar al piano). Il programma è passabile.

Wagner è impossibile: ma c'è anche Strauss, Bellini ecc.

Vendita di distintivi-ricordo e bandiere di tutti i colori. Amen.

- Jablowsky è una canaglia. Oggi gli ho mandato una cartolina (Sturm) con riproduzione di un quadro di Jawlensky. Forse che l'arte del compatriota lo commuoverà.

- Nel viaggio verso Vienna ho composto una di quelle che tu chiami liriche (non mi piace la parola) te la mando.

Ti mando pure "Bimba ecc." Per la prossima volta "Vienna" e "Edton-Bar".

- Ti mando una prova, molto mancante naturalmente (con l'inch. di china), di xilografia, per i tuoi versi. [...]

- Tuo Manifesto; credo che ci vorrebbe qualcosa di più studiato e di più violento (intendi: il tuo è abbastanza "vivo", ma è poco forte; quei dettagli lo rimpiccioliscono e lo immiseriscono). La violenza si ottiene con la maestosità e con la sinteticità delle frasi. I manif. futuristi sono sempre seri pur demolendo e gettando il ridicolo sull'oggetto colpito. Ma non so ancora cosa pensare. Credo che sia meglio per ora studiare il lato pratico della "Torma" (cioè l'organizzazione). Il resto è facile.

Il nome mi piace ma credo che non vada. Come ci chiameremo noi, allora? Tormisti o tormaioli? Non sarebbe ridicolo? E questo più importa che il nome. Il sottotitolo va bene. Soltanto lo modificarei così: Organizzazione avanguardistica di controllo teatrale (quel "sul teatro" non suona bene). [...]

Ciao

Giorgio

A Vienna ho fotografato 2 cartelloni

Ripensandoci anche quel "Torma" non mi piace. Non puzza un

po' troppo di dannunziano?

da Badgastein, 2 agosto 1923 - a ED, Portorose

Lunedì

Caro Emilio,

Aspetto di ricevere una tua lettera. [...]

A Noi:

* Incisa la xilografia che accludo. È per l'Epeo-Futurismo (La stampa con l'inch. di china non è venuta così perfetta come vedi: l'ò dovuta molto ritoccare)

* L'Epeo-fut. cresce a vista d'occhio! (Vorrei ancora qualche riproduzione di Boccioni: non si può farne a meno)

* "Sgraffignato" 11 réclame della fiera di Vienna. Accludo copertina. Vorrei mettere tutto il libretto nell'Epeo.

* Ho tentato di fare una scena (decl. amb.) per Amarù. Ma non mi è riuscita bene. In compenso, bene un'altra scena per un poemetto in prosa da farsi.

* Continuo a disegnare per l'Epeo. E altro. [...]

Saluti

Giorgio

Hai visto le risposte al concorso dei libri del P. dei P.? Possono essere più insulse? [...]

da Badgastein, 3 agosto 1923 - a ED

Mercoledì

Caro Emilio,

[...] L'"Acrobazie notturne" sono molto buone. Ma ti prego di non ricomparirmi più in quella veste passatista. Tanto più che il soggetto (un po' palazzeschi) della "lirica" è proprio adatto per la poesia libera.

Ho incominciato la 2a xilo per i tuoi versi (quella del circo).

Jablowsky sempre tace.

Disegnata copertina per l'Epeo-futurismo (non è perfettamente mia, riproduzione molto approssimativa). [...]

A Vienna avevo veduto una carta molto bella, con un fregio ornamentale futurista, che mi avrebbe potuto servire per l'interno delle copertine. Sono andato per comperarla, ma il negozio era già chiuso. Ora ho pregato Guido, che in questi giorni è a Vienna, di comperarmela.

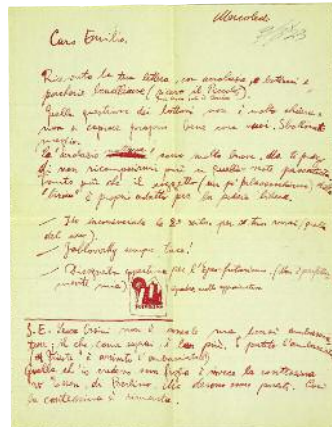
Oggi ti mando "Edton Bar". Per un'altra volta "Vienna".

Ti scongiuro di non scrivermi mai più "tè" con l'accento (non il tè russo). [...]

Saluti anche a Nella e a tutti i tuoi

Giorgio

VIUUAZIO
FONDAZIONE CRTRIES'



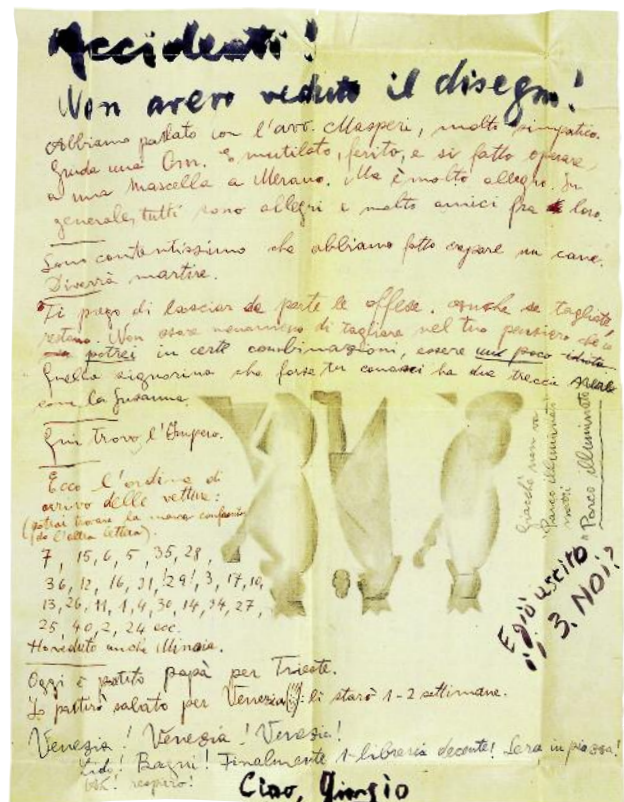
da Salzburg, 8 agosto 1923 - a ED, Portorose

Salisburgo lunedì
Caro Emilio,
Arrivati ieri sera. [...]
Qui ci sono 3 esposizioni: 1 d'arte moderna, 1 di giocattoli russi (che cartellone!) e 1 di xilografia.
Non so se arriverò a tutte 3. Procurerò di arrivare alle 2 prime.
Perché domani mattina parto.
Ho comperato un libro interess.imo *Entfesselte Theater* di Alexander Tairoff. La traduzione del titolo è: teatro scatenato cioè "Libero". A. Tairoff è il régisseur d'uno dei teatri di Mosca. Il libro ha parecchie riproduzioni di scene futuriste e una bella copertina. Ho veduto anche un altro volume comperabile: *Balletti russi*. Se Dio m'assiste l'avrò. Accludo qui la xilo che avevo dimenticato di mettere nella lettera precedente. [...]
Ciao
Giorgio

da Ampezzo, 10 agosto 1923 - a ED, Portorose

giovedì
Caro Emilio
Non ti potresti immaginare dove sono ora. Mi trovo nientemeno che all'Albergo al Cavallino in Ampezzo. Merita davvero che ti racconti come. [...] Ma sono contentissimo di esser rimasto qua. La Coppa delle Alpi è passata per di qui. Siamo appena usciti. Un rombo. Ecco! Arrivano! Sì, ma arriva solo una. Non riesco a veder bene la marca. È o una Diatto o una Ansaldo. N.18.
Sto chiedendomi se ci sarà anche Fraccaroli (se leggi il Corriere saprai che prende parte alla gara). Sono le nove 9 e 30. Un altro rombo. Un'auto svolta; Numero? 29! Ceirano! È lui! Presto - gridiamo: Fraccaroli! Fraccaroli! Da un coso lungo lungo, incappucciato, si stacca un braccio e una mano, che ci saluta molto graziosamente: Fraccaroli. Sono in 4, nella sua Ceirano; è seduto di dietro

a destra. Scompare. La seconda. Poi (dopo poco) il N.35, un'Alfa Romeo. Molto grande. Una pausa. Usciamo dal paese, un po' verso la campagna e ci fermiamo a una svolta. A poco a poco passano le macchine. Scivolano veloci, impolverati, empiendo le montagne immobili di rombi e di echi. Poi scompaiono per riapparire su un ponte o una curva lontana. Si presentano improvvisi e si à appena il tempo di leggere il numero e la marca. Li saluto alla fascista quasi tutti rispondono alla stessa maniera, contenti. Soltanto qualcuno non si muove, stanco, e sembra che dorma. [...] Ho preso 5 fotografie. Dubito che riesciranno. (A proposito di fotografie: Del pacco precedente che ho fatto sviluppare, non sono riuscite che 2 o 3. Dei cartelloni fortunatamente 1. Un simpatico Charlot, per una marca di rasoi, fotografato a Vienna). A Salisburgo ho visitato la mostra annuale di pittura. C'era 1 sala di Secession. viennesi e una di Monaco (la + bella). In generale, avanguardia. Ma niente futurismo. Anche perché la Mostra è abbastanza modesta.
Domani alle 4.30 (bisogna levarsi alle 3) parto con la corriera per Calalzo. Quindi, con il treno, a Belluno. Per momento non scriverei. Prevedo, in lontananza, Venezia (Ho paura che non ci sia + Bragaglia).
Ciao
Giorgio
[...] Attendo il Corriere della Sera con la corriera della sera



da Belluno, 14 agosto 1923 - a ED, Portorose

o che bel 1 - venerdì

Emilio esulta!

Il nostro caro EPEO, in grazia alle mie amorose cure (es: sgrafignamento cartelloni, disegni del sottosc., carta bianca, ecc.) potrà uscire quintuplo anziché quadruplo.

Ho trovato 8 foglietti réclame della Alfa Romeo, con 2 riproduzioni a colori dei nuovi 2 tipi 6 cilindri (bellissime: semplici) e me ne sono disinvoltamente impadronito.

Questa xilo che ti mando (cioè lo schizzo, molto approssimativo) la sto adesso lavorando e la metterò nell'Epeo.

Ho letto con molto piacere sul Piccolo d. S., la notizia che a Milano il "Convegno" fonderà quel suo teatro d'eccezione. Si vede che Bragaglia fa scuola. Vorrei trovare quel numero del Convegno che tratta di questo (come Bragaglia!)

Ne ho letto la recensione già un mese fa sull'"Idea".

Letto la *Leggenda di Liliom* di Molnar, sull'ultima "Comoedia". È divertente, verista sul tipo russo, e originale. L'ultima novella vale assai poco.

Domani alle 13 parto per Venise. Scrivimi Grand Hôtel Luna.

Del resto sono disgraziato.

C'era Bragaglia ed è partito (per Viareggio). C'era il Re Travicello: partito anche lui. Non mi resta che l'Aida all'aperto!!

Papà (che s'è fermato a Venezia 2 giorni) ci ha telefonato che è un bel spettacolo, ma che non vale quello di Verona. [...]

Questa volta unisco il "Poema Astratto", "Poesia frappée" e "Seconda Bimba lontano che non mi conosci". Tutte 3 scritte a Gastein.

Prossimamente: MARINETTI. [...]

Unisco 1 delle 8 copie fotogr. di 1 cartellone viennese (bada di non perderla) (Charlot)

da Venezia, 19 agosto 1923 - a ED, Portorose

Ti prego di leggere questa mia lettera al ritmo di una macchina oppure al suono di un'orchestrina

Venezia, 12h. domenica

Venise:

Città dei colori

(tutti i colori di tutto il mondo)

Città della festa

Città - carta moschicida dei forestieri

Città di ogni bellezza

Vita ultra-futurista fra croste ultra-passatiste

Venise

Carezza di melanconia futurista

Città di eleganze al selz

Unico grande luogo di cura per tutto l'internazionalismo assetato di vita.

Venise

[...] Venezia non è mai stata così affollata di foresti come quest'anno. [...]

Qui c'è Ridoliniiii!!! (giocatore di golf)

Vado subito stassera

Ah! Orchestrina del Florian!

Sgargio di colori, belletti, tutti gli occhi, tutti i costumi - americano praticamente in camicia - pregò burrò - riflusso flusso - mescolarsi - ridere - oh! i freddi americani insentimentaliti con le teste all'aria e la guida fra le mani - Butter? - No - Eh! sen...tà...merière - abiti che sono architetture audaci - Ah! Orchestrina trillante del Florian!

Ciao

Giorgio

da Ferrovia Belluno-Venezia sabato 16h

Caro Emilio,

ad onta dello squaglievole e veneto caldo, viaggiare leggendo Marinetti e Corra (*L'isola dei baci*) è un gran piacere.

L'ho letto in 1.5 ora, senza interruzione.

Lascia abbastanza insoddisfatti, ma diverte.

C'ho in valigia i racconti del Wilde (ed. Ist. Ed. Mil.; c'è anche il *Principe Felice*, e gli altri 2 della ediz. tedesca) e *Madrigali e grotteschi* di B. Corra, che dev'essere un libro delizioso e divertentissimo. Illustr. di Rosa Rosà e Ginna (Facchi) ma non oso prenderlo fuori perché c'è qui (è salito a Treviso) il direttore del Collegio Vittorino da Feltre (buon diavolo) che fa certi discorsi su ragazzi che leggevano libri cattivi e si comportavano male, e che egli ha espulso, e davvero mi sento compreso di tanta corruzione.

Ti mando un articoletto eccessivamente bonario su Bragaglia e uno del Secolo, sul Teatro del Convegno. A dire il vero, da quanto si comprende là, quel programma di "pura poesia" non mi garba troppo. E poi non vedo i nomi di nessuno dei nostri avanguardisti e non comprendo come si possa fare un teatro d'eccezione senza l'avanguardia. L'eccezione passatista è un controsenso. [...]

Hai veduto il cartellone per "Vov", di Capiello? Non mi piace. Se non fosse lui, direi ch'è brutto. Abbastanza bello è invece quello del Dudovich per Menta Pezziol. Con il cane verde. 1 difetto: che invece d'essere il nome in luce lo è "Padova". Grave. E il cane mi sembra un po' sproporzionato. Ho veduto adesso uno bellissimo di Capiello.

Ciao

scusa la calligr. e lo stile

Giorgio

da Venezia, 23 agosto 1923 - a ED, Portorose

Venezia, mercoledì, ore 23

Caro Emilio,

Ho ricevuto in questo momento la tua lettera. Ecco! Smentisci la

tua sentimentalità e non ti accorgi che scrivendo “so le sue mani” fai del peggiore dannunzianesimo. (Non mi è chiaro: per davvero?) E quella fiaba negra! Accidenti, ma per chi la inventi quella roba? Seleziona i tuoi pensieri, guardati dalla retorica: ho orrore di tutta quella tua letteratura. Non credere che dicendo delle parole “crude” fuggi il sentimentale. Pitigrilli è un sentimentalissimo, pur scrivendo quello che scrive. Si vede che non sei all'altezza dei miei poemi astratti! [...]

Adesso ero al caffè Florian. Ad un tavolo vicino c'erano dei pittori (si comprendeva dai discorsi, non dalle vesti); uno, simpaticissimo, il migliore fra tutti, era Felice Casorati, che sta decorando non so quale sala. Parlavano d'una feroce critica di Oppo sul suo lavoro (l'hai forse letta?) e Casorati diceva ch'era questione di vecchi rancori.

Poi hanno parlato ancora di Oppo a Parigi e a Torino. (“Scrivi bene ma non dovrebbe fare il pittore”). Ridevano di quel ritratto della fidanzata (conosci?).

Io, per tutta risposta ho lasciato sul marmo un bel disegno futurista.

Giovedì, Lido

[...] Ho comperato un *Roman vrai d'un noir: Koffi*, di Gaston-Joseph. Te ne mando la fascetta.

Sono stato a vedere *Ridolini fra gli Apaches* e *Ridolini giocatore di golf*. Il primo è bellissimo. L'altro non diverte troppo.

da Venezia, 25 agosto 1923 - a ED, Portorose

Venezia sabato

Mettiti in posizione - Emilio - e poi ascolta.

Piove e lampeggia ch'è un piacere. Bisogna salire in vaporetto per andare al Lido. Ore 20. Vaporetto. Tram. All'Ex Ospizio Marino. Troppo presto 20.30. Bisogna aspettare.

.....

.....

Ignoranza gridata da 50, 60 passatisti (non +) Vasari parla: Alto, moro, tipo siciliano, accento meridionale, smoking, voce rauca. Legge dapprima presto, nervoso. Temo per lui. Poi si rinfranca, stacca le parole, si eccita, arriva a toccare i Tito, Ciardi e compagni. Uno applaude. Applaudo subito anch'io. In 2. Continua. Paroloni certo incomprensibili per questa gente. Prampolini è ora in Europa come Braque, Picasso, Boccioni. (E chi li conosce?) Ecco il punto: Vittorio Pica e la Biennale. I buoni veneziani si sentono commossi. “Com'è che il signor V. Pica accetta i quadri e le sculture di Archipenko, discepolo di Boccioni, e dimentica e ignora Boccioni?” 1 applauso. Io non oso batter le mani. I veneziani sono di certo un po' offesi. Continua: Scenografia, atmosfera teatrale contro il teatro in Italia. Ecc. È fiero di dichiarare qui in Venezia la potenza del genio italiano. È finito.

Ecco qui. Prampolini. Piccolo, non bello, sembra giovanissimo, parla veneto: insignificante. Non si direbbe che tutta quella roba è

sua. Distribuisce un numero del “Futurismo”.

Compero 10 cartoline (ed. Futurismo): Mohr, Natura morta (solita natura morta tipo Braque: ma non c'è altro). Ci sono i 2 numeri del Noi. Gli domando se non è ancora uscito il 3 numero. Mi risponde che presto.

Vasari: Signori! si accettano anche contraddittori. E i quadri?

Meravigliosi - dinamici - esplosivi.

I colori sono insuperabili.

Ecco due studi per la grotta di Capri. La tarantella, Marinetti, Costruzioni spaziali, 2 scene per il Tamburo di f. (quella del deserto, a colori è stupenda, tutto un fuoco). Scene per il teatro del colore, per un suo dramma, per una sintesi di Folgore.

Copertine, per il “Noi” dell'anteguerra, xilografie, fantocci (Don Sturzo, il Re, Turati, D'Annunzio). Sono le ventidue e 30. Devo andare. Vasari continua a gridare, passeggiando con le mani in tasca come un attore alla ribalta. La IV dimensione, signori! Piove. Tram. Vaporetto. Venezia. Ritornerò. Fatti mandare: R. Vasari. *La mascherata degli impotenti* 6 disegni e ritratto - ed. Noi, appena uscito.

Ciao

Giorgio

Sono a Trieste domenica dopopranzo, se non piove, col vapore.

da Venezia, 26 agosto 1923 - a ED, Portorose

Venezia, sabato

Caro Emilio

Sono tornato questa mattina (pioggia e freddo) alla mostra futurista. Ma non era aperta. La aprono appena alle 17. Mi avevano detto alle 14. Ho dovuto attendere 1 ora. Finalmente è venuto Vasari con un altro futurista che non so chi sia (brutto, piccolo, con una gamba molto storta); ha aperto ed io dietro.

Naturalmente ero solo. Ho girato di nuovo le 5 salette, davvero entusiasta. Specialmente gli ultimi, quelli di Capri, e qualche acquarello “spaziale” sono meravigliosi.

Nei primi ('14, '16) si rivela un po' di Boccioni; in qualche natura morta, delle ricerche impressioniste. Ma ora è libero e originale. Quantunque abbia tralasciato completamente la plastica per la costruzione. Nei suoi quadri, ora, (nel ritratto di Folgore, sì) non si vede segno di nero adoperato come ombra, nè quell'ombreggiatura degli angoli tanto cara ai primi, Soffici e Boccioni ad esempio. Solo ad uno si può forse avvicinare: a Severini (ricordando il PamPam). Tuttavia Severini trascurava i ritmi, le costruzioni spaziali, l'atmosfera insomma. Vedere il gioco di “intersezioni” (parola inadatta) e di scomposizioni coloristiche (non formali) in Prampolini, è meraviglioso. Osservare i suoi quadri è una continua “gioconda sorpresa”. Come in Severini. Un braccio è lì: giri un po' gli occhi, ritorni su quel punto e vi vedi una gamba. E tutto così complesso e atmosfericamente perfetto da scaturire una vera inaspettata sorpresa. E un passatista invece non ci capisce niente e cercherà di decifrare dov'è una gamba e dove un brac-

cio. Ma basta. Continuerei ancora.

Ho domandato a Vasari 10 numeri dell'ottobre 23 (!) del "Futurismo" di Milano "scopo propaganda". Me li ha dati volentieri (gratis naturalmente) contengono: Manifesto meccanico e Manifesto Architettura. In ultima pagina le 4 riproduzioni di Sant'Elia. Gli ho chiesto quando uscirà il 3 "Noi". Il "Noi" ritarda, perché deve uscire un numero doppio. Non dedicato soltanto a Depero ma a tutti gli artisti italiani. Sarà in vendita fra giorni. Gli ho chiesto ancora del suo nuovo libro e mi ha risposto che non l'ha ancora perché è appena uscito, ma che lo porterà giovedì Marinetti; e che allora me lo darà (non sapeva che parto). [...]

Scrivimi a casa se tu vieni un giorno a Trieste. Altrimenti verrò io a Portorose un dopopranzo. Per il nostro grande Futurismo!

tarararà

bum, bum!

tarararà

bum bum!

tarararà bumbum!

Per il nostro Epeo-Futurismo che ingrassa come il fratello

Bum! Bum! Bum! tarararà

bum! bum! bum!

Ah!

zzzzzz

eu!!!

Arrivederci

Giorgio

[...] mi sembra che hai la faccia tosta (o tostata) di dimenticare la mia esistenza. In 1 settimana che sono a Venezia non ho ricevuto che 1 tua lettera. [...]

Ciao, arrivederci, saluti Ci-ar-sa

Giorgio

Concorso del Piccolo dei Piccoli - concorso per l'istupidimento infantile

da Trieste, 9 luglio 1924 - a ED

Carissimo,

è stato qui ieri Pocarini. Ti mando a parte l'Aurora. Metti in vendita qualche copia a Portorose. Finalmente Sanzin farà stampare il suo "Guerra ..." 200 copie, circa 200 lire. Poc. è stato a comperarsi i suoi famosi sandali da Salamander. Siamo entrati tutti (Zaratin e Martelli).

Abbiamo fatto "gheto" tremendo. "Signorina, mi dia quelle scarpe qua..." - "70 lire? non facciamo monade!" Si tratta di quelle scarpe intrecciate [...] - Se l'è messe subito: Era fantastico.

Zaratin mi ha consegnato l'articolo: 3 pag. da quaderno scritte col telescopio. [...]

Io parto sabato. Pocarini verrà a Grado sabato e domenica. Anche Zar. verrà un giorno.

"Aurora": carta rosa non ordinata da Poc. - Bella la poesia di Vas. - M. Cagusi è un napoletano - B.G. Sanzin è m. - Buona l'ultima di Juch (è un po' tedesco).

Sono stato da Consoli (ti mando It. Nova). Naturalmente avevano perso i nomi dei clichés. Poi volevano tagliare il cliché "fabbriche" affinché stesse in due colonne. Ritirato cliché Marc e ordinato 2 Chagall. Credo che l'It. Nova non sarà pronta per questa settimana. Posso contare assolutamente sulla tua venuta a Trieste per preparare Energie?

Sempre migliori i gelati Sommariva. L'articolo di Zar. è molto buono, arzigogolato, tipo Carrà (ohimè! uh! oh! ah!) ma non l'ho letto che in parte.

Ho conosciuto il famoso Bobi [Bazlen]: immaginati uno scemo con la lingua di fuori e la voce da ebete, in complesso però è intelligentissimo, coltissimo e anche spiritoso; tremenda cultura tedesca (è tedesco): rappresenta la tipica profondità della cultura tedesca.

Hai veduto Sambo? Domanda Mar. e il F. a lui. Occupati dell'esposizione che si dovrebbe inaugurare tra il 27 - 30.

Salutissimi Giorgio

da Abbazia, 18 aprile 1924 - a ED

Carissimo Emilio,

ieri sera il sergente dei bersaglieri Bruno Persa, amico di Pocarini, mi ha portato 2 copie del cartellone e il catalogo, che è molto ben fatto: profilo di Pilon, riproduzioni di Spazzapan (*Bottiglia e bicchiere*) di Pilon (i due clichés che conosci) e del futurista Ciargo (*Giungla*: dinamismo un po' troppo intricato).

Ho ricevuto l'Impero con Vasari, grazie.

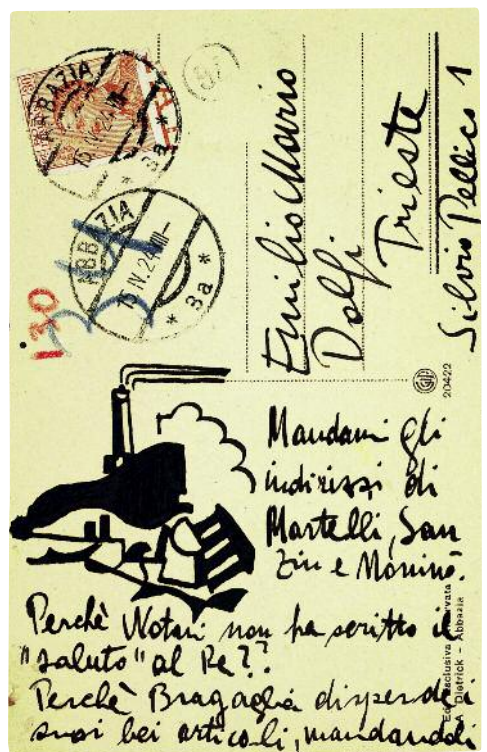
I due figurini che mi hai mandato sono (nel fregio) troppo minuziosi. La mia moda sarà ben altro! Deve strillare come un cartellone, quindi niente ghirigori ma linee nette e facili. Unisco Prampolini da pubblicarsi, tempo permettendo, sul Tempo; altrimenti su Leco se l'argomento è in carattere.

Saluti a Jabl.

Giorgio

Cartolina a Bruno G. Sanzin da Abbazia, 13 aprile 1924
(collezione Marino De Grassi, Monfalcone)

Cartolina da Abbazia, 15 aprile 1924
(collezione privata, Trieste)



Balletto, 1924 [cat. 48 m]





18/4/24

Cariissimo Emilio,

Devi senz'altro il sergente dei bersaglieri
Bruno Persa, amico di Pocanini, mi ha
portato 2 copie del cartellone e il catalogo,
che è molto ben fatto: profilo di Pilon, riprodu-
zioni di Spazzapan (Bottiglia e lisciviera), di Pilon (i
2 dischi che corrono) e del futurista Ciargo (il
dinamismo un po' troppo intricato).

Ho ricevuto l'impero
con Vasari; grazie.

I due figurini che
mi hai mandati
sono (nel peggio) troppo
minuziosi. Se non
per altro! Devi strullare come
un cartellone; quindi niente chi-



rigori ma linee nette e facili.
Miroco Praupolini da pubblicarsi,
Tempo permettendo, nel tempo; altrimenti
su Leco (se l'argomento è in carattere)

Saluti a Jabl.

Piangio



da Salsomaggiore, 26 luglio 1924 - a ED

Salsomaggiore sabato 26
Grand Hôtel Milano

Carissimo,
mi meraviglio molto di non ricevere da tempo tue notizie: in 3 settimane mi hai scritto 2 volte. Potevi per lo meno rispondermi che non andavi a Trieste per Energie. Per questa volta però siamo stati fortunati: L'It. Nova è uscita giovedì e io sono arrivato in tempo venerdì. D'altra parte, però, ci hanno fatto i soliti trucchi. Pubblicano un cliché-Picasso senza mio articolo (che Consoli non ha ricevuto); una prosa lirica di Tummolo che non si sa come sia arrivata lì (non l'ho letta ma mi sembra discreta). Di buono c'è la sintesi teatr. di Sambo, quella di Pocarini, una poesia di Jabl., l'Architettura di Sanzin, e il Posto di Blocco; in tutto 2 pag. e 1/4. Ho fatto fare l'estratto per 2 pag. (L.40) quantunque non ci sia niente di mio. Sanzin mi ha dato L.5. Le copie le riceverò qui e poi te le spedirò fuori. [...]

Oggi, sabato, Pocarini doveva arrivare a Trieste per parlare con me. Siccome gli ho telegrafato che io sarei già stato via, credo però che non sia venuto anche perché è arrabbiato di + con Sanzin per una lettera "scrittagli da questi in modo troppo sconcio" (gli ha anche risposto - sembra - per le rime). [...] Sanzin - mi sono dimenticato di scriverti prima - ha pubblicato nel Popolo di 4 domeniche fa recensioni di Marchi, Benedetta, Casavola (c. 2 colonne) e l'altra settimana rec. dei 2 libri di Jannelli (*Fascismo in Sic.* e *Manifesto*). Tutte 2 volte recensisce le 2 Aurore, portandosi naturalmente ai 7 cieli. Adesso poi sta tramando per un articolo "Marinetti" (Ti ricordi? L'idea è mia). - A Sanzin ha scritto Marinetti, Benedetta (v. sopra), Casavola, Bertozzi (anche a me: sempre promettendo che ci invierà l'articolo della Mostra Russa) e Prampolini (identico mio). Prampolini mi ha scritto una II lettera, con le indicazioni per l'Esp. di Vienna, la quale riveste uno speciale carattere anche per-

ché non sono accettate che le opere degli artisti invitati. Ringrazia inoltre delle promesse, è lieto e curioso di conoscere la mia opinione sulla sua pittura (tarazùm! tarazùm!), mi invierà suoi articoli; è lieto per l'Aurora di sett. ammira E.F. per la sua freschezza e audacia polemica; mi manderà per intanto 3-4 piccoli clichés per E.F. - È dolente che questo numero di Noi non contenga niente di mio, ma per il pross. n. mi prega di mandargli la riproduz. delle mie migliori opere. Contuttociò, la serie delle nostre o mie tribolazioni non è finita. Nell'Impero di giovedì un articolo di fondo (II pag.) è pubblicata la lettera di Marinetti ai fisch. A questa però sono premesse 20 righe di Prampolini il quale incomincia così: "B. Sanzin, il giovane poeta triestino, animatore con Poc. di Gorizia, e Jablowsky di Trieste del mov. fut. giul. ecc.!!!" Finita la tua lettera scrivo subito a Prampolini, protestando ferocemente. [...] scrivi Giorgio

da Trieste, 30 luglio 1924 - a ED, Roma

Carissimo Emilio,
attendo con molta curiosità di vedere il numero di NOI. Ti mando per ora il tuo articolo, che devi finire. Stabilisci con l'Impero per il Manifesto Moda, che non ho ancora il tempo di fare, anche perché per i clichés bisogna disegnare nuovi modelli: in bianco-nero. Unisco copia Energie che ti mando anche a parte. Spiega a Prampolini Nr.2 che per mancanza di spazio (!) l'articolo Gori non è stato pubblicato e che lo faremo un'altra volta. Vedrai la differenza tra l'estratto e la Italia Nova. Ho dovuto aggiungere [...] i clichés che vedi. Costa L.90 -- 500 copie. Del resto è un bel numero. Fatti dare assolutamente i clichés dal NOI. Sabato siamo stati con Pocarini e Cominotti all'inaugurazione della mostra-schifo. Gliel'ho detto anche a Riccoboni (che è proprio quello) ma si è scusato in vari modi. Ho visto Brass con monocolo e i vari Sofianopuli di Trieste. Inoltre ho parlato con Finetti, e ci siamo spiegati: egli non intendeva affatto menarmi in giro con quella lettera; anzi è entusiasta del mio articolo, perché io sono uno dei pochi che ha capito la sua pittura, compreso l'affare del trucco, che egli riconosce. Quindi amici come porci. Riccoboni verrà a trovarmi uno di questi giorni. Di a Orazi che faccia una piccola recensione sull'Impero, per Energie. Mi ha scritto Mix che ti consegnerà i clichés di Marasco, che tu gli scriva quando arrivi. Marasco resta a Firenze sino al 28. Cerca di sapere "i veri motivi" dell'allontanamento di Cangiullo. È dispiacentissimo. Forse scriverò qualcosa sul Popolo. Correggi l'articolo. Carissimi tuo Giorgio
saluti a Orazi ecc.



da Salsomaggiore, 7 agosto 1924 - a ED

Salso, 6 mercoledì sera

Carissimo, i casi sono 2:

o è colpa della posta o tu sei oltre il solito pigro e invece di intensificare, come faccio io, le tue energie futuriste, ti diletta a non far niente.

Ho ricevuto dopo 1 settimana e mezza una tua desolante lettera nella quale mi dici di rispondermi subito!!!

Non mi scrivi se ti sei mai occupato di cercare quella sala-esposizione, nè mi parli di Sambo e quello che state (non) facendo assieme.

Ti pregherò quindi, se non l'hai già fatto (il che non spero) che tu mandi quelle Energie che ti restano ai vari indirizzi di Trieste, principalmente ai giornali. Io non ò mandato a nessuno di Trieste. [...]

Ho scritto anche oggi a Prampolini.

Mi ha scritto Pocarini, il quale è contentissimo di aver fregato completamente Sanzin che aveva scritto delle lettere indecenti; d'ora in poi non pubblicherà più nulla di suo e ci prega di fare idem noi.

Scrittomi anche Jabl. con la carta Com. onoranze Marinetti, il quale (Jabl.) mi attende con impazienza (sarò a Milano domenica). [...]

Ciao Giorgio

da Salsomaggiore, 12 agosto 1924 - a ED

Carissimo,

Sono stato a Milano venerdì sabato e domenica. Dopo un giorno di ricerche infruttuose ho potuto scovare Jablowsky. Ora è segretario del Comitato onoranze. Fa tutto lui. Sono stato al suo ufficio (Somenzi e Vianello erano via); ho veduto tutte le adesioni e la collezione completa (un centinaio di numeri) di Roma futurista, interessantissima.

Sono stato da solo a casa di Casavola, alle 11 dormiva; si è presentato in pigiama alle 12. Non conosceva i primi numeri di Energie. Abbiamo parlato a lungo; poi l'ho rivisto 2 volte. Ricordi gli ha pubblicato in questi giorni 3 liriche. Mi ha dato una prosa lirica.

Marinetti, Lescovich, Mazza erano via da Milano. Sono stato da Loris Catrizzi (mi aveva mandato 5 lire per abbonamento Energie!)

Entusiasta. Lui, la sua famiglia, sua madre, suo padre (triestino che non vede Trieste da 40 anni), suo nonno e soprattutto sua sorella!!!

Tutti entusiasti. Sua sorella è anche futurista! Tutti leggono Energie. Loris è un tipo alla Sanzin ma in compenso scrive molto bene. Mi ha dato parole in libertà.

Jabl. (camicia "sempre pronta" azzurro ricordo, capello oheee! alla caballeros) è ora abbastanza ben messo: guadagna % sulle offerte al Comitato. Ha in vista un buon posto in un giornale -

fusione di "Barbapedana" e "Nemici d'Italia" di Mazza.

Siamo stati domenica alle mostre di Monza (Paesaggi femminili di Pramp. intagliati in legno molto estetici). Interessante la mostra Sant'Elia. Interessantissima la mostra del cartellone per la Mostra decor. Su 300 circa 50 sono veramente buoni. Oltre ai soliti Cisari ecc. un cartellone futurista (qualcuno aveva scritto vicino Prampolini; io ho scritto Depero) un altro futurista che di comune accordo abbiamo stabilito di Dottori corona ferrea portata da quattro rondini; diviso in 3 rosa; uno magnifico, senza dubbio di Sinopico (un Mercurio che inaffia una tavolozza di colori verde). ecc. Jabl. porterà i miei figurini meccanici alla sarta Palmer, la prima di Milano; amicissima di Marinetti; vedi, di questa, nelle ultime Grandi Firme! Mi ha scritto nuovamente Mix mi comunica che i miei lino dell'Aurora sono stati esposti con vivo successo in ditta per la produz. cinematografica. Scrittomi Gerbino, della rivista "I Giovani", professandosi futurista; manda una buona poesia; - richieste Energie dal gruppo futurista Ternano. - "L'Ardire" di aprile risponde all'Aurora.

da Parma, 12 agosto 1924 - a ED, Portorose

Dopopranzo vado con l'auto a Parma [...]. Domani parto per Trento, da dove farò una scappata per Rovereto. Hai letto la risposta di Sanzin a Poc. sul Popolo. È uno sconcio. Ho scritto a D'Orazio a nome dei fut. giul. Compera subito il Popolo di sabato e mandamelo se c'è qualcosa. Anche Jabl. ha scritto come Comitato. Sanz. al quale ho scritto una lettera rovente parte il 18 per Costantinopoli. [...]

da Madonna di Campiglio, 16 agosto 1924 - a ED, Portorose

Madonna di Campiglio (Trentino) Hôtel Savoia

Carissimo Emilio,

Resta dunque stabilito nella classifica generale che io da quando sono partito da Grado non ho ricevuto che 1 tua lettera. Come ti scrissi, sono stato ieri mattina a Rovereto dove sono stato ricevuto dalla moglie di Depero. Cose straordinarie. Ti racconterò a Trieste. Ora prepara grandiosi quadri a olio per una esp. a Parigi, *La rissa*, quadro dinamico 5 uomini grandi con colorati escono dalle bocche (gli urli) uno è caduto e diviene grigio. Un paesaggio di cristallo, una vacca azzurra vista dal di dietro; in preparazione un grande quadro notturno: una donna passa per una strada un uomo alla finestra ne attrae la testa che si disvita fin l'ultimo piano. Omicidio: due teste mostruose si baciano, nella casa la mano trafigge il cuore; fuori i becchini trasportano il corpo verde in una cassa di vetro. Ecc. Ritornerò da Depero al ritorno.

Prampolini mi ha mandato un articolo di Gori e il suo manifesto scenografico per Energie. Sanzin parte per Costantinopoli; speriamo che qualche sultano gli taglierà la testa. Scrivimi quando vai a

PASQUA 1924



Energie Futuriste

Direttore: JABLOWSKY

SEGNALAZIONI

Macchina - Sorpresa

«Trappo, Poeti nuovi, abbiamo cantato
la bellezza del ferro e dell'acciaio»

dice Bruno Gorra. Ed è vero; eppure noi non siamo sazi. Si sta oggi compiendo una trasformazione nell'essenza del Futurismo. Io la sento fortemente, questa nuova forza che ci attira, irresistibilmente, o Poeti nuovi. E' — lo dico subito — la forza della Macchina.

L'altro giorno mi sono entusiasmato per 15 minuti davanti un numero dipinto su un carrozzone del tram. Era il numero 217: sullo sfondo lucidissimo verde, il giallo e l'azzurro a grossi blocchi. Spero di non trovare quell'insensibile che possa ridere a questa confessione. Eppure io son certo che il numero 217 dipinto sul carrozzone del tram è una vera «bellezza».

E' da un mese e non più ch'io sento veramente questa nuova bellezza; la quale si potrebbe definire estetica della macchina. Eppure la cosa è differente. Il Futurismo, dal '09, ha sempre vantato la macchina; quella macchina che Marinetti ci ha insegnato ad amare, a venerare quasi; quella macchina (automobile, ferrovia) che ha ispirato plasticamente Boccioni, Carrà, Severini; quella, infine, alla quale noi giovani ci sentiamo legati, senza rimedio, se vogliamo essere i Lottatori vivissimi e sinfonici e non le Mummie polverose.

Eppure — ripeto — io non m'ero mai sentito così bizzarramente ammaliato da queste turbinanti, brillanti macchine. E' certamente una nuova sinfonia che mi si sta per scoprire. Ormai la Macchina incombe su di me. Si dispone magicamente ovunque. Io «vedo» meccanicamente. Un paesaggio una figura un'idea si plasmano e si trasformano meccanicamente. Ecco quel paesaggio: basta uno scambio ferroviario in primo piano per racchiuderlo entro infinite linee, cerchi, ruote che lo ricostruiscono idealmente con una sintesi simmetrica e decorativa. Decorativa: è un'altra mania di noi moderni, che va unita alla prima. Quella casa è un quadrato grande che racchiude

quadrati più piccoli; il mare la sottolinea (con la riga) fortemente finché termina con una ondulazione-firma di Garibaldi. Ed ecco le stelle del cielo: 3 sono gli asterischi tipografici; la luna è una grossa vite d'ottone nel cielo; ed i monti ondulano a più riprese finché s'incurvano con i denti d'una ruota. E poi tutto circonfuso di numeri (questo grande incanto: un 7 grande sul muro bianco) e qua e là cartelli réclame che danno (oh, difesa del paesaggio!) nuovissime vedute impreviste e colorate al panorama monotissimo. E questa è essenzialmente una visione pittorica.

Ma noi anche, Poeti nuovi, canteremo la macchina; e saranno nuove sinfonie a sbocciare, terse e magari rumorose e stridenti, perché noi siamo i «primitivi di una nuova sensibilità», che non può morire perché sempre più saremo martellati da questo ritmo che sempre più si eleverà, diapasonicamente.

E col nuovo canto deve sorgere la nuo-

Per un artista immortale (Veloce)

Rido-lini
Dolly
Barile
via
record
schiaffi di velocità sbattuti sugli occhi
si caro, [borghesi
noi due ci comprendiamo eh?
via
scala
ponte
ferrovia
tramvia
auto
auto
correre per dio
moto
scivolare
girare
saltare
saltire
scivolare
scivolare
lasciare
are
Rido
lini
ini
OH!

GIORGIO CARMELICH

va Giocondità. Benedetto sia il giorno che un uomo, Marinetti, proclamò la Giocondità nell'arte. Siamo liberati dal peso assurdo della serietà che istupidisce e acceca. Ecco le due parole sovrane della poesia nuova: MACCHINA. SORPRESA.

Le nostre nuove liriche — a lire 40 l'una — si infrangeranno sulle zucche passatiste, sorprendendo, con rumore metallico.

Ai semi-avanguardisti. Ai sofficienti in ritardo.

Conosco il tipo. E' il giovane che posa a spregiudicato e tiene molto a mostrarsi profondo, audace e imparziale. Professione di fede per ciò che il Futurismo ha fatto nel passato.

«Soffici — egli dice — quello sì, va bene faceva il futurista; ma cantava ancora la campagna: anzi, le sue più belle cose sono quelle! Boccioni: quello sì, va bene, faceva il futurista, ma dipingeva cavalli e cose belle! E invece adesso voi tirate fuori queste «costruzioni spaziali» questo «senso meccanico» queste «meccanizzazioni» e simili cose che — errore! — non sono arte».

Carini, Carini questi sofficienti in ritardo, che da un anno cominciano a parlare di Palazzeschi (già, non era futurista), di Archipenko (già, la scultopittura l'ha inventata lui) e dimenticano sbadatamente che esiste ancora chi si chiama Marinetti, Cangiullo, Buzzi, Prampolini, Depero, Balla; ma questi, si sa, «non sono più da prendere sul serio»: sono ormai andati troppo fuori di carreggiata e l'arte non li segue più.

Volete lo svegliarino? oppure il «sillabario» di storia?

Avete mai pensato, giovani ma quanto profondi critici, che se Soffici fosse giovane adesso (e invece è tanto vecchio) parlerebbe anche lui con noi di estetica della macchina, di costruzioni spaziali e di simili diavolerie che voi fuggite con orrore? che se Boccioni visse ancora egli avrebbe mostrato ad Archipenko, russo inverniciato di tricolore, quello che sa il liberissimo genio italiano?

Trieste. Quando ti rechi, va dal padre di Sanzin e fatti dare le 50 copie di E.F. per Pocarini che egli tiene. Va pure a casa mia a vedere se ci sono i clichés di Prampolini e portali a Consoli con i titoli. Se ti avanza qualche soldo salvalo per E.F. [...]

Saluti tuo

Giorgio

da Madonna di Campiglio, 18 agosto 1924 - a ED, Trieste

Carissimo Emilio,

ricevo con piacere il tuo espresso.

ENERGIE: Ho dato a Jablowsky i manoscritti (articolo Prampolini, Ring, recensioni) affinché li dattilografi. Appena li ricevo (credo domani) li manderò espresso a Consoli [...]. Non so se per mercoledì i manoscritti saranno già in mano di Consoli, ad ogni modo tu vai da lui, gli dai l'elenco che segue e lo preghi di pubblicare tutto. Ti pregherei caldamente, per questa volta, di non pubblicare nulla di tuo o di Sambo. Al massimo quel breve trafiletto sulla Biennale. Prima di andare da Consoli va a casa mia (possibilmente a ora di pranzo), domandi se sono arrivati i clichés di Prampolini [...] e prendi pure i 2 clichés che ho fatto fare per mezzo Sanzin e che gli ho detto di portare a casa mia. Sono tutti e due per Ring (notiziario commentato):

1) Scena per Salomé - mia

2) Disegno di Angoletta (non occorre scrivere niente sotto)

Porta pure questi 2 a Consoli.

Elenco dei manoscritti (ordine di pubblicazione):

1) *E. Prampolini* di Carmelich (con clichés)

2) *Parole in libertà* di Catrizzi (che ti accludo)

3) *Recensioni* (Appia e Casavola)

4) *Ring* (2 clichés)

Al caso lascia fuori Catrizzi

copia le par. in lib. di Catrizzi

Ti prego quindi di pazientare per questa volta; comunicami subito -per orientarmi- quello che vuoi pubblicare nel prossimo N°.

Catrizzi bisogna assolutamente lanciarlo, perché merita. Sanzin è partito oggi 18 per Costantinopoli. Ad ogni modo va da suo padre e digli che ti consegni: 1) le 50 copie di E.F. per Pocarini 2) le 100 copie della Sera col manifesto Sanzin-Segon per le Onoranze a Marinetti. Ti manderò al più presto i soldi per E.F. [...] Ci sono tante cose belle da proclamare: primo fra tutti Depero, che è senz'altro un genio; poi Catrizzi, Marasco (numero unico); dobbiamo pubblicare liriche di Casavola e Gerbino, dir. della rivista "I Giovani" - ecc. Mi informerò per la Biennale.

Hai visto la copertina Depero per la Riv. del Popolo d'It. Ho letto la lettera che gli manda Morgagni entusiasta.

Mio movimento: parto da qui mercoledì 20, vado a Bolzano, faccio ancora un salto a Rovereto, e poi ritorniamo a Milano (!!!!)

Perciò se mi scrivi (espresso) in settimana, indirizza: Bolzano, Hotel Greif. Comunicami subito l'esito di mercoledì.

Carissimi

tuo Giorgio

da Trieste, 27 febbraio 1926 - a ED, Roma

Caro Emilio,

¡ATTENZIONE! Se Jablowsky ti ha informato della truffa di Zaratini, si è viceversa dimenticato di raccontarti della sua propria fuga, assieme a 13000 L. da una ditta di biciclette di Milano! [...] Nathan ha tentato per mezzo di De Chirico e quindi Carpi di esporre al '900 (che tuttavia fa abbastanza passione); ma, non si sa perché, non ha avuto l'invito. Ora ha un'oftalmia che non gli permette di lavorare. Cernigoj fa delle magnifiche scene per un teatrino slavo a S. Giacomo. Manderotti fotografia. [...]

Saluti a Modugno, Marinetti ecc. tuo Giorgio

da Trieste, 6 giugno 1926 - a ED, Roma

Carissimo,

[...] Nathan sta continuando il suo grande quadro (che ha già cancellato). Ho avuto il catalogo di Padova e mi pare che tutto l'insieme sia abbastanza miserabile. Il prof. P. Enriquez espone quadri futuristi fra i futuristi, neoclassici tra i neoclassici ecc. È davvero onnipotente. I quadri di Nathan sul catalogo fanno l'effetto di un film Vitagraph a serie: 1) *Il Drago Verde* 2) *Il vascello naufragato* ecc.

"Conscienza" parlando lungamente della Biennale, parla di 3 pittori: Segantini, Nathan e un altro. [...] Di Lolò [Leonora Fini], che non si vede mai, si sente parlare dappertutto. [...]

Salutissimi Giorgio

da Trieste, 23 giugno 1926 - a ED

Carissimo, non ho avuto notizia dei tuoi esami. Come sono andati?

Io comincio domani. Per intanto mi diverto al Parco delle Meraviglie che quest'anno si è arricchito di un'autopista fantastica, con vari piccoli auto elettrici che si guidano con continuo pericolo della vita.

Domenica c'è stata la gara automob. Trieste - Opicina, concorrenti Gattegno L., Frausin, Fischl (rovesciato), Tischler ecc.

Divertentissimo Frausin ultimo. Gattegno VII su 20. [...] Visto un bellissimo film con Menjou, Cortez, ecc. "Il Cigno".

Sofianopulo continua giornalmente a tenermi al corrente della sua malattia, che dapprima non esisteva e poi il dottore gliel'ha fatta venire; di quello che dice Benco sulle signorine fra 10 anni ecc. [...]

Nathan mi ha portato il quadro che è magnifico.

Non so se hai letto che Gide, nel suo ultimo romanzo raffigura nel conte Passavant (quello antipatico) Cocteau, in uno dei giovani un suo nipote e in Edouard come sapevamo, lui stesso.

Seccato che si sono accorti del trucco, va in Africa.

[...] Noi giriamo tra "chez Elviretta", Tirell, Dreher Terrazza, Specchi e una trattoria "allo Squero Vecchio" che abbiamo scoperto a Barcola ed è incantevole. [...] Con ciò spero di rivederti presto



Giorgio
mercoledì

da Roma, 30 gennaio 1927 - a ED, Trieste

Roma, Hotel Senato - Piazza della Rotonda
"Nous qui savons ce que ce geste attire:
quitter une école, dans une autre s'inscrire"
(Cocteau)

Caro Emilio, Gastone ha ricevuto oggi la tua lettera, in cui chiedi di me, perciò ti scrivo.

Arrivato martedì
con un treno a mezzogiorno
ho trovato il bel Gastone
che attendeva alla Stazione.

Qui comincia la mia sventura. Nonostante le precedenti informazioni, il segretario della Scuola d'Architettura non vuole iscrivermi, causa la differenza di programma tra questa scuola e il Politecnico. [...]

Che fare? Ieri dovevo riferire il mio caso al Ministro Fedele; poi non ho potuto avere un biglietto di presentazione e ho preferito che s'incaricasse della cosa un sottosegretario delle Colonie, il quale ne parlerà a un suo collega dell'Istruzione. Nel caso che non ottenessi nulla, parto senz'altro per Venezia, dove è appena istituita una Scuola identica a questa nella quale si può ancora entrare. Naturalmente rimarrei là per 1 anno soltanto.

Ieri sono stato con Derossi a trovare Pannaggi che è nostro collega. Abita in Palazzo Barberini, è simpatico e intelligente, ha una mogliettina germanica carina e simpatica tanto tanto.

Ieri sera ci ha fatto entrare (Pannaggi) (Gastone e Derossi) da Bragaglia, come giovani artisti torinesi che ora ivi espongono. (Dietro a noi, mentre s'entrava, un signore mormorava: Guarda guarda, i portoghesi or li chiaman torinesi...)

Vi ho trovato Marinetti (che ha parlato al pubblico), Bontempelli, Cardarelli, Petrolini.

1,2,3 siamo rimasti fin le tre.

In questi giorni sono stato da Gargiullo al Golden Gate, alla

biblioteca del Valle, ecc. Oggi che piove, andremo al tè dell'Excelsior. Tutto sommato sono stufo di remenarmi e desidero mettermi a fare qualcosa.

Nel caso che rimanessi qui, mi sono quasi trovato una magnifica stanza (300) ai Prati, in casa nuovissima.

Mi sono comperato 180 lire di libri da Treves, che è fornitissimo nel reparto tedesco e inglese. Nino Derossi è fuor della grazia di Dio; vuole andare in Germania, a Venezia pur di non restare in questa scuola, che infatti è parecchio pantofolaia. [...]

Salutami tanto Sergio, Livio e Bobi.

Giorgio

da Venezia, 11 aprile 1927 - a ED, Trieste

Venezia, lunedì

Ricetta di Cocteau per entrare nella Morte, nell'aldilà:
(mettiti davanti a uno specchio)

"Respirez lentement, régulièrement.

Marchez sans crainte devant vous.

Prenez à droite, puis à gauche, puis

à droite, puis tout droit. Là,

comment vous expliquer ... Il n'y a

plus de sens ... on tourne; c'est

un peu pénible au premier abord"

(Orphée, scène VII)

Caro Emilio,

spero di arrivare giovedì mattina. Sabato e domenica sarò ad Abbazia. Lunedì riparto per Padova, martedì per Ancona.

Il Dio degli Architetti, d'accordo col Tempo che Stringe, ha voluto punirmi tentando di minare le fondamenta alla mia villa.

Spero nel mio angelo custode.

I progetti di Anita promettono di riuscir molto bene. Pellizzari ha perso la testa, fa rilievi per un'americana millemilionaria, ed è dalla parte del diavolo nella faccenda della villa.

Salutami Sergio e Livio

tuo Giorgio

Merano, 10 ottobre 1927 - a ED, Roma

Merano 10/X/27

Carissimo Emilio,

apprendo da te con piacere che il famoso ribaltamento fu senza conseguenze, ad onta della disastromania dei giornali. Del resto, mi pare che un viaggio senza incidenti, non sia più un viaggio.

Di me, davvero, son purtroppo vere le truci storie. La noia, la raccolgo a palate in tutti i luoghi; i malanni vanno lentamente passando, ma tanto lentamente; la montagna, a guardarla col canocchiale, non mi dice proprio niente; e gli alberghi, i luoghi di cura, le posizioni incantevoli finiscono con stancare chiunque.

Nel caso che non ottenessi nulla, parto senz'altro per Venezia, dove è appena istituita una scuola identica a questa, nella quale si può ancora entrare. Naturalmente rimarrò là per 1 anno solo tanto.



Hi sono stato un giorno a trovare Pannaggi che è nostro collega. Abita in Palazzo Barberini, è simpatico e intelligente, ha una moglie tedesca carina e simpatica tanto tanto.

Seri sera ci ha fatto entrare (Gastone e Gianni) due Bragaglia, come giovani artisti torinesi che ora in espongono.

(Dietro a noi, mentre s'entrava, mi signore mormorava:
- Guarda guarda, i portoghesi
or li chiaman torinesi...)

Vi ho trovato Marinetti (che ha parlato al pubblico), Boutenpelli, Cardarelli, Petralini.

1, 2, 3
non rimasti fin le tre.

Pare che, appena lo potrò, andrò a Vienna a studiare. Ma per il momento non vedo il fondo. Ti ringrazio per le fotografie di Monza. Io ho fatto con gran studio fotografie di esterni (campagna) e, contrariamente al solito, non mi son venute che delle stupidissime cartoline.

Nathan, col quale sono in attiva corrispondenza, chiede a nome di suo cognato (il celebre critico d'arte Margadonna) di comperare uno dei miei disegni esposti l'anno passato alla Biennale.

Chiudendo gli occhi alla coscienza, ho accettato, ma che strappo al cuore! Te lo immagini, Margadonna?

Prima di partire Sophianopulo e Sambo, mi invitarono a esporre, senza giuria. Per non mandare roba vecchia, non ho voluto esporre nemmeno il ritratto di Fefè dell'altr'anno. Ora, quel capobrigante di Cernigoj mi scrive che lui, con i suoi manutengoli, ha fondato per la centesima volta il Gruppo Costruttivista Triestino e che tu, io, il capostazione di Lubiana, suo figlio e cento altri geni ne fanno parte e che con tutto il gruppo mi fa esporre al Giardino le mie "ballerine spaziali" del '24, che mi mette nel catalogo ecc. "Sei contento?" mi scrive. Come una pasqua. [...]

Non ho visto i 2 nuovi Gide. (Ho riletto in volume il Journal dei Faux-Monnayeurs). Ho letto Spaini su Green, ma non ho trovato Green. Ho letto Dostojewskij, Stevenson, Huysmans, Proust.

Ti prego di salutarmi tanto Gastone; scrivimi presto mi aiuterai a

I progetti di Anitta promettono di riuscire molto bene. Pelizzari ha preso la testa, ha rubato per un'occasione mille miliardi, ed è alla parte del diavolo nella faccenda della villa.

Saluto mi Sergio e Lino
tuo Giorgio



passare il tempo

tuo Giorgio

da Merano, 23 ottobre 1927 - a ED, Roma

Carissimo Emilio,

ho ricevuto la tua lettera da Roma.

L'esposizione a Trieste è stata inaugurata e ho avuto in merito lettere di Nathan e il catalogo. Il confusionario prof. Cernigoj ha scritto una vuotissima introduzione alla mostra del "Gruppo Costr." e in questo modo il sottoscritto ("arch. Carmelich") si trova in amichevole lega con due altri disgraziati sconosciuti, espositori di "cerchi + tachi de goma + ciodi" (Maraméo), ed esposto alle ire del giusto Benco, che con molto buonsenso è irritato da simili cose, che ormai tutti conoscono. Penso di scrivergli qualche riga e di ritirare quella roba. Ma infine, che c'è da dire? I peccati di gioventù bisogna scontrarli.

Ho ricevuto per posta 1) il volume di uno dei tanti confratelli internazionali, dal nome fiammingo, poeta francese, abitante il Cairo, combattente per una unione Europa-America-Africa e tante altre belle cose, che scrive tantissime poesie, ma non tutte così brutte come le solite 2) l'Index di un Bragaglia molto disgraziato 3) una cartolina di Pocarini da Nervi.

Ho letto i nuovi Gide; il viaggio in Africa è altamente umoristico.

Ho letto pure Gaspar Ruiz, che ha 2 novelle molto buone;

Conrad, è sempre un riposo ritrovarlo.

Lolò, ora, è a Trieste. [...]

Dopo la mia malattia sono stato 2 volte al cine, e, a dire il vero, non mi ha recato nessun piacere. Ieri ho visto *Vertigine* di L'Herbier con Catelain. Lunghissimo, come tutti i francesi, stanca a furia di trucchi che bisogna guardare con un occhio solo per

crederci. Vedrei volentieri *Casanova*, ma qui i film giungono con enorme ritardo. Conosci i dischi VOX? (marca) Vorrei sapere se sono buoni. Ho letto "L'Italiano". Mi interessa assai poco, come il "900" e gli altri Malaparte.

Io sarò a Trieste fra 2 settimane o forse prima. Oggi, dopo un eterno odiosissimo bel tempo, piove finalmente e con molta generosità. Prima di ritornare, mi fermerò un giorno a Venezia, per vedere gli amici che hanno scritto. Hai dato l'esame? Scrivimi ancora qui.

Affettuosi saluti

Giorgio

da Trieste, 7 marzo 1928 - a ED, Roma

Carissimo Emilio,

ho sempre saputo che i cambiamenti fanno bene, specialmente al cervello e immagino bene i desideri di nuova attività che ti sono venuti. Io -per forza maggiore- sono nello stato nel quale mi hai lasciato; ho progettato un viaggio a Costantinopoli, con soggiorno di 2 settimane, che farei appena le molte condizioni lo permettano.

La scorsa settimana -forse lo saprai- si è avvelenato a Milano Jablowsky e dopo un giorno è morto.

Ho visto Cernigoj in questi giorni, che ha guadagnato 15000 lire con la piscina del Conte Grande. Mi ha presentato un nuovo genio, figlio del padrone del cine Iris, da allora anche in questo cine ho l'ingresso gratis.

Films, ho visto solo Lon Chaney, *Lo sconosciuto*; geniale in certi particolari, ma come al solito senza misura. Il mio lavoro fotografico è rallentato causa i brutti tempi. Son deciso però di porlo al di sopra di qualunque lavoro perché mi accorgo sempre più che esso può dare i massimi rendimenti artistici (mancanze principali: colore e movimento). [...]

Non so perché ti riesca duro lo spagnolo; intricato un po', certo, ma col tempo si distra da sé. Del resto, come ci siamo accorti, è divertentissimo. [...]

Libri: ho ri-ordinato quei libri da Bemporad, che non li aveva ordinati. Comperato *Casanova* (quel volumetto francese), e *Das Grosse Bilderbuch des Films*. Tutto foto, niente di nuovo.

Ho poco da raccontarti, perché per me

La vie se passe
comme un journal
toujours plus lasse
chaque jour égale.

Saluti a Gastone e a Paolo

Affettuosamente

Giorgio

da Trieste, 20 marzo 1928 - a ED, Roma

Caro Emilio,

[...] Qui non ci sono grandi novità; io continuo a leggere, disegnare e fotografare, attendendo solo il miglior tempo per partire, non so per dove.

Ieri è stato da me Sbisà. Oggi sarà a Trieste Maraini, dir. dell'Esp. di Venezia, che desidera vedere lavori dei giovani giuliani, a questo scopo Sbisà organizza nel suo studio una mostra di Nathan, Pilon, Bolaffio, Spazz., Carmelich, ecc.

Sbisà è simpatico, sembra molto intelligente e navigato. [...]

Ho visto: *Rue de la Paix*, francese; it's not worth while to see (non vale la pena di vedere); il nuovo comico della Paramount, Cantor; ho visto di nuovo *La Carne e il diavolo*, it's always worth while to see.

Di Palacio Valdés per il momento non so niente, Ramón del Valle Inclán non è consigliabile, porque es muy difícil. Ho finalmente ricevuto *Les comédiens tragiques* di Meredith. Blake scrittore e Blake disegnatore sono la stessa persona, che attendo. [...]

Bobi si conserva per la gioia degli amici e per posare davanti al mio obiettivo. [...]

Hai trovato dischi buoni? Se trovi qualche buono, compera anche per me.

Saluti a Gastone e a Paolo

Cordialmente

Giorgio

da Trieste, 21 marzo 1928 - a ED, Roma

[...]

Caro Emilio,

NATHAN, per desiderio di Bobi, pubblicherà alcune foto di suoi quadri in "Solaria". Saresti disposto, abbastanza presto, a fare un articolo di presentazione?

Essi pensano che tu saresti il più adatto; si tratterebbe anche di ripetere quello che hai già scritto su Nathan, che ne è molto contento. Riguardo la lunghezza dell'articolo, sei libero; esso viene pubblicato sicuramente. Ti prego di rispondermi al più presto.

Cordialmente

Giorgio

da Trieste, 25 marzo 1928 - a ED, Roma

Trieste domenica, spedito lunedì

Caro Emilio, ho ricevuto questa mattina la tua lettera e ho piacere che sei disposto a scrivere l'articolo. A Bobi importa che questo sia fatto abbastanza presto, ad ogni modo hai tutto il tempo per scriverlo a Trieste. Bobi ha scritto oggi a Montale, in riguardo. Ho scelto con Nathan le eventuali fotografie da inviare: 1) l'autoritratto in disegno 2) il disegno autoritratto con ponti e ferrovia 3) il

ritratto della sorella 4) l'ultimo acquerello del manichino sulla scogliera. Se credi si potrà cambiare.

Maraini non è ancora venuto. Ho veduto un bel film *Abbasso gli scapoli* della UFA. Leggi Palacio Valdés, *La hermana de S.*

Sulpicio, divertente, ma niente di più. Ricopio una lista di spagno-
li, che puoi cercare:

Garfias, Manuel Machado poesia

Ortega y Gasset

Gabriel Miró

Azorín

Federico García Lorca

+ San Juan de la Cruz (antico santo poeta)

+ Rubén Darío

+ Ángel Ganivet

Martínez Sierra

Pío Baroja

Se trovi quelli sottolineati, ti prego di prenderli per me.

Arrivederci

Giorgio

da Trieste, 21 maggio 1928 - a ED, Roma

Caro Emilio,

ricevo adesso il tuo manoscritto e sono molto sollevato, perché pensavo già male del tuo silenzio. Tu penserai lo stesso del mio. Ma -oi, oi, oi,- tutto mi si è messo contro nel lavoro, e appena ieri sono arrivato a finire il I a. [il primo atto della sceneggiatura del *Carro di Tespi*]. Perciò mi sembra inutile, dato il tempo, perdersi nello scambiarsi i lavori; ti manderò i 2 atti appena mi sarà possibile, e ciò dovrebbe essere prima del 25. Io sono a letto da una settimana, con una bronchitina, che, per quanto femmina, non è graziosa; i primi giorni, in causa della febbre non potevo far niente. Spero di levarmi uno dei prossimi. [...]

Il tuo scenario te lo rimando con questa, con poche osservazioni che potrai vedere. Infine, non ci commuove questo genere di cinematografia. Davanti agli atti io metto la descrizione di alcuni sfondi. Peccato che il tempo manchi. Non potresti chiedere al Tevere una proroga al termine?

Ho visto il *Gaucho*, *Ti voglio così*, con Keaton molto bello, ecc. Ora danno *Circo* e *Napoleone*. (Se ti occorresse un aiuto, esiste, come sai, lo scenario completo del Napoleone. A Roma l'ho visto da Bocca.)

Ho letto Butler che è magnifico (*Ainsi va toute chaire*); *Meïpe ou la délivrance* di Maurois, che è bello come *Ariel*; *La vie de Utrillo* che è mal scritta perché è di Carco. Sto leggendo *I Karamazoff*.

Salutami Paolo e Gastone, e scrivimi

Saluti carissimi

Giorgio

da Trieste, 26 maggio 1928 - a ED, Roma

Caro Emilio,

ti ho spedito questa mattina il I atto. Ti manderò al più presto il II e il resto. Intanto potresti incominciare a far stampare quello che hai; credo che basteranno le 2 copie per il Tevere, perché noi abbiamo i manoscritti. Ti raccomando tanto di non ritardare, di far in modo di giungere in tempo, perché sarebbe davvero un gran peccato, ormai, non poter partecipare! Scrivimi se tu fossi a corto di soldi per le spese. Ti prego di vedere se nel I atto c'è qualche sbaglio, perché non ho avuto il tempo di rileggere.

Io sono alzato da qualche giorno e probabilmente la prossima settimana andrò un po' a Tarcento.

Lolò sta incominciando il ritratto di Livio [Livio Corsi]. [...]

Cinema. Ho letto che Epstein nel *Crollo della casa Usher* fa largo uso del ralenti.

Napoleone di Gance mi è parso molto importante.

Metropolis è una porcheria.

Altri spettacoli: a Trieste c'è ora la donna "halb Weib halb Löwe", che vive e si fa vedere in fondo Madonnina. È nata a Lucerna, ha 6 dita davanti e 8 di dietro. Poi, sembra che ci sia un piccolo circo a Roiano, andrò oggi a ispezionare. [...]

Saluti

Giorgio

da Trieste, 31 maggio 1928 - a ED, Roma

Carissimo Emilio, ho ricevuto ieri la tua lettera e spero che a quest'ora sarà tutto a posto col concorso.

Non so come *Napoleone* sia stato dato a Roma, qui hanno dato solo una parte, sino la spedizione in Italia, e su uno schermo. Ad onta dei tagli enormi che sono stati fatti, è rimasto qualcosa di molto buono, in certi momenti si rivela un senso di poesia che era difficile dare in un simile film. Non so come tu possa parlare, anche a proposito di *Metropolis*, di un lato tecnico. Il lato tecnico non esiste, se non in rispondenza con il contenuto. Il contenuto (non solo la storia, ma anche le singole parti) manca di qualsiasi interesse; le fotografie delle macchine, anche se belle, non sono che fotografie; e i movimenti di masse sono puro teatro, d'altronde facilissimo. [...]

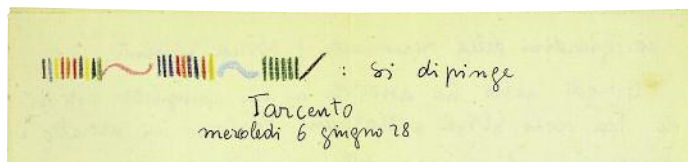
Ieri sono stato da Lolò, che ha incominciato un grande ritratto di Livio, e uno di Svevo.

Ha un bellissimo ritratto di Michelazzi, che esporrà al Giardino e una meravigliosa testina di Sinopico in sputo-mollica, sotto vetro. È molto molto cambiata. Ti saluta. Io parto domani per Tarcento. Nathan è stato di nuovo a Venezia.

Saluti da Livio

Voilà et riens que cela

Giorgio



da Tarcento, 6 giugno 1928 - a ED, Roma

My dear, è con sollievo che ho ricevuto il tuo annunzio ufficiale della consegna. Potevano far a meno di rimandare; e poi non si annunzia l'ultimo giorno. Non capisco come il tuo III atto, che mi sembrava così corto, sia venuto di 14 pag. - Ed ora, speriamo. Sono qui da venerdì e faccio l'uomo paziente. Tarcento è piovosa. Il mio divertimento si riduce a 30 cm² di immagine disegnata con molti colori; si rinnova un po' il lavoro di Valbruna, ma sono di giorno in giorno più lontano dalla natura, mi piace "prendere", ma copiare mi annoia.

Gusto soltanto brevi sensazioni, o troppo complesse o troppo semplici per fissarle in un disegno. O scrivere o cinematografo. *Disraëli* di Maurois è meraviglioso; leggilo se hai tempo.

Ho fotografato lo spazzino comunale ("Ai suoi ordini, signore"), il venditore ambulante di falci, e le statuine per giardini della rinomata fabbrica cemento.

Giovedì scorso ho assistito a un complotto artistico tra Lolò, Sbisà e Nathan. Parlano in astratto e Sbisà è il dio loquace della rivoluzione.

Il quadro di Nathan è finito ed è molto bello; ora si cerca "AAA cavallo di legno grande al naturale; qualunque prezzo [...]". Ma è l'invidia che parla. [...]

Salutami Mary e Douglas

Your

George

Non vedo il Tevere. Se c'è qualche novità avvisami.

da Bolzano, 16 agosto 1928 - a ED, Trieste

Costalovara (Soprabolzano) Hotel Miralago

Caro Emilio, [...] Sembra che il Tevere se sia magnati li sordi del Concorso; tutto tace da quelle parti. Ora però non leggo il Tevere, quindi telegrafa quando abbiamo vinto. Ho letto invece *Les hommes préfèrent le blondes*, divertentissimo, che ti consiglio (lo trovi in edizione NRF); la vita di "d'Orsay", di Lecomte, *Gustave l'Incongrue*, France (*Les dieux ont soif*, intelligente e divertente dopo aver letto Maurois) e persino Blasco Ibañez, santo protettore del Mediterraneo, potente difensore di cif internazionali; ecc. [...]

Ho incominciato *Adrienne Mesurat*; che non posso continuare: è grigio, monotono e dà un senso di repulsione. Ho incominciato *Gargantua*.

Ho spedito a Nathan, per il Giardino 3 disegni: "Villa Teresa", "La notte del giardino" e "Il tram".

Io sono qui da ieri. Bolzano è affollatissima. Mi fermerò qualche giorno a Venezia e la prossima settimana sarò a Trieste.

Arrivederci

tuo Giorgio

da Praga, 12 novembre 1928 - a ED, Trieste

Praha 12 nov 1928 - ore 23

Caro Emilio, ti scrivo come un poeta futurista americano nel colmo dell'ispirazione: al centro della metropoli, rinchiuso nella mia cellula stanza al II piano della grattaciela YMCA, [ostello della Young Men's Christian Association] ascoltando il languido valzer che la mia radio mi trasmette dal restaurant di moda: mio dio, che modernità! Ma oh! i miei poveri orecchi stretti da due ore in questa diabolica cuffia!

Eccoti la sezione della stanza.

Qui tutto è razionale e perfetto. Imaginati che quando si apre la porta, l'antenna mi cade sulla testa, che quando voglio lavarmi le mani devo sospendere il concerto, perchè un filo è attaccato al rubinetto dell'acqua. Ho inteso che sei per ora a Trieste e che hai dato qualche esame; son andati bene? Io ritornerò a Trsto ai primi di dicembre. Per ora non ho grandi novità da raccontarti; qui, grazie alla vita insulsa dei nostri amici Derossi, Procaccini ecc., non posso dire di trovarmi secondo mio gusto.

Spero col tempo di conoscere qualcuno di più interessante.

Ieri ho visto un film magnifico, come da molto tempo non ne vedevo: *Die Hosen* - le mutande, da una commedia di Sternheim, con Werner Kraus. Una meraviglia di finezza.

Altri film: *Alraune* con Wegener e Helm

D. Karenina

Il documento giallo, film russa

Una comica cecoslovacca, con "Ferenc futurista"

Fanfare d'amore, di Griffith

La vita privata di Elena di Troia, con M. Korda

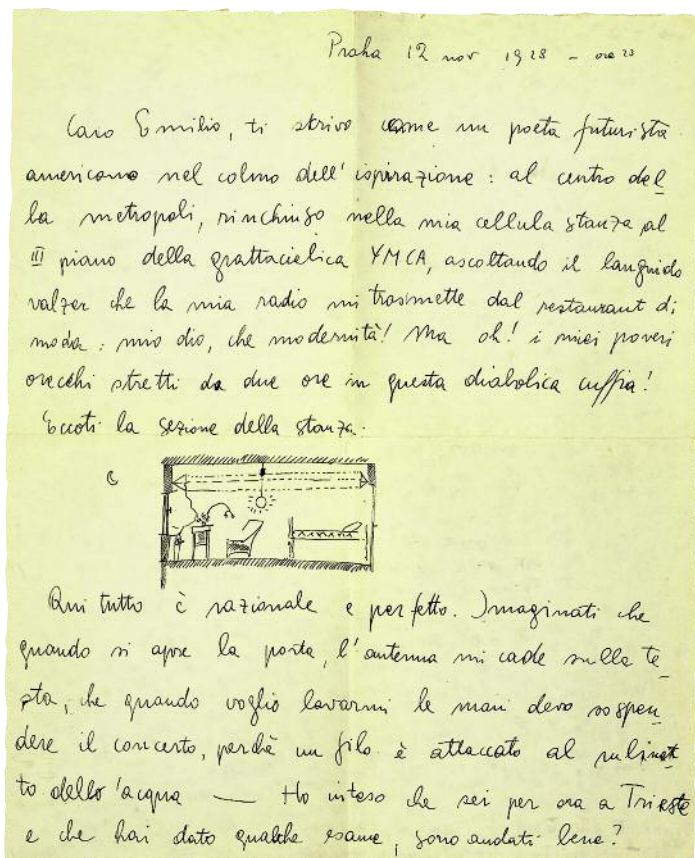
Presidente, con Mosjoukine ecc.

Libri non ne ho letti molti: *Rodin* di Rilke, *Propos sur le bonheur* di Alain (leggi), *Le renarde* di Lawrence, *Eupalinos* di Valery, *Babel* è molto bello.

Sono le 11 1/4. Il Radioconcerto è terminato, vado a dormire.

Saluta tanto Livio, Gastone, Paolo

tuo Giorgio



- Se hai tempo dovresti scrivere una letterina al Tevere
da Praga, 17 marzo 1929 - a ED, Roma

Praha 17 marzo 1929

Je fais la cour à ma Destinée;

et demande: "Est-ce pour cette année?"

(Laforgue)

- a proposito del Concorso del Tevere -

Caro Emilio, accompagnare il tiepido tè (delizia delle delizie! solo tè e limone!) al burro dei Carpazi e al tonno dell'Adriatico, sentire l'inverno sgocciolare dai tetti e aprire la lettera dell'amico senza cappotto, Jesis Maria! che cumulo di gioie!

Il classico sole di marzo praghese non fa più di 2°, nella sua ombra, e i nostri cappotti perdono i bottoni, ma non l'abitudine di uscire con noi. Vedi inferiorità dei barbari!

In compenso abbiamo riscaldato le nostre idee con quelle dell'onnipotente Karel Teige, troneggiante quotidianamente dalle 1 alle 2 nel nuovo Velkokavarna Metro. Ti prego di non mostrare a nessun arch. romano i presenti importantissimi disegni perché sarebbe peccato che simile arte personalissima venisse esportata.

Karel è un simpatico giovane, evoluto, informatissimo, intelligente e benpensante, sempre dal suo punto di vista ultramoderno. Sa parlare diffusamente del Costruttivismo e di J. Joyce, di Bergson e del Fascismo, di De Chirico e dei pederasti, dell'America e della Russia e di Sofronio Pocarini, in 20 minuti, dimenando sempre il culo. L'ultimo n. di "Red", una delle tante pubblicazioni del caro Karel, è completamente dedicata al Fut. con parole in libertà di Marinetti (bene! bravo! evviva!) e pure un accenno al mio Io futurista. [cfr. Teige, 1929 in bibliografia]

Karel sta in una casa della quale egli ha dipinto la facciata.

La casa di Teige (in giallo, rosso, verde. Credo di aver fatto troppe finestre) Quale precisione! quale audacia! oh meraviglie della modernità!

Oggi, alla presenza di S.E. Vannutelly Rey, nostro Ministro, è stata inaugurata all'Umelecka Beseda (Circolo Artistico) una mostra di Carrà (pitture e incisioni) e Giorgi (incisioni, non molto importanti). I quadretti di Carrà, paesaggi, dal 24 al 28, mi hanno molto soddisfatto e vi ho trovato molto più poesia di quel che credevo (dalle riproduzioni si pensa sempre a dei buoni studi plastici; c'è invece una raffinatezza di colore, specialmente in alcuni, piena di emozione). Le acqueforti sono le solite.

[...] Da qualche settimana sono tutto dedicato alle arti incisive, cioè xilografia, puntasecca e acquaforte. Ti spedirò la prima xilografia, in nero e grigio, che ora geme sotto i torchi. Ho trovato un ottimo laboratorio per la stampa di acquaf. specializzato. Ti spedirò le foto che ho fatto in questi giorni di sole. Attendo le tue. [...]

Note:

- Hanno aperto una grande mostra di arte cino-giapponese. Cose molto belle e anche brutte.

- Al "Moderni Studio" specie di Bragaglia, hanno dato "Romeo a Julia" di Shakespeare, con accompagnamento di Voice Band.

Il Voice B. è una specie di ri-rò rirò tarararà bum! azzzzzz azzzzz eu!

Cioè ognuno dice una parola, più presto o più piano, e ne risulta un melodioso casino boemo. 12 quadri. Messinscena audacemente moderna; si trema perpetuamente per la povera Julia sull'orlo di un abissale poggiolo costruttivista, naturalmente senza parapetto.

INFORMAZIONI: 1) non esistono corsi estivi al Politecnico alcuni professori tengono delle lezioni, ma bisogna andarli ascoltare nelle loro varie residenze estive.

2) Il programma molto dettagliato viene spedito verso 20 cor. dalla segreteria (Deutsche Technische Hochschule, Praga, Husova tr. 5) 4 anni e mezzo, cioè 9 sem.i, 2 esami di Stato [...]

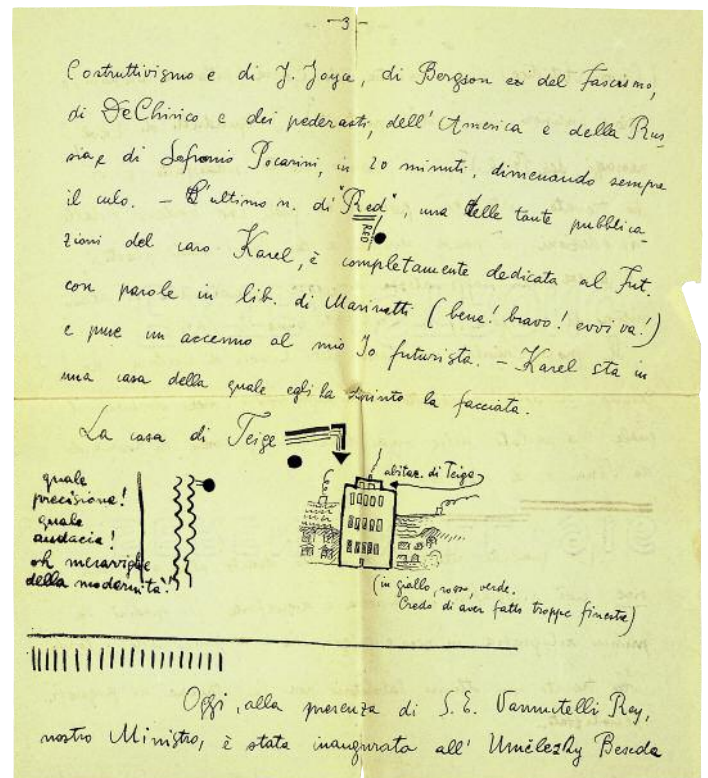
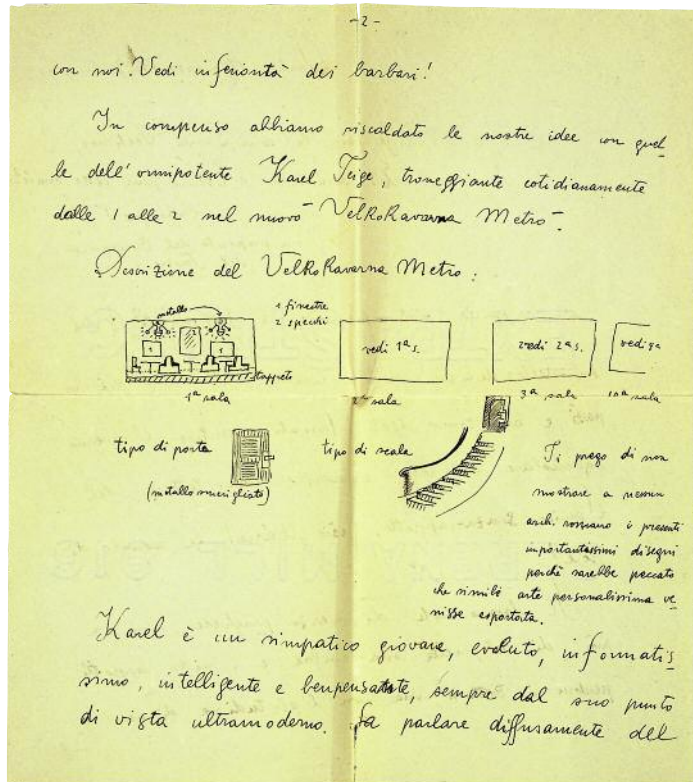
Data degli esami, a volontà, ogni settimana. Tasse 300 Cor. semestrali. I anno: Matem. Geometria Descr., Geologia, Baustofflehre (cemento ecc.), Hochbau (stili di architett.), Baukunst, Storia d. Arch., Chimica, disegno ornamentale, libero e nudo, ecc.

3) Costo della vita, è naturalmente variabile. [...]

4) possibilità di lavorare credo ci siano molte, perchè qui si costruisce come in nessuna città d'Europa, e si contentano di poco e di tutto. Certo, i geni nazionali sono preferiti, ma io credo che ci sia sempre molto posto.

Non credo di venire per Pasqua a Trieste. [...]

Giorgio



da Praga, 23 aprile 1929 - a ED, Trieste

Praha 23, 24 aprile 1929

Caro Emilio, [...]

Delle mie grandi cose misteriose, ecco una: l'esposizione in settembre Nathan-Carmelich all'Umelecka Beseda. Se vuoi vedere 3 foto di miei disegni, le troverai a casa mia (non ho potuto mandartene perché costano abbastanza). Le mie gravures sono per ora delle prove più o meno riuscite; oggi ho terminato un'acquaforte che non ho ancora fatto "mordere".

Ho inteso il basso negro Robeson (quello che canta nei "Voce del Padr.")

Ho visto *Bürger Schippel* di Sternheim, e *Lulu* di Wedekind, in teatro.

Cine: non esiste (L'Herbier che lentamente si migliora con *L'Argent* di Zola). Leggo Rouen, letto Jean Prévost (*18me année*) l'altro "alainista", il VI dei Thibaud. [*Les Thibault*, ciclo di romanzi di Roger Martin du Gard].

Se ti fosse possibile, dovresti andare un giorno da Cernigoj, il quale mi ha scritto per un'eventuale esposizione a Berlino. Egli ha dipinto parecchi quadri: spassionatamente, come si presentano? Sarebbe possibile unirli ai miei? Questi dettagli segreti dovresti comunicarmi!

(NON PARLARE A CERNIGOJ della mostra di settembre!!)

Nathan da gennaio in poi, ha dipinto un cavallo sulla spiaggia. Ora sta dipingendo il secondo cavallo sulla spiaggia. Vista la fotografia del I cavallo, gli ho scritto che temevo che il paesaggio diventasse più importante del cavallo (come in tutti gli ultimi "Nathan", il paesaggio non è più bello della figura? Ma: silenzio!) Ho fatto male. Nathan è tanto sensibile - logicamente - che ora crede che il suo quadro non sia riuscito. Reazione: ora sta dipingendo un secondo di uguale soggetto, nel quale tutto lo sforzo consiste nell'allontanare il più possibile l'orizzonte, "rendere con molta evidenza la terza dimensione, cioè lo spazio in profondità e far sì che lo sfondo sia assai lontano dal primo piano del quadro". Guardati come parli! Mi pare di aver ritardato di mezzo anno l'evoluzione di Nathan. Altra colpevole è Lolò che gli ha regalato quel brutto cavallo in gesso, pieno di falsa anatomia, che gli ha servito da modello.

Informati da Bobi, se sa fino a quando resta Lolò a Milano.

Io non credo di restare qui ancora più di un mese. Questo paese diventa di giorno in giorno più grigio; alle porte di maggio, si esce incapottati e infreddoliti, con 2° di notte e 10 al sole.

"Ist das ein Leben?" (Dreigroschenoper)

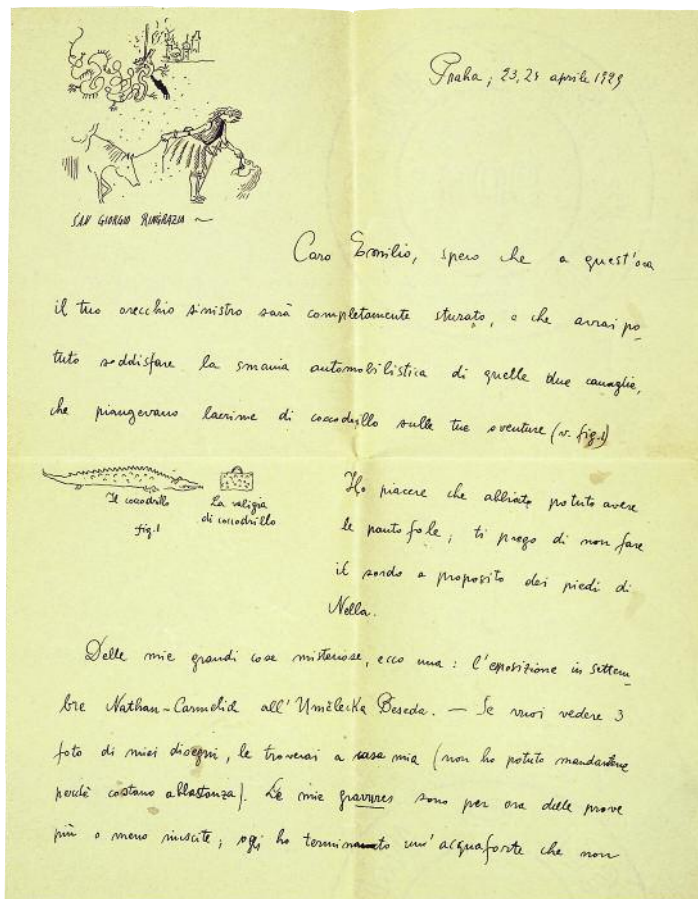
Salutami tanto i piccoli padri.

Tuo Giorgio

da Bad Nauheim, 27 luglio 1929 - a ED, Trieste

Lettera da Praga, 23 aprile 1929

Lettera da Trieste, 23 maggio 1929



Caro Emilio,

[...] Di me non ho nulla da raccontarti. Passo le giornate dormen-
do stupidamente, come la cura comporta, e non vedo l'ora di
muovermi. Di Monaco non ti parlo, perché ne ho già scritto a
Cernigoj e ho da scrivere a Nathan, e a te preferisco raccontare a
voce; a Francoforte mi fermerò al ritorno.

Ho visto *Asfalto*, ben fatto nei primi atti, finché non si casca nella
solita storia UFA col corridoio di prigione per finale; *La Maschera
di Ferro* (che è *Vent'anni dopo*) con quello stupidone di Douglas.
Leggo il primo Wallace, ma ti assicuro che Rilke mi appassiona di
più. Prova a leggere - giacché cerchi la mosca bianca italiana -
Gli indifferenti del giovanissimo (22 anni) Moravia (Pincherle)
romano, del quale parla tanto bene Borgese. Il contenuto è orren-
do. [...]

Ora una raccomandazione: scrivi quella cosa su Nathan, hai la
fortuna di avere con lui e con noi, dei materiali invidiabili, quindi
non lasciarteli scappare.

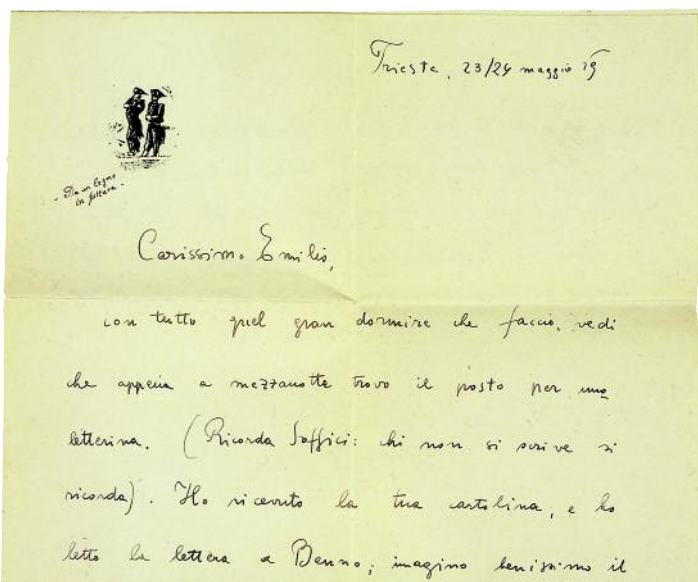
Non farlo di cattiva voglia, pensa che puoi fare qualcosa di dieci
volte meglio di tutti i vari Malabotta e Menassè.

Saluti

Giorgio

Villa Schmidt

Ludwigstr.



2.^a Pagina. a Depero
in due colonne

LA VITAGRAPH PRESENTA

Cristoforo Colombo in camicia e mutande
3 volte a Leonardo e gli chiese
2 cerini

Italianissima per accender la Gimbek profumata
(ahimè Canguello!)

Il Genio disse LI TROVERAI IN AMERICA
Oh! SANDOKAN, BUFFALO BILL, CORSARO NERO
biglietti d'andata-ritorno per le delizie
dell' EST e dell' Ovest
(→) (←)
sublimi geni in corsa verso gli orizzonti radio-
sfolgoranti dei miei desideri musicali.
Casavola! Mix! Girotondo girotondo con
Ridolini - fischio spumante (orizzonti: Champagne, Anzi, Ma-
rinetti, Languiotti ottomani)
di Lucy Lucy... Lucy

Qui sta il problema

PROBLEMA DELL'UMANITÀ

RIDOLINI CONTRO CHARLOT

chi vince?

SI DECIDA!

L'umanità è stanca d'aspettare
Cristoforo Colombo - commesso viaggiatore della Vi-
tagraph - con la coda fra le gambe caravella
per gli oceani attendendo il Giudizio Universale -
il giorno in cui il Verbo di Dio scenderà
in terra sfolgorante d'oro con trementina:
! IL CIELO È RIDOLINI !

Giorgio Carmelich

Scritti teorici e critici, recensioni

Antologia 1922-1926

1922

Firenze dell'arte - Impressioni fiorentine
La Primavera fiorentina

1923

Considerazioni sulla tredicesima Biennale
La sensibilità artistica moderna
Verso il nuovo cartellone
Walter Kampmann

1924

Applicazione della scenografia moderna
Segnalazioni
- Macchina-Sorpresa
- Ai semi-avanguardisti, ai sofficienti in ritardo

Futuristi in retroguardia
- N.1 Pirandello
- N.2 Finetti

I creatori di estetiche
Arte del nord
Recensioni
- Franco Casavola, *Avviamento alla pazzia*
- Adolphe Appia, *Art vivant ou nature morte?*
Veno Pilon. Pittura russo-toscana a 4 dimensioni
Biennale triestina
La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna

1925

Editoriale di "25" (con Dolfi)
Annotazioni particolari
- Del costruttivismo
- G. Linze, *Le paysage inventorie*
Fonografo
- Jean Cocteau, *Dessins*
Augusto Cernigoi

1926

L'art de Prampolini

Firenze dell'arte
- *Impressioni fiorentine*
in "Epeo", Trieste, a.I, n.7/9,
settembre 1922

A Firenze è inutile essere futuristi.
È inutile, dico, perché il passato di questa antica culla d'arte diffonde tali autorità da uccidere ogni nostro piccolo tentativo chiassoso d'innovazione moderno.

Perché Firenze è la "nostra" città.

Arte: ovunque volgiamo lo sguardo troviamo l'opera d'arte, il palazzo superbo, l'architettura fantastica che colpisce e ci fa rimanere estatici: tutto è bello perché non c'è linea che si trovi in disarmonia con le altre e ogni cosa ha già acquistato la sua patina che la mette in relazione con l'ambiente.

Sono stato nella Cattedrale e sono rimasto annientato da quella grandiosità imponente che ci fa sembrare tanto piccoli. Ho veduto l'affresco del Dante, che in mezzo alle chiese della sua Firenze legge il Divino Poema; ho veduto le statue marmoree che sembra comandino di inginocchiarsi loro dinanzi, tanto è forte la loro maestà, là, fra quelle semplici navate altissime, che ci danno l'impressione della grandezza antica, che ci fanno gioire per il passato e sospirare per il presente. Ho camminato fino in fondo all'ampissima chiesa – i miei passi risonavano solennemente – con la speranza che qualche nuova meraviglia si scoprisse ai miei occhi stupiti; ed ho scoperto nella penombra un leggio sostenente un messale, così grande, di tono sì arcaico e venerando, ch'io credetti, al momento, dovesse servire, per lo meno allo spirito di Dante: le parole, ben miniate ai capoversi a nero e rosso, erano pure grandi e la carta m'immagino fosse di quella che scricchiola e fruscia al tocco. Da questo massiccio libro pendevano diversi segni di cuoio duro inciso nel fuoco e dipinto; di sopra era, per rischiarare, una lampada, magnificamente fusa alla maniera fiorentina.

Attorno al leggio, in un ampio ed alto scanno disposto a cerchio, sedevano alcuni preti. Alle volte cantavano parole latine – e tutta la chiesa ne echeggiava – e subito dopo altri rispondevano cantando in coro.

Uscii per vedere tutta la vita di questa immortale città e per riudire la deliziosa parlata toscana. Il Palazzo Pitti è un altro incanto; sembra un sogno fantastico d'un architetto poderoso. La vasta mole del palazzo si snoda lunga e imponente, tutta di stile fiorentino purissimo, con le larghe finestre tondeggianti nell'arco, ornata semplicemente, eppur sì bene, dalle file lunghe di pietra grige, formanti una prospettiva mirabile. Gruppi di statue e lampade battute nel ferro completano. Di dietro zampillano continuamente, fra il verde degli alberi e lo sfarfallio dei fiori che danno mollezza e beltà al tutto, già grandiosamente bello.

La "Fiera Internazionale del libro" è divisa in tre sezioni. La seconda, seconda anche d'importanza, è stata posta in Palazzo Pitti. Comprende: La mostra degli illustratori del libro, la mostra storica della legatura artistica, e quella del libro antico. Dirò subito che il visitare le sale degli Illustratori è stata per me una vera "rivelazione". E mi sono fatta questa domanda: -Come mai, per quale misterioso fenomeno, da noi il libro "bello" è così raro, pur essendovi tanti bravissimi, meravigliosi, artisti? E davvero ciò rimane ancora un punto oscuro per me. Perché, se il nostro libro fosse povero e disadorno in causa della mancanza di menti elette e capaci di senso artistico, ciò andrebbe, a malincuore per noi, ma andrebbe; ma che vi sia tanta e tanta folla d'artisti, dotata d'eccellente senso artistico, laboriosa, sincera, piena d'amore e di fede per la loro opera, volenterosa di costruire cose nuove, belle, generose (e tutto ciò lo si comprende nell'opera), e che non ci sieno degli editori capaci di raccogliere questi bei frutti e di offrirli riccamente (riccamente, si noti) al pubblico, pur esso desideroso d'ammirare e conoscere cose belle, ciò non dovrebbe andare e non dovrebbe poter durare.

E questo dico, perché vorrei veder rifiorire l'antica gloria libraria italiana. Le illustrazioni – originali, cioè non stampate ma disegnate dall'artista stesso – sono disposte entro semplici cornici sulle magnifiche pareti delle sale, sfavillanti di ricche sete e stupendi broccati. La mostra naturalmente è ri-

servata soltanto agli artisti italiani. Percorrendo le sale sempre più ci si meraviglia e si stupisce: gli artisti disegnatori, acquerellisti, incisori, xilografi – gareggiano tutti in maestria e bravura: quasi nessuno o pochi son quelli che piacciono meno, le loro produzioni sono, per dirlo con frase banale, una più bella dell'altra.

Ci si meraviglia – ripeto, e si stupisce. Vedo il grazioso Brunelleschi, vanto italiano a Parigi, che ci presenta alcuni acquerelli, del suo usuale soggetto settecentesco, finissimi e delicati, aristocratici; e accanto a lui l'Angoletta con le sue scene contadinesche, dipinte con tal garbo e ingenuità che ogni bambino al vederle dovrebbe ridere. Egli, l'Angoletta, ha per sua e nostra fortuna, incontrato il favore dell'editore Mondadori, uomo moderno e coraggioso più di tutti i suoi colleghi, ed io son sicuro che fra non molto incontrerò anche quello d'ogni bimbo d'Italia. Vicino al bravissimo Torelli vedo Beppe Porcheddu, il forte disegnatore torinese da poco lanciato all'illustrazione del Libro, che con i suoi muscolosi e pieni disegni si mette subito fra i primi di tutta la mostra.

Un altro grande bianco-nerista, molto conosciuto e apprezzato, scorgo nella sala vicina: Duilio Cambellotti, che disegna con la solita vigoria, soggetti eroici e mitologici, saldi, quadrati, sobri, dalle ombre nette e decise, veramente degni di quei tempi d'eroi. Questa volta ha pure esposto alcuni acquerelli, che lo rivelano anche ottimo pittore. Fra questi si distingue un cavallo, dipinto con belle e poche tinte, ma che conserva pur sempre il carattere personalissimo di Cambellotti. Vicino sono alcuni disegni del Barberis che io avevo scambiati, a prima vista, per quelli del Cambellotti, tanto sono eguali nello stile. Fra i moltissimi xilografi spicca Benito Boccioni, che per sue moderne e originalissime scene cittadine – La processione e La curiosità – piace e riesce subito simpatico. Del gruppo dell'"Eroica" – composto esclusivamente da artisti xilografi, ma di moltissime tendenze – non dirò molto – ché troppo sarebbe da dire e troppo bene –, quantunque mi piaccia notare ch'in esso si trovano giovani bravissimi, ancora del tutto sconosciuti

al grande pubblico. A questo gruppo appartiene pure Adolfo de Wildt – italiano – che oltre ad essere eccellente scultore è anche ammirabile disegnatore, il quale ci mostra tutta una serie di composizioni allegoriche nelle quali trabocca tutta la sua anima amara e dalle quali si vede la sua comprensione profonda e intera del Dolore umano. L'"Eroica" ci mostra pure alcune sue pagine bellissime, che non comprendo – un altro mistero – perché così poco diffuse fra il pubblico delle varie città d'Italia. Se quelle pagine arrivassero ad essere esposte nelle vetrine dei librai esteri, l'Italia certamente acquisterebbe maggior credito in fatto librario o editoriale; difatti le bellissime pubblicazioni dell'Eroica meritano di essere conosciute da tutti. Invece moltissime di quelle pagine erano sconosciute a me stesso, ricercatore e ammiratore dell'opera di Ettore Cozzani. Tra la fantasmagoria dei colori, tra le visioni fantastiche dei sogni, tra i sorrisi ironici e burleschi delle caricature, tra la vigoria del bianco e nero, noto inoltre queste cose: Il simpatico Oppo (critico e disegnatore dell'Idea Nazionale) ci presenta alcuni motivi politici, disegnati con il solito contenuto umorismo ma che veramente, non comprendo in che relazione stieno con l'illustrazione del libro. Federico Cusin di Venezia, un bravissimo disegnatore dalla penna leggera e sottile espone alcune illustrazioni che molto bene si adatterebbero a qualche edizione di lusso.

Di Benvenuto Disertori, non c'è bisogno di parlare, poiché si sa la sua bravura. I disegni di carattere eroico e le illustrazioni per l'Orlando del fiorentino Pampini, dimostrano, pei loro viluppi e per il tocco delicato, buona conoscenza storica e forte agilità di mano.

Ma qui sarebbe troppo lungo il parlare di tutti gli innumerevoli artisti che figurano nella mostra. Dirò ancora soltanto del de Carolis, il noto illustratore dell'opera dannunziana che mi sembra sempre più bello, più maschio, e magnifico rievocatore delle bellezze romane. Non posso trattenermi dal parlare di Piero Bernardini, autore di gustosi e umoristici acquerelli, fatti durante la guerra, rispecchianti scene soldatesche, fra i quali è specialmente

interessante e graziosa la serie “Canzoni di soldati”, pastosi acquerelli, solidi, e nello stesso tempo di grazia fiorentina, che ci ricordano un po’ nel disegno l’Angoletta, il Bernardini ha pure disegnato la copertina per il catalogo delle Mostre.

Degno veramente di illustrare qualche grande opera è Dario Betti, del quale si ammirano dei grandi acquerelli sul tipo delle illustrazioni del Dulac; delicati, finissimi, tinte leggere e sfumate e varie; sogni fantastici, caverne buie, palazzi sfolgoranti, acque azzurrissime e trasparenti, mari burrascosi.

Perché gli editori di Bergamo fanno illustrare le loro opere dagli acquerellisti inglesi, anziché rivolgersi a questo meraviglioso artista italiano?

Chiudo la mia breve rassegna col citare le belle “battaglie” di Amos Nattini, del quale ha già tanto bene parlato Ugo Ojetti, nel “Corriere della Sera”, riferendosi alle illustrazioni per la Divina Commedia. Da questa mostra potrei trarre una morale non lo faccio: spero che gli editori la troveranno da soli.

Quest’è certo, tra le tre grandi mostre fiorentine, quella che più interessa il visitatore è la Mostra del Libro, e precisamente la seconda sezione, quella sezione ch’è posta nel Giardino dei Boboli.

E ciò forse deriva dalla ricchezza dei volumi esposti, forse dai simpatici ambienti ben decorati, forse per la sua novità. Ma quello che è certo, - lo dico nuovamente - è che il forestiero entra, visita le sale, esce e parte, sempre con un solo giudizio su questa Fiera: che è una Fiera ben riuscita. Difatti la si può ben dire veramente bella. Già la ricca, spaziosissima entrata mette bene l’animo verso di lei: di fronte il principale salone dell’Italia, grandioso, alla sinistra quello della Francia, a destra quello della Germania.

La differenza che passa tra i libri esposti da queste due ultime nazioni è certamente grande: è dovere dirlo, che la produzione tedesca supera di gran lunga quella francese. Bisogna vedere il libri germanici per restare ammirati dinanzi a tanta varietà, ricchezza e buon gusto; libri d’arte, arte d’avanguardia specialmente, infiniti. E tutti, tutti, rilegati (e non è questa cosa tra-

scurabile nell’arte del libro). Mentre la Francia rimane indietro.

Ma non è da pensare che la nostra Nazione sia inferiore alla Francia. No: se ancora non arriva al livello germanico, tuttavia si mantiene a quello francese, lo supera anche. E ciò lo si vede chiaramente dalla mostra. Perché ci sono alcuni editori vecchi che hanno già fatto la loro epoca, quali - e voglio dire anche quali - Paravia e Vallardi, che si vede ormai producono pochissimo; ci sono i nuovi ardimentosi, e formano una bella schiera, che preparano la rinascita libraria italiana, e questi producono, producono molto, tentano nuove vie, fanno, quello che prima era cosa trascurata, oggetto raro e di lusso del “Bel Libro”.

E nella novella schiera possiamo mettere Arnoldo Mondadori, il Formiggini, Ettore Cozzani (il nostro grande e sconosciuto editore) con la sua “Eroica”, Bestetti e Tuminelli, la “Voce” e tutte le altre piccole case toscane, come pure molte milanesi e romane, ed una livornese, speciale in edizioni di lusso, della quale mi sfugge il nome. Ma una è stata per me una rivelazione: La casa editrice Bertieri e Vanzetti, che pubblica una lussuosa rivista, “Il Risorgimento Grafico”, poco diffusa, che stampa le sue opere con caratteri speciali tratti dagli antichi codici, e le orna e le fregia magnificamente.

Hanno belle mostre anche l’Inghilterra (edizioni ricche ed accurate, sì, ma di dubbio gusto artistico), la Polonia (una saletta oscura, poco visitata, piena di bellissimi lavori, ma non troppo interessanti per noi italiani) e infine la Spagna, che come il Portogallo ha fatto pochissimi progressi nell’arte del libro (si riduce a esporre romanzi spagnoli tradotti in italiano e pubblicati da editori italiani).

Questa in linea generale.

In riguardo alla mostra germanica dimenticavo di dire che c’è un’intera sezione della sala dedicata alle opere tedesche su Dante; ce ne sono moltissime ed è una vera vergogna per noi. Fra le tante si vede anche la nuova edizione della Divina Commedia, illustrata dal Bayros; le quali illustrazioni, a parer mio quantunque eccellentemente miniate e ben studiate, mi sembrano poco adatte alla Commedia, sia

per la poca potenza, sia per le tinte troppo leggere e quasi opache, sia per lo stile moderno, quasi tedesco, che poco si conface all’opera italiana.

Con ciò chiudo la mia più che breve e superficiale rassegna della Fiera del Libro non osando nemmeno sperare d’aver descritto e illustrato quello che ai miei occhi è stato dato d’ammirare.

La Primavera fiorentina

in “Epeo”, Trieste, a.I, n.7/9, settembre 1922

È molto intorno diffusa la voce che la pittura italiana e la pittura universale in genere sia in grande decadenza e miseria. Cosa questa che io non ho punto intenzione di contrastare o negare, che altrimenti uscirei dal limite prefissomi. Ma tuttavia ci vuole poco accorgersi che questa voce non è del tutto falsa. Io anzi direi che in molto è vera, ma che la colpa maggiore non l’ha l’artista che necessariamente deve seguire la corrente delle idee e a queste sottomettersi, ma bensì il pubblico che incoraggia, ammira, loda, segue, pittori piuttosto piccoletti e cose non degne di sguardo mentre abbandona alla dimenticanza artisti e opere che noi vediamo alquanto degni. E questa è una cosa rimproverabile. Vediamo ad esempio uomini come il Sem Benelli costruire un’impresa di grande bellezza quale la Primavera fiorentina e vediamo poscia il pubblico che è venuto per ammirare questo nuovo tempio, soffermarsi ingenuamente dinanzi a quadri che il Benelli ha ivi introdotto solamente per non aver contro l’opinione pubblica del paese, e sfuggire invece o sorridere scioccamente quando capita davanti a qualche cosa che è davvero meritevole di considerazione da parte di tutti quelli che l’arte intendono. E son queste, cose che succedono nel nuovo palazzo della giovine Primavera fiorentina in Fiorenza nostra dell’arte, come pure in ogni altra anonima sede della moderna pittura. Ho inteso dire che ci sono dei critici, i quali, dopo aver dato una frettolosa e incompiuta scorsa a questa o quella Mostra d’Arte, scappano a casa, credono d’aver interpretato l’arte, si chiudo-

no in camera e gettano giù fogli e fogli di chiacchiere strampalate e di giudizi errati; che poi spediscono (raccomandatoli) al proprio giornale, che dà in pascolo ai lettori queste belle porcherie.

Sarei un ciarlatano e null'altro se anch'io tentassi di fare così. Perché in verità per la mancanza del tempo non m'è stato concesso di esaminare come si dovrebbe ciascuna tela, ma all'inverso, ho avuto appena il tempo necessario per formarmi un'idea su quello che si potrebbe chiamare la "messa in scena" dell'esposizione. A una cosa m'è stato permesso di fermarmi più a lungo. Ad una scritta che indica sinteticamente tutto lo scopo di Sem Benelli, ad una scritta scolpita sul frontone del palazzo colonnato.

È cosa veramente degna del poeta, quattro semplici parole spiccano, scritte in caratteri grandissimi, così come spicca l'Arte che domina la terra e non s'abbassa:

PER L'ARTE VITA NOSTRA

che è un gran bel pensiero sul quale non c'è da discutere.

Vorrò intanto dire che quella colossale statua glorificante il "ferroviere", così potentemente plasmata da Arturo Dazzi, che tanto favore ha guadagnato dopo lo scoprimento del forte monumento al glorioso Enrico Toti in Roma, vigoroso marmo che nelle sue semplici linee tiene salda la memoria dell'eroismo italiano, statua posta nel mezzo del primo grande salone è una cosa assai ben studiata che dona una specie di religiosità al luogo, cosa di grande effetto e alla quale non è estraneo lo spirito chiaro di Sem Benelli. Perché tale pensiero, cioè quello di disporre in bello e sapiente modo le opere esposte, non è, no no, arte da dispreziare o vago studio. Ché un bel lavoro, collocato in remoto e oscuro sito tanta mala impressione produrrà, quanto n'avverrà il contrario per un brutto lavoro posto con scienza e artificio in chiaro illuminato e adatto luogo; il quale sembrerà cosa bella sì che tutti altamente ne faranno gran lodi; il che, nel mentre, sarà tutto dipeso dalla diligenza o sbadataggine dell'ordinatore.

Ma, ahimé ahimé, come farò io per poter di tutto quello che ammirai e

non ammirai parlare?

Vorrei dunque dire del Conti pittore espertissimo, e degli impasti meravigliosamente iridescenti e plastici e cromatici delle sue tele e della solidità delle sue figure e ciononostante della loro bellezza al vedersi e della niente affatto ciarlataneria delle sue tinte pur tanto varie; ma come potrei ciò dire se la mia coscienza si ribellerebbe al sentire dar da me giudizi su questo e su quello, che, in verità, non ho che male veduto e in coscienza non lo potrei fare.

Citerò alcuni nomi e alcuni quadri dei quali mi son serbato qualche noticina: il Bocchi pittore con alcun suo duro e vasto e quadro e opaco lavoro, il Falchetti, e il Siviere, il Marenesi e il Moroni, famoso per magnifici "ex libris", e l'espressivo busto del Fumagalli, e l'Amisani pittore eccellente, e il Petrucci dalle geniali, strane acqueforti, e il Wildt (oh il delicato Wildt, che uno studio così sapiente meriterebbe per i suoi mistici disegni e luminosi doloranti alabastrici!) e il grazioso Müller e Chaplin, detto dagli ignoranti futurista e il nostro indimenticabile Sinopico, l'illustratore geniale di libri e riviste moderno grandioso paradossale per le sue inimaginabili sproporzioni, e il pittore Rossaro e il Cucchiari e altri e altri ancora.

Così, pur essendo con mio grandissimo dispiacere (ché altro avrei voluto ricordare), termino, non sapendo miglior cosa provvedere che quello di ripetere che in ogni circostanza, che in ogni momento si tenga in mente, si circondi degli ideali più puri, si rammenti con gioia e con letizia, si gusti con purezza il nobilissimo significato di questo invincibile motto italico: "Per l'Arte vita nostra".

Considerazioni sulla tredicesima biennale

in "Epeo", Trieste, a.II, n.1,
gennaio 1923

«... se per avventura ad alcuno di noi avvenisse di trovare in qualche sala qualche scultura o pittura che gli fanno domandare perché mai non vien collocata tra le africane, l'insegnamen-

to sarebbe che quando l'artista teme ripetere le manifestazioni fedeli e purissime, a cui spontaneo l'uomo si inchina e lo spirito s'innalza, quando per timore di non essere originale egli diventa grottesco, non vi ha progresso ma regresso, ma ritorno, non già a quei pittori soavi che furono detti i Primitivi ma bensì ai più remoti balbettamenti dell'arte». È così che ha parlato il professor Giordano, sindaco di Venezia. Ma caro il mio signor professore, non le sembra di capire in fatto d'arte pochettino pochettino? Dunque questi terribili grossolani balbettamenti (non guardateli, amici, che v'è pericolo d'offender il vostro puro senso della bellezza!) sarebbero ad esempio le opere dei nostri bravi Carrà e Modigliani, (sono essi, vero, i delinquenti?) i quali forse se ne intendono d'arte un po' più dell'illustre professore, e - ahimé- son già sufficientemente derisi e motteggiati dall'intelligente pubblico, da aver bisogno del benevolo accenno dell'autorità. E poiché essi sono stati accettati benignamente dall'autorevole giuri, e poiché si vuole che l'esposizione di Venezia raccolga ogni sorta di produzione artistica, perché mai rinfacciare poi a questi artisti la propria generosità, dicendo quasi: «sì, vi abbiamo accolti, poverini, ma state buoni, eh, che siete in casa d'altri, non fatevi scorgere, ché siete brutti», e mettendosi alla porta per mormorare ai visitatori che entrano: «compatiteli, i pazzereilli, che volete? non si poteva fare a meno...» Dunque non vedo l'opportunità di una siffatta orazione. Qui io parlo del prof. Giordano. Ma intendo indicare anche quei critici chiacchieroni, che in verità nulla possono comprendere, e il pubblico stesso, che è bonario e apatico, e che predilige infallibilmente quei quattro o cinque suoi miseretti artisti, se così è lecito chiamarli.

Con queste mie brevi note non ho l'intenzione di tenere una polemica, né un discorsetto cattedratico che sia, né di esaminare da imo a sommo le questioni dell'arte contemporanea, ma di dire sinteticamente lo stato, presente di questa importante Esposizione e, così di scorcio, un po' dell'arte nostra, che non è poi forse tanto misera quanto si crede e quanto ci si lamenta.

Ah, miei critici poveretti, io v'ho veduti, in quei bei giardini veneziani, seduti a un panchetto all'ombra, chi a scarabocchiare quattro impressioni, chi cogitabondo con la testa fra le mani, chi gemente (ahimé, ahimé, che sarà, che sarà), chi addirittura in lacrime innanzi a questa angosciosa domanda. V'ho veduti, v'ho veduti. Ah, dunque credete che non v'è più speranza? che la è proprio finita? che s'è da cantar l'ultima messa e da dirci sopra amen? Allora quest'arte -oi, oi quest'arte- è veramente in rovina? Lei crede che sia di già morta? e lei, putrefatta? Ma siamo veramente disgraziati, allora. Nasce in un'epoca in cui l'arte sta per morire! Ma è tragico, ma è infelice il nostro destino! Santi numi, che avete mai fatto? Rassicuratevi, miei critici confusionari e pettegoli, tutto non è finito. Anche questa Esposizione per le cui sale voi avete girato, invano invocando e gemendo e gridando la sua squallida miseria (o stranieri udite: L'arte italiana è putrefatta!), anche questa Esposizione contiene ancora qualcosa che vale e che si può ammirare. Tutto si è nel prenderla dal lato giusto: non da quello del prof. Giordano e men che meno da quello del pubblico, e di accorgersi (mi sembra di averlo già detto qualche volta) che i tempi sono mutati e che se il pubblico ammira i quadri del Selvatico, Tito & Co. (benedette queste "mostre personali", che fruttano così bene a chi sa un po' pubblico!), ai giovani critici ciò non deve più avvenire; che l'errore sarebbe troppo grande specialmente in un paese come il nostro, che si pretende padre del buonsenso. Dunque basta con le lamentele; voi, critici, che andate piangendo per queste ed altre sale, sui destini presenti e futuri della nostra arte, smettetela una buona volta di gridare il Tito e il Ciardi e il Selvatico le uniche eccezioni di veri artisti "continuatori delle nostre tradizioni purissime", lanternini dell'arte, "quelli che sempre piacciono" -come voi graziosamente dite- e per favore, levatevi un istante i vostri occhiali impolverati, e guardate un po' più da vicino quello che voi affermate bello e anche quello che rinnegate e disprezzate: guardate, di grazia. E allora vi stupirete e darete in esclamazioni di spavento. E allora

forse vi accorgerete che la era viceversa del vostro. Ugo Ojetti, padre eterno che stai nei cieli del criticume italiano, metti tu una buona parola, fa il gesto energico d'infischiarli del pubblico, grida dall'alto del tuo seggio, scaraventando gli occhiali sulla folla e strappando tutte le catene del vecchiume pittorico: Sì, quello che dicemmo è falso, quello che diremo è vero.

Oh! se questi nostri critici volessero un po' più volgersi verso il nuovo, senza vergogna di rinnegare il già detto e anche, forse, il falso! Se ciò avvenisse, allora si potrebbe andare coraggiosamente incontro a un nuovo periodo modernissimo dell'arte italiana, libero da tutti i pregiudizi, i retoricumi, i classicismi, le falsità e le dolci camarille fra pubblico e artisti: verso l'arte-vita, verso l'arte di noi Italiani, poveri piccoli poeti geniali, soffocati dal peso di una tradizione morta.

Ormai non è più il tempo di parlare dettagliatamente di questa Esposizione veneziana, ché sappiamo già molto, forse troppo s'è già detto d'essa; ed anche perché un po' ci ripugna dire, così chiaramente come ci esprimiamo noi, di quei pittori che tutta la falange innumerevole del pubblico italiano si ostina a preferire. E anche, in verità, perché non ci sentiamo la forza di sostenere la bellezza di quei quadri che noi sentiamo eccellenti, per una nostra dote spontanea dell'occhio e del cuore. Ed infine perché ci sarebbe troppo gravoso scendere nei particolari, per discuterli con una esperienza che noi confessiamo di non possedere. Tuttavia ci ostiniamo sempre a credere che questa Biennale Veneziana, fra i tanti sgorbi e le tante sciocchezze, aveva pur accolto qualcosa che veramente ha delle doti e della quale possiamo anche compiacerci. Sempre lasciando da parte gli scrupoli del prof. Giordano, e guardando con gli occhi nostri soltanto; perché noi ci illudiamo, almeno, di vedere il giusto.

Rettifica: Chiedo scusa se ho voluto porre sull'augusto naso di Ugo Ojetti un paio d'occhiali. L'illustre critico, come mi consta, non porta occhiali. E il buon Dio gli conservi la vista.

La sensibilità artistica moderna. Manifesto dell'Epeo,

Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, 1923

Lo spirito artistico delle masse è ancora, come sempre succede, molto addietro: abbiamo esempi di ciò in ogni epoca: il popolo, la generalità, si tiene attaccata al vecchio non riuscendo ad afferrare le innovazioni del grande contemporaneo, che sarà noto, popolare appena presso la seguente generazione. La quale, naturalmente, si troverà essa pure in ritardo di una generazione.

E questo è molto logico.

La generalità d'oggi è in ritardo in fatto d'arte di almeno 50 anni. Lo spirito sincero delle azioni d'oggi è in violento contrasto con l'ultimo genere d'arte ora popolare. Ai nostri giorni l'arte è, checché si voglia e checché si dica, di pura tendenza romantica; questo, preso all'ingrosso. Si esalta l'arte come una cosa estremamente superiore, quasi divina, si scrive arte con l'A maiuscola; ma questo non può essere sincero. Esempio. Un operaio elettricista (che può anche essere un macchinista, un ferroviere, uno chauffeur), durante una scampagnata domenicale si lascia trasportare dalla foga poetica ("oh! questo cielo azzurro! questo mare glauco! senti l'olezzo dei gelsomini?"). La sua poesia è inconsciamente sentimentale.

L'indomani egli si slancerà a 100 km. all'ora per le gallerie fumose, alle prese con una macchina di ferro pulsante, oppure allaccerà una corrente, provocherà un corto circuito, si piglierà una scarica elettrica.

Sono questi due fatti d'accordo? È possibile ciò? No.

Dunque verrebbe il ghiribizzo di gridare: -La gente non comprende? E faccia a meno.

E lasciarla nell'ignoranza.

Ma poi ci accorgiamo che in certi paesi c'è un numero maggiore di quelli che comprendono e in altri, uno minore: e ci doliamo che da noi si abbia da essere proprio gli ultimi, e vediamo inoltre che qualcuno si fa bello della propria sapienza passatista e che altri continuano imperturbati nella loro strada senza dar segno d'accorgersi

che sono alquanto in ritardo. E questo ci guasta un po' il sangue e non è possibile non volgerci a correggere e a stroncare. Ora io raccolgo queste nostre frasi gettate al vento e le fisso determinandole con il nome di: "sensibilità artistica moderna". Per avere un sensibilità artistica moderna pressoché perfetta (non si può acquistarla completamente se non la si possiede di già) s'avrebbe da seguire le seguenti regole:

1) Leggere libri e manifesti futuristi, studiare le loro teorie sull'arte e sulla poesia senza rimanere convinti. In questo modo si avrà superato il futurismo, divenendo ultra futuristi. Ora l'ultrafuturismo non esiste ancora e così voi, pur essendo più futuristi dei futuristi stessi, potrete starvene in pace e tranquilli.

2) Visitare esposizioni di pittura e, se il pubblico ammira il quadro N.30, voi ammirate il numero 31. Così sarete, moderno, non perché abbiate compiuto questa semplice bravata, ma perché, essendo il pubblico passatista e ignorante, voi, ammirando quello che egli disprezza, sarete certo all'opposto dei suoi sentimenti, dunque moderno e intelligente.

3) Essere fanatici ammiratori di tutto ciò che vi è di brutto nell'arte.

Ammirate disegni e quadri stonati, dai colori antipatici, dalla linea ingarbugliata, dal concetto idiota: disprezzate perciò tutte le allegorie, le apoteosi, i simboli, le superlatività, quello che volgarmente si dice arte.

4) Se si dipinge o si scrive, essere originali sopra tutto, quindi non badare affatto alla propria coscienza, nessuno scrupolo nel proprio lavoro. Si deve possedere uno stile nuovissimo e professare idee già stabilite, dietro alle quali si deve andare anche a costo di incorrere in qualche grosso sbaglio. Parlando con qualcuno d'arte o di letteratura, dichiarare nettamente il proprio pensiero, ma con frasi difficili e inaccessibili, stroncando a destra e a sinistra, dicendo male di un libro o di un pittore e portando invece ai settecieli una cosa della quale si può anche non essere persuasi. Ne nascerà quindi in voi una reazione che vi condurrà al quinto punto.

5) Bisogna vedere la vita sotto un

aspetto di celerità quasi meccanica, saper fare in modo di non avere mai un istante di tempo, un minuto di pausa; essere occupatissimi, correre per strada, esprimersi con frasi brevi e sintetiche.

6) Abolire in qualunque luogo e in qualsiasi occasione il vostro sentimento poetico, il quale tenderà sempre di ricondurvi al passato con ogni mezzo e di sopraffare il vostro sentimento poetico moderno (infatti è solo per questa stupida sentimentalità nostalgica che molti si sono rimbecilliti a tal punto da non poter vedere la vita che si svolge intorno a loro!)

7) Preferire sempre e in ogni luogo l'originale; cioè il non stereotipato.

8) Occuparsi del progresso delle scienze moderne (meccaniche ed elettriche) ponendole allo stesso livello dell'arte, senza mai temere con ciò d'essere prosaici. Ciò riuscirà alquanto difficile perché sembra pur sempre non bello scendere dal piccolo piedestallo di nubi sul quale s'era saliti per venire a contatto con la rude e cruda realtà. Ma io affermo ad esempio che Una statua di Canova = una Fiat 501: il che è pur vero.

Con ciò dimostro tuttavia di non essere affatto futurista, perché in tal caso direi senz'altro:

Fiat = tutto Canova + tutto Michelangelo + tutto Fidia + tutto Rodin + tutto ecc. + tutto ecc.

Ecco.

N.B. seguendo lo spirito di queste mie note io dichiaro di non essere affatto persuaso di quanto ho affermato. Per la verità.

Verso il nuovo cartellone

in "Epeo", Trieste, a.II, n.2/5, febbraio-maggio 1923

Quello che dirò ora è forse ridicolo. Quei otto o nove che mi leggono avranno forse inteso nominare la parola cartellone due o tre volte, e di sfuggita, e già voglio raccontar loro di un nuovo cartellone, di un cartellone differente dagli altri.

Se non è ridicolo è per lo meno assurdo.

Ma, cosa volete che dica? Di che cosa

debbo parlare? Dell'arte cartellonistica presente?

Ah no, perdio! Meglio fare sogni pazzeschi per il futuro che guardare a questa miseria d'oggi (fui).

Miseria?

Miseria certamente! Il cartellone d'oggi che cos'è se non una miseria? Il nostro povero cartellone, vilipeso, dimenticato, umile e sconosciuto cartellone.

Dimenticato e umile?

Le più grandi offese che si possano fare a un cartellone. Il cartellone umile e dimenticato: È l'opposto.

La parola "cartellone" suona così: fiero, baldanzoso, violento, chiassoso.

Ecco gli attributi che stanno bene a quest'arte nuovissima. E invece...

E invece?

Lasciamo andare queste melanconie tradizionali. E chi non ce l'ha con l'arte d'oggi.

Sì, ma mentre gli altri gridano alla profanazione, mentre si mormora contro la spudoratezza chiassosa del cartellone, che come si dice -condurrà alla rovina anche questa povera arte, io -guarda, guarda- mi lagno del contrario. E non so come, per uno che abbia un po' gli occhi aperti, possa non succedere lo stesso.

Amici! Vi prego di ascoltare le mie ragioni:

IL CARTELLONE NON DEVE AVERE UNO STILE; o meglio: DEVE AVERE INFINITI STILI, A SECONDA DELL'OCCASIONE.

(Press'a poco come succede già per i cartelloni delle Esposizioni d'arte.

Per la Mostra della Pittura del 600 700 lo stile è barocco, per la Primavera Fiorentina lo stile è, se non modernissimo, per lo meno non vecchio -ecc.)

Così dovrebbe avvenire in ogni forma di cartellonistica. È chiaro?

E perché il cartellone deve possedere molti stili? Deve possedere molti stili perché:

a) Avendo sempre uno stile (cioè: non avendolo), come si riscontra in quasi tutti i cartelloni, il pubblico si stanca (o piuttosto: si annoia) dell'uniformità e finisce col non osservarli più; o se li osserva, li osserva passivamente, il che sarebbe come dire "non li vede".

b) È assurdo che un'arte a base pura-

mente commerciale (si noti: il cartellone non ha a che vedere con la pittura-arte) voglia assumersi delle pose artistiche che stonano terribilmente in questo caso.

c) Solamente con uno stile variato l'artista saprà valutare la propria opera, educare sé stesso nell'esperienza reclamistica e educare il pubblico-bestia. Dunque tutti d'accordo?: ABBASSO IL SOLITO RANCIDO CARTELLONE! W IL NUOVO, L'ORIGINALE IL MODERNO!

Quando si grida "abbasso" bisogna pur anche gridare evviva.

IL NUOVO CARTELLONE. Ora ci siamo.

Non sarà certo una cosa facile.

Ma -purtroppo- abbiamo già l'esempio degli altri paesi. La Germania (sempre questa benedetta Germania!) ci insegna che il cartellone lo dà a fare a tutti gli artisti ma specialmente agli artisti d'avanguardia. E -per adoperare una frase reclamistica- ci assicura che se ne trova benissimo. Spero che tutti sapranno che cosa significhi artista d'avanguardia. Il pittore futurista, il pittore impressionista, il pittore cubista. Tutti quelli che insomma a noi sembrano (è vero?) un pochino strani, incomprensibili (sì?) e anche, così per non dir troppo un po' -come dire- pazzereilli...

Dico bene? Ma sorpassiamo.

Dunque la Germania, l'esempio, gli artisti d'avanguardia. Ho detto che se ne trova benone. Se ne vedono dei cartelloni, fuori, che fanno davvero invidia.

L'altranno a Monaco ho potuto vederne tanti da esserne davvero stordito. Ora vorrei rivederli ancora e poterli esaminare con cura. Credo che c'è da scoprire delle vere fonti.

Oh! grandi città di tutte le idee più favolose di tutti i nostri più dinamici artisti!

Roma, Milano, come potrete esser città veramente moderne finché i vostri muri saranno anemici, pallidi e scialbi come ricordi lontani?

Il Proton della réclame ci vuole!

E dove trovarlo, questo Proton meraviglioso?

Ma, perdio, in tutte le cellule del vostro cervello o artisti nuovi, dappertutto, pur che vi scotiate, purché abbiate

un briciolo di originalità!

Silenzio. Amici: non conoscete già a memoria la ricetta? Attendete che interroghi gli albi della città.

Io: O Albi, quando c'è una corsa automobilistica, su un qualsiasi circuito, qual'è il cartello?

Gli albi: Una lunga strada curva, un'automobile rossa che corre, le sue ruote anteriori sono molto grandi e sembra che vogliano uscire dal disegno. Poi, l'uomo che guida ha le vesti stracciate dal vento e perde brandelli per strada. Di sotto...

Grazie, basta. E ditemi: per una fonte termale, per un'acqua minerale? Facilissimo. Nel mezzo un'acqua che corre molto graziosamente, uscendo magari dalla boccaccia d'un grottesco mascherone. E alle parti due nudità convenzionali tipo Bibbia o paradiso terrestre.

Variazioni...

Grazie, grazie.

Visto?

Sì.

È sempre la medesima questione.

BISOGNA RINNOVARE.

Per rinnovare bisogna avere delle idee originali.

Originali. Bisogna partire da un nuovo -differente- punto di vista. Anche se Petrolini dice che bisogna partire dalla stazione.

Per rinnovare, per partire da e verso una nuova concezione reclamistica occorre compiere un mutamento radicale. E questo mutamento si chiama rivoluzione. Bisogna staccarsi anche da quelli che più si ama.

Cappiello, Mauzan son bravi, si sa, (lo dice anche l'amico prima) sono bravissimi, ma, anche se ammirabili, mio Dio, sono sempre gli stessi. Non bastano?

E QUELLI CHE INGENUAMENTE LI SEGUONO CADONO NEL RIDICOLO NEL TRADIZIONALE NEL COMUNE NEL NOIOSO.

Dunque a unanimità di voti, abbiamo deciso di rinnovare.

Per rinnovare occorre che il cartellone abbia le seguenti doti:

ESSERE:

PIÙ ORIGINALE

PIÙ CHIASSOSO

PIÙ FUTURISTA O PIÙ PASSATI-

STA

PIÙ DIVERTENTE

PIÙ CORAGGIOSO

PIÙ AMERICANO

POSSEDERE UNO STILE SEMPRE DIFFERENTE

I COLORI DEVONO GRIDARE
GRIIIIDARE

DEVE SBALORDIRE

STUPIRE

MENAR CALCI

SCHIAFFI

PUGNI

DINAMICO COME BORDINO!
POTENTE COME SPALLA!

Ulteriori chiarimenti si danno personalmente.

Walter Kampmann

in "Epeo", Trieste, a.II, n.2/5,
febbraio-maggio 1923

Kampmann è un Tedesco: come lo dimostra violentemente nella forma. Mai Kampmann potrebbe essere un italiano.

Profondamente Tedesco perché i suoi cieli sono grigi e le sue case sono alte e fumose e i suoi volti impressionano come le sue idee funambolesche. Da artista grande, il cartellonista Kampmann ha superato le difficili caratteristiche della sua razza e ci ha dato una festa gioiosa di colori e di forme, restando innegabilmente Tedesco. I suoi contorni sono duri e inflessibili come un acciaio di Germania; ma i colori scoppianti fremono e si urtano negli spigoli delle forme, sprizzano a raggi che scompongono e rompono facendoci assistere ad un meraviglioso rifiorire della fantasia nel campo severo della meccanica e della produzione. Kampmann violenta le forme, le stende, anatomizza le luci e le getta a fasci gialli, rossi, azzurri, rosa, grigi nel caos della scomposizione, formando architetture grottesche e arabeschi d'un di-

namismo che fa fremere.

Tedesco, le sue architetture, se si vuole ricordalo presso la tradizione [sic], sono barocche all'eccesso. Tradizione a parte, resta l'artista funambolesco, cerebrale, che ama le vie rischiarate dai lampioni a gas, i chioschi luminosi, le case marce nel tumulto della città futurista, l'interessante impressionismo dei tipi nel vortice della notturna capitale malata. Per questo lo ammiro, il tedesco Kampmann, come l'unico vero cartellonista dell'oggi: non meglio potrebbero essere OGGI tapezzate le vie se non dalle stilizzate costruzioni caotiche di questo artista dell'equilibrio. Le linee sfuggono, schizzano, rincorse dalle luci, rotte. Il nome si compenetra, le lettere vengono ad una ad una costruite, intersecate, sono l'elemento più indispensabile alla costruzione.

Una M, un'S sono molle elastiche che, spostandosi, farebbero crollare spigoli e cerchi e cubi e lettere d'ogni dimensione e d'ogni forma. Lo scherzo è originale, la sorpresa inaspettata.

Da un'I nasce una casa, una casa serve a sottolineare un nome.

Dinamista in un senso del tutto nuovo, io ammiro questo artista che sa far ammirare le astruserie gotiche del suo paese e il malato impressionismo nordico, attraverso uno stile fantastico, tuonante di colori e vibrante di movimento.

Far apprezzare questo a noi Italiani, dinamici, futuristi, pazzi, ma mai impressionisti, ma mai cerebrali!

Applicazione della scenografia moderna

in "L'Aurora", Gorizia, a.II, n.3, marzo 1924

1.

Dal Futurismo italiano sono nati tutti i Futurismi.

Così la breve ma geniale visione di qualche pittore-poeta italiano fu la scintilla che bastò a sconvolgere un sistema che poteva sembrare una tradizione.

Quando -oggi- si parla di scenografia e di problemi teatrali si fanno molti nomi esotici: ma si dimenticano date e nomi: date antiche e nomi italiani.

2.

Ricordare tutto quello che s'è fatto e che s'è discusso intorno a questo importante problema, non lo potrei qui fare brevemente.

Nel 1915 Enrico Prampolini lanciava il suo manifesto sulla Scenografia Futurista; manifesto importantissimo, che ebbe larga applicazione all'estero e fu sottoposto a disparati e vivaci commenti. Achille Ricciardi -nome purtroppo sconosciuto alla maggioranza degli italiani- gettava nello stesso tempo le basi del suo "teatro del colore", che era destinato all'incomprensione più completa da parte del nostro pubblico. Nel dopo-guerra questo magnifico rivoluzionario della scena pubblicava le sue ardite teorie e tentava -per la seconda volta- in alcune memorabili rappresentazioni al Teatro Argentina di Roma, di far comprendere al nostro pubblico, quello che disgraziatamente altri avevano già compreso e realizzato con successo. Nel 1923 egli morì; ma si ricordi che Achille Ricciardi, che già nel 1906, nel suo Abruzzo, aveva avuto una visione pressoché esatta di quello che sarebbe stato la scenografia moderna, fu il meraviglioso spirito sensitivo che per primo creò quell'"ambiente-colore e luce psicologica", ch'è il problema capitale della nuovissima tecnica scenografica e che, seppur sotto vari aspetti, viene riconosciuto ed adottato dai primissimi pionieri di quest'arte.

3.

Da noi -all'infuori di questi tentativi isolati- poco s'è fatto, tanto nel teatro musicale che in quello di prosa. Ma quello che totalmente fu dimenticato -sia per la poca importanza attribuitagli, sia per l'avarizia degli impresari- è il teatro di varietà.

Al giorno d'oggi -da noi- si è ancora costretti a vedere in questi teatri delle scene che nessuno tollererebbe più altrove: banali prospettive di colonnati e chimerici giardini di cattivo gusto con gli sfondi preferiti da questi direttori che non conoscono minimamente il loro mestiere. Noi futuristi vogliamo che ogni parte di messinscena teatrale sia aderente al più moderno buongusto.

Teatro è suggestione. La suggestione deve essere completa e perfetta. Nel-

l'opera perfetta lo stato d'animo dello spettatore sarà eguale a quello dell'attore intelligente, lo stato d'animo dell'attore eguale a quello dell'autore e del metteur en scène. Ne nasce una concatenazione che conduce a quella conclusione meravigliosamente messa in opera dai régisseurs russi: Tutto concorre all'omogeneità dello spettacolo: scenario, luci e costumi hanno la stessa importanza dell'attore.

Questo naturalmente, è attuabile soltanto nel campo dei lavori intellettuali, come opere, commedie e balletti, che richiedono cioè una certa preparazione da parte dello spettatore. Per il teatro di varietà -ed è a questo che intendo rivolgermi- la formola non è che parzialmente applicabile.

Il teatro di varietà esige rapidi cambiamenti, diversità completa fra attori, instabilità di un dato "genere". Avviene quindi che lo scenario non può essere variato per ogni singolo "numero", ma al contrario dovrà essere stabile seppure sempre adatto. E cioè: avremo scenari per un dato genere di produzione, scenari per un altro. Cosicché la formola, quantunque applicata un po' liberamente, condurrà a non diversi risultati.

Si è detto che lo spettacolo deve "essere ambientato"; non deve ad esempio succedere -riferendomi sempre al varietà- che una ballerina danzi avanti a uno scenario di monti nevosi e di foreste e che un "eccentrico" in cilindro e frak canti in mezzo a un giardino. E non devono essere nemmeno permessi quegli strampalati giochi di luci colorate, che messi in azione senza alcuno studio di tecnica e di effetti, producono certi brutti scherzi da estate-contadino.

Bisogna curare e osservare. Curare specialmente che niente vi sia di troppo e che ogni cosa sia al suo posto, giustificata e intonata.

Niente di più si chiede al teatro di varietà che d'essere e rimanere sempre il teatro di varietà.

Ridolini e altri corridori, 1923 [cat. 30 m]

Autografo della poesia *Spalla*, 1923
(Libreria Galleria d'arte Derbylius, Milano)

184 *Lupin da Ridolini e altri corridori*, 1923 [cat. 30 m]

Bordino, da Ridolini e altri corridori, 1923 [cat. 30 m]

Ridolini, da Ridolini e altri corridori, 1923 [cat. 30 m]

Segnalazioni

in "Energie Futuriste",
rubrica di "Italia Nova", Trieste, a.II,
n.4, 1 aprile 1924

Macchina - Sorpresa

«Troppo, Poeti nuovi, abbiamo cantato la bellezza del ferro e dell'acciaio» dice Bruno Corra. Ed è vero; eppure noi non siamo sazi.

Si sta oggi compiendo una trasformazione nell'essenza del Futurismo. Io la sento fortemente questa nuova forza che ci attira, irresistibilmente, o Poeti nuovi. È -lo dico subito- la forza della Macchina.

L'altro giorno mi sono entusiasmato per 15 minuti davanti a un numero dipinto su un carrozzone del tram. Era il numero 217: sullo sfondo lucidissimo verde, il giallo e l'azzurro, a grossi blocchi. Spero di non trovare quell'insensibile che possa ridere a questa confessione. Eppure io sono certo che il numero 217 dipinto sul carrozzone del tram è una vera "bellezza".

È da un mese e non più ch'io sento veramente questa nuova bellezza; la quale si potrebbe definire estetica della macchina. Eppur la cosa è differente. Il Futurismo, dal 1909, ha sempre vantato la macchina: quella macchina che Marinetti ci ha insegnato a amare, a venerare quasi; quella macchina (automobile, ferrovia,) che ha ispirato plasticamente Boccioni, Carrà, Severini; quella, infine, alla quale noi giovani ci sentiamo legati, senza rimedio, se vogliamo essere i Lottatori vivissimi e sinfonici e non le Mummie polverose. Eppure -ripeto- io non m'ero mai sentito così bizzarramente ammaliato da queste turbinanti, brillanti macchine. È certamente una nuova sinfonia che mi si sta per scoprire! Ormai la macchina incombe su di me. Si dispone magicamente ovunque. Io "vedo" meccanicamente. Ecco quel paesaggio: basta uno scambio ferroviario in primo piano per racchiuderlo entro infinite linee, cerchi, ruote che lo ricostruiscono idealmente con una sintesi simmetrica e decorativa. (Decorativa: è un'altra mania di noi moderni, che va unita alla prima). Quella casa è un quadrato che racchiude quadrati più piccoli; il mare la sottolinea (con la riga) fortemente finché termina con una

ondulazione-firma di Garibaldi. Ed ecco le stelle del cielo: 3 sono gli asterischi tipografici; la luna è una grossa vite d'ottone nel cielo; ed i monti ondulano a più riprese finché s'incurvano con i denti di una ruota. E poi tutto circonfuso di numeri (questo grande incanto: un 7 grande sul muro bianco) e qua e là cartelli réclame che danno (oho difesa del paesaggio!) nuovissime vedute imprevedute e colorate al panorama monotonissimo. E questa è essenzialmente una visione pittorica.

Ma noi anche, Poeti nuovi, canteremo la macchina; e saranno nuove sinfonie a sbocciare, terse e magari rumorose e stridenti, perché noi siamo i "primitivi di una nuova sensibilità", che non può morire perché sempre più saremo martellati da questo ritmo che sempre più si eleverà, diapasonicamente. E col nuovo canto deve sorgere la nuova Giocondità. Benedetto sia il giorno che un uomo, Marinetti, proclamò la Giocondità nell'arte. Siamo liberati dal peso assurdo della serietà che istupidisce e ac cieca. Ecco le due parole sovrane della poesia nuova: MACCHINA, SORPRESA.

Le nostre nuove liriche -a lire 10 l'una- si infrangeranno sulle zucche passatiste, sorprendendo, con rumore metallico.

Ai semi-avanguardisti Ai sofficiani in ritardo

Conosco il tipo. È il giovane che posa a spregiudicato e tiene molto a mostrarsi profondo, audace e imparziale.

Professione di fede per ciò che il Futurismo ha fatto nel passato. «Soffici -egli dice- quello sì, va bene faceva il futurista; ma cantava ancora la campagna: anzi, le sue più belle cose sono quelle! Boccioni; quello sì, va bene, faceva il futurista, ma dipingeva cavalli e cose belle! E invece adesso voi tirate fuori queste "costruzioni spaziali" questo "senso meccanico" queste "meccanizzazioni" e simili cose che -orrore!- non sono arte».

Carini, carini questi sofficiani in ritardo, che da un anno cominciano a parlare di Palazzeschi (già, non era futurista), di Archipenko (già, la scultopittura l'ha inventata lui) e dimenticano sbadatamente che esiste ancora chi si chiama Marinetti, Cangiullo, Buzzi,

Prampolini, Depero, Balla; ma questi, si sa, "non sono più da prendere sul serio"; sono ormai andati troppo fuori di carreggiata e l'arte non li segue più. Volete lo svegliarino? oppure il "sillabario" di storia?

Avete mai pensato, giovani ma quanto profondi critici, che se Soffici fosse giovane adesso (e invece è tanto vecchio) parlerebbe anche lui con noi di estetica della macchina, di costruzioni spaziali e di simili diavolerie che voi fuggite con orrore? che se Boccioni vi vedesse ancora egli avrebbe mostrato ad Archipenko, russo inverniciato di tricolore, quello che sa il liberissimo genio italiano?

Ma c'è la cultura di mezzo.

E voi amate Archipenko, perché gli hanno fatto tanti libri (edizione di lusso - carta patinata - 100 riproduzioni a colori), dove si incomincia col citare Michelangelo e Rodin e si termina con quelle famose arzigogolature tedesche saturate d'acido storico-etico culturale. Voi parlate ancora di imparzialità artistica e di giudizio sereno. E non pensate che Futurismo è già selezione? e che Marinetti ha già dimostrato il suo giudizio sereno con l'aver riconosciuto Soffici e Papini, Carrà e Boccioni, Buzzi e Pratella? Sentite voi la piena armonia di questi nomi? Oppure siete sordi? Ma noi non tolleriamo i sordi per vigliaccheria. Bisogna estirparli ad ogni costo.

Futuristi in retroguardia

in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", Trieste, a.II, n.5, 1/15
maggio 1924

N.1: Pirandello.

Pirandello: 6 PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE: il dramma delle scene rovesciate

Meravigliosa (Per noi futuristi) presa per il naso del pubblico applaudente («Questo -dice il capocomico sulla scena- questo è il colpo inaspettato che ci vuole: il grido finale di effetto sicuro». Il pubblico applaude, né s'accorge della trappola).

Pirandello: il cerebrale dai 4 cervelli: il sentimentale (grottesco), l'ironico (burla romantica), il drammatico (burla allo spettatore), il verista (vita rove-

sciata). Una sua commedia ne è contemporaneamente 4: nei "6 PERSONAGGI" io scopro 3 commedie diverse: la farsa del pubblico (partecipante e gabbato inconsciamente) la commedia degli attori (spettatori improvvisati con cervello attore) e infine il dramma dei personaggi doppiamente attori: della vita e della scena; fors'anche attori di fronte agli attori veri, di fronte a Pirandello che li ha creati PER IL TEATRO di fronte a sé stessi che hanno recitato una prima volta la loro tragedia senza spettatori.

Ma come analizzare questi cerchi continui che ci conducono di sorpresa in sorpresa? Non mi resta che paragonare Pirandello a Ridolini, il genio al genio, degni uno dell'altro. Fare infine l'elenco delle cento, infinite sorprese di questa commedia: controsensi compenetrantesi, generati continuamente. Esempi: 1) Gli attori sono perpetuamente umani e viventi, i personaggi sono eternamente attori. 2) I 6 personaggi sono 36: ognuno di fronte all'altro, in combinazioni sorprendenti. 3) I 6 personaggi rappresentano tre tragedie: la propria, quella dell'autore (incapace di rappresentarli), quella degli attori (incapaci di riprodurli).

Tutto ciò rappresenta il caos a sorpresa tipicamente futurista: compenetrazioni, scorci, sorprese sbalorditive. Marinetti e Corra lo riconoscevano già nel 1918. Ho parlato di 36 personaggi; di 36 combinazioni. Potrei citarne 80. O 160. O più.

N.2: Finetti

Parlo di un altro di quegli artisti modernissimi ma non futuristi con i quali ci troviamo improvvisamente senza aver percorso la stessa via. Improvvisamente vicinissimi, ma giunti da vie opposte.

Gino de Finetti, pittore, arriva al dinamismo futurista, pur non essendo futurista. L'artista sente, come già Boccioni, come noi, la formola eterna dell'arte: il movimento spirituale e materiale, ch'è il soffio di liberazione contro la statica soffocante.

Bellezza pittorica della forma inevitabilmente equilibrata.

Infine -specificando- 2 aspetti stilisticamente puri della vita modernista: sport-teatro.

Finetti dipinge cavalli, boxeurs, rivoluzioni; scene di teatro, nelle quali l'assenza stessa filosofica è caratteristicamente instabile: cartone, belletto, esagerazione del gesto. E per classificarlo, credo che basti. Osserviamo il trucco di questo strano futurista-passatista.

Finetti ama armonizzare il movimento della figura con il paesaggio; certo volutamente, egli getta dietro alle sue figure stracci, luci, paesaggi che stranamente si conformano col dinamismo del quadro. Un cavallo che salta sembra trascinarsi dietro un pezzo di terreno; in Boccioni ciò sarebbe la vibrazione spaziale del dinamismo umano; in Finetti è semplicemente terreno. Ma non è forse spontaneo (e lo spero). Così pure un arlecchino ha una tenda che segue il gesto del suo braccio; due danzatori hanno delle piume che ritmano meravigliosamente i loro movimenti nello spazio. Tutto ciò è forse casuale? Non lo credo.

Finetti, insomma, fa della propaganda futurista fra il pubblico sospettoso. Con ciò non lo intende svalutare. È un pittore che concreta ottimamente il dinamismo, il volume, il colore. Questo non basta a farlo grande?

I creatori di estetiche

in "Originalità", Reggio Calabria, a.I, n.1, 10 agosto 1924

1.

Compito primissimo del genio rinnovatore è quello di creare un'estetica. Fra i creatori di estetiche moderne possiamo contare i pittori Prampolini, Léger, Paladini, Picasso, le case operaie e i grattacieli americani, lo scultore Archipenko, le automobili, le macchine, Ridolini, i costruttivisti russo-scandinavi, il jazz-band.

Tutto ciò è tipicamente nuovo e indissolubilmente legato alla nostra epoca.

2.

Un'auto, un grattacielo americano sono ponti lanciati arditamente attraverso le vecchie sensibilità barocche. La costruzione architettonica di un'auto (ferro, latta, alluminio, curve atmosferiche, elasticità, dinamismo della costruzione, esteticamente e praticamente), il sali-scendi architettonico di un

grattacielo (scomposizione dei piani comuni, massima audacia di equilibrio, prolungamento e utilizzazione dello spazio unicamente verso l'alto, estremo adattamento dell'elemento metallico, impiegato come materiale lirico e dinamico di fronte al cemento statico e calcolato) costituiscono le uniche possibilità pratico-estetiche realizzate fino ad oggi.

Le realizzazioni dell'invisibile estetico sono pochissime e imperfette. Una macchina e la musica di un jazz-band non hanno ancora il loro equivalente plastico nelle varie creazioni umane: esse, in realtà, non rivelando la loro energia spirituale all'artefice contemporaneo (che la ignora) non permettono la creazione adeguata di un'estetica intuitivamente moderna. Quello che avvenne già in ogni epoca (presso gli egiziani con la costituzione della piramide, rivelazione spirituale di un'età; in Giotto e nei quattrocentisti con lo sviluppo volumetrico dei corpi e la negazione della prospettiva, espressione di uno spirito religioso-primitivo rivelato -logicamente- unicamente nello spazio) non avviene ora, inquantoché l'architettura continua ad essere spaventosamente barocca, la pittura si cristallizza nella formola plastica, la musica corrisponde allo stato d'animo dei primitivi, la scultura ricopia per la milionesima volta il corpo umano (ignorando le infinite geometrie della meccanica), la poesia infine, ripete ancora come un fonografo troppo vecchio i canti eroici di Omero, ignorando essa pure le sorprese allucinanti del secolo, proiettate al di là dell'umorismo. L'estetica si forma e si sforma continuamente, mai riuscendo a trovare la sua via, che è quella semplicissima ma unica della trasformazione dell'esteriore pratico non artistico in un esteriore simbolico di carattere artistico.

L'artista che ignora le infinite applicazioni pratiche della scienza non sa e non saprà percepire l'arabesco architettonico - pittorico - musicale - lirico generato da questa nel suo cervello creatore, come non ne potrà sentire il bisogno. Quello che Virgilio Marchi diceva in riguardo all'architetto («è architetto l'uomo che sa tutti i misteri dell'attività artistica»), noi lo potremo ripetere passando dall'architetto al creatore

in genere e specificando per "attività estetica" quel gioco di rapporti e quel lavoro di trasformazione che si svolge nel suo cervello di fronte alla realtà pratica. I più grandi artisti della nostra epoca saranno i creatori di un'estetica. Al pubblico ammalato di letteratura ammuffita bisognerà contrapporre la creazione pura, astratta, non letteraria destinata a fissare le basi di un'arte solidamente ambientata.

È opportuno e necessario anteporre ad ogni attività artistica un rigido periodo di calcolo e costruzione, prima di lanciare il genio creatore nel libero campo della ricerca. Ponendo questa visuale, ripeto che grandi artisti della nostra epoca rimarranno i creatori di estetiche; che, per ora, possiamo contare magnificamente su Prampolini, su Archipenko, su Léger, su Paladini, su Picasso maestri di estetica.

Le costruzioni spaziali di Prampolini sono un modo del tutto originale di intendere l'esattezza meccanica per la creazione dell'arabesco moderno; le scultopitture di Archipenko sono delle vere lezioni di estetica, matematiche, ritmate, armoniosissime; le meccanizzazioni puramente materiali di Léger e Paladini trasformano il canto lirico della macchina in un elemento tecnico di prim'ordine, le nature morte di Picasso compongono una serie sensibilissima di tavole didattiche.

3. Esiste un modo del tutto nuovo di valutazione artistica. Attraverso forme non ancora realizzate si scoprono varietà di linee sagome volumi e altezze. Dal grattacielo americano abbiamo imparato il senso preponderante della dimensione "altezza"; dalle acrobazie cinematografiche del genio creatore Ridolini abbiamo appreso il senso dell'infinito, racchiuso tra la valutazione del *nulla* e il capovolgimento del *tutto*, accostato simultaneamente alla creazione meccanica inumana, solo superficialmente incapace di produrre un'emozione, fattrice indispensabile dell'opera. Dalla Macchina ci provengono innumerevoli possibilità di costruzione pur scevra del tutto o quasi dai pericoli della deformazione letteraria e emotiva.

«L'homme moderne vit de plus en plus dans un ordre géométrique préponde-

rant. Toute création mécanique et industrielle humaine est dépendant de volonté géométrique». (Léger).

Da questa "volontà geometrica meccanica" è sorta, la tendenza costruttivista che propugna -secondo la formula sintetica di Ruggero Vasari- l'«estrema semplificazione e meccanizzazione dell'arte per la ricerca di nuovi mezzi d'espressione per l'arte del domani». Ma l'arte costruttivista, racchiusa entro buone e indiscutibili formule, pecca di soverchio schematismo nella realizzazione. Quello che gli italiani e i francesi hanno saputo concretare è certamente il limite sin dove, per ora, sia permesso spingersi. La formula rimarrà immutata sino all'avvento di nuovi schemi pratici, pur attraverso le varie aberrazioni nordiche: varietà nell'applicazione, per il rinnovamento fatale dell'arte.

Arte del nord

articolo scritto per "Originalità", Reggio Calabria, s.d. [1924], inedito (dattiloscritto conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, Archivio Enzo Benedetto)

1.

Arte latina - arte nordica: due cose opposte, senza rimedio. Arte è lo specchio dei sentimenti. Tutto ciò che in arte si è fatto, sarà unicamente la trasformazione plastica riflessa dall'uomo interiore all'esteriore rappresentativo. Arte latina, arte nordica, due riflessi opposti di due stati d'animo differenti. E per questo - per questo incolmabile vuoto tra noi mediterranei e gli altri, nordici - si sono venute a formare due correnti opposte - egualmente importanti, egualmente capitali, logicamente naturali - rappresentanti, l'una il sano e schietto rumoroso istinto meridionale, l'altra la stillante elucubrazione nordica, cerebrolissima, basata su formole analitiche anziché sintetiche.

Questi due movimenti vitalissimi, che non sono d'oggi ma di secoli, sono tradizionalmente rappresentati oggi dal futurismo italiano e dall'espressionismo germanico. Percorsi da varie tendenze in ogni senso, definitesi via via sotto i nomi di cubismo, costruttivismo, suprematismo; rivoltesi a ricer-

che diverse in campi inesplorati (stati d'animo, pittura musicale, pittura astratta, cioè "pittura per pittura"), il futurismo e l'espressionismo restano i due movimenti contemporanei generatori di ogni tendenza avanguardista. Tutto ciò che l'arte dà oggi di vitale appartiene - direttamente o indirettamente - ad essi. Così tutto ciò che si è fatto vent'anni or sono appartiene all'impressionismo, come tutto ciò che si farà nell'avvenire appartiene già da ora al futurismo.

2.

Anzitutto -nell'arte del nord- l'espressionismo. Tipicamente germanica questa pittura rispecchia quello stato d'animo complesso fantasioso cerebrale e deformatore proprio del cervello russo-tedesco. Uno dei più interessanti pittori di questa tendenza è certamente Georg Grosz. Quantunque egli non ne sia il più diretto rappresentante non posso fare a meno di pensare a Georg Grosz, come a uno dei primi e più sinceri interpreti dell'espressionismo; teoricamente, spiritualmente. L'arte di questo artista può sembrare a prima vista un semplice realismo caricaturale; bensì, al contrario, costituisce una ricostruzione complicatissima dell'interpretazione della fisionomia interna umana, o meglio secondo la parola di Enrico Prampolini, «l'interpretazione plastica introspettiva dell'anima».

Appunto Italo Tadolato definisce la ricerca dell'artista con altre parole, ma di eguale significato: «Grosz ne cherche pas à saisir le fait empirique à la manière des caricaturistes, mais il représente une réalité extérieure, matérielle, visible».

In questo caso la "realtà esteriore, materiale e visibile" non significa già il momento creativo o anti-creativo della sua opera, bensì il risultato ultimo del suo travaglio, trasformato già in realizzazione statica.

Il caos della civiltà moderna, i caffè, le vie, le fabbriche, sono i bersagli più colpiti da Georg Grosz, tutti, nelle sue interpretazioni del mondo reale, sono maledettamente bestiali, l'uomo la donna il soldato, ritornati all'istinto del bruto, non sono altro che maschere riproducenti lo stato d'animo più cinicamente sincero, dove l'elemento troglo-

dita è fuso spaventosamente all'elemento civiltà: e tutto ciò rappresenta una satira terribile alla vita delle grandi città industriali, ma possiede anche - e primo - un forte motivo artistico, intendendosi noi per arte anche il puro sforzo della rivelazione.

Lirici e fantastici sono la maggior parte dei pittori impressionisti; così il russo Marc Chagall, delicatissimo produttore di favole dipinte, dalla favola del colore alla favola sorprendente della forma, avviluppata ora, tormentata e terrosa nel contorno prima. Questo russo fantasioso, partendo da una deliziosa libertà artistica, imprime pure alle forme delle sue figure l'elasticità tipica della deformazione; alle volte grottesco nelle vere rivoluzioni dei suoi paesaggi capovolti, dei suoi uomini volanti o misteriosamente ombreggiati, alle volte incantatore nelle forme avviluppate, spirali e dotate di primissime qualità dinamiche e atmosferiche. Favola, fantasia, espressionismo impariginato, raffinemento estetico sono il nucleo centrale della pittura di Marc Chagall.

In certo qual modo vicino gli è Paul Klee, espressione ultima e quasi grottesca di ciò che può produrre lo sforzo decadente e insincero di sembrar primitivi ad ogni costo. Gli scarabocchi infantili di questo pittore non possono assumere alcun peso sulla bilancia dell'arte italiana, nel mentre hanno un valore altissimo su quella nordica, perché ne dimostrano e segnano il grado ultimo della mentalità russo-tedesca, spinta all'estremo parossismo della creazione; con ultimo non volendo significare peggiore, bensì limitativo.

In opposizione a questi tre pittori, espressionisti nel senso più teorico della parola, il pittore Franz Marc - nient'affatto espressionista - fu (poiché è morto) il meno nordico dei pittori tedeschi; e nessuna difficoltà ci sarebbe di accoglierlo nelle file futuriste, anche perché egli è grande, veramente grande e in tutto ciò che egli ha fatto appare evidente e chiara la sua straordinaria onestà artistica. Egli, come il nostro Boccioni, è morto; ma noi ripetiamo, compresi, le parole di Herwarth Walden: «Nella morte siamo circondati dalla vita. Le opere restano

anche quando i corpi si rovinano. Tu sei un artista, mio amico Boccioni, hai fatto abbastanza per i buoni del tuo tempo. E tu e Franz Marc, che amò molto i tuoi quadri e ti ha raggiunto nella morte, ricordatevi di colui che vive per voi e con l'unico scopo di non farvi mai morire».

Franz Marc sentì il ritmo nella pittura, ebbe profondo il gusto della sintesi e della plastica. Le sue tavole sono delle armonie che incantano: le linee e la costruzione sono combinate in modo da rendere un tutto perfetto, dove il congegno del ritmo non falla. Il quadro vive per sé e da sé nella gioia della perfezione plastica. Il colore interpreta, spiega, fortifica, simbolo pittorico e colore del simbolo. Indispensabile soffio alla pesantezza primitiva e sana del volume, canta, vivifica e intona. (CONTINUA)

Recensioni

in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", Trieste, a.II, n.9, 1/15 settembre 1924

FRANCO CASAVOLA
Avviamento alla pazzia
Edizioni futuriste di Poesia,
Milano - l.5 -

Questo libro dedicato al «grandissimo imbecille che riuscirà a prenderlo sul serio» è una vera antologia di sensazioni. Noi, che ad onta di tutto, lo prendiamo sul serio, sentiamo che in questo libro sconnesso di pensiero e privo di ogni scheletro logico (per fortuna non è il «problema centrale») vive continua una musicalità varia ora lenta, ora veloce, che come arabesco di Kandinsky, non significa nulla, ma fa «sentire» molto. C'è in questo poema (che si potrebbe chiamare sinfonia) il fiato lirico, la musicalità dell'espressione, il tono emotivo, l'espressionismo allucinante: pensiero, logica, azione, sono messi da parte, vi resta un canto lirico, che sarebbe ancor meglio aver reso (per i pochi iniziati) con una serie astratta di onomatopее alfabetiche - come una vera espressione da pazzo, che dimostra per sempre uno stato d'animo altamente poetico. Noi ricordiamo in ciò il Corra che ver-

gava su fogli profumati o il Wilde che canta con frasi comuni ripetute musicalmente lo strazio interiore del condannato di Reading. Poiché, infine, per noi «Poesia è tutto ciò che si esprime senza dire».

ADOLPHE APPIA
Art vivant ou nature morte?

Bottega di Poesia Milano - l.10 -

L'evoluzione delle arti moderne si manifesta sempre con un irrigidimento dei principi fondamentali. Così in pittura, dall'impressionismo al cubismo e futurismo, da questi alla teoria costruttivista; in poesia dalla sintesi alle parole in libertà; nella musica dalla dissonanza all'intonarumori.

Leggendo attentamente questo importante studio di A. Appia, scenografo ginevrino, ci siamo accorti di due cose: della inscindibilità dello spirito artistico, e dell'unità delle grandi teorie artistiche, le quali, spostate o ingrandite, capovolte o deformate, costituiscono le cosiddette innovazioni, dove non c'è -in verità- che la potenza più o meno interpretativa dell'artista. La visione scenografica dell'Appia, eminentemente nordica, culmina nel concetto puramente architettonico della scena. Mentre noi futuristi italiani non possiamo a nessun costo rinunciare al colore del teatro, (dinamismo), l'Appia, che propugna egualmente il movimento scenico, come indispensabile alla vitalità dell'opera, abbandona volentieri le ricerche cromatiche per quelle plastiche: pone in queste unicamente (ed è un paradosso) l'impulso vitale che la scena esercita sull'azione. Ricerche di spazi e di ritmo, ricerche delle sagome architettoniche meglio adatte al dinamismo degli attori (l'orizzontale, le verticali, l'obliqua e le loro combinazioni, piani elevati, inclinati, scale), ricerche infine di sezionare il complesso artistico allo scopo d'istruire il pubblico: questo è il lavoro di Adolfo Appia. Vi si cerchi invano l'ambiente-colore dei russi, lo stato d'animo-colore di Achille Ricciardi. Questi fattori *indispensabili* non han posto nel suo teatro, il quale potrà aver vita solo allo stato di esperimento; esperienza interessantissima, che noi apprezziamo altamente, convinti del suo reale valore nel progresso costante per

il raggiungimento di un ideale teatrale ancora sconosciuto. Ma che desidereremmo condotto su una più sana strada (unione di volume e di colore), dove l'importanza capitale di un principio non neghi la potenza capitale dell'altro.

Veno Pilon
Pittura russo-toscana
a 4 dimensioni

in "Il Popolo di Trieste", Trieste,
12 settembre 1924

1.

Posti con dignità i due problemi della plastica e del colore, tutto il resto è inutile o viene da sé: dinamismo è risultato di colore; rivelazione dell'interno è l'exasperazione del dramma plastico (deformazione, ricostruzione) più l'intuizione di un cromatismo indipendente dalla realtà, fantasia stato d'animo, rispetto al pubblico, cioè convenzionalizzato, sentimento, sincerità sono altrettanti balocchi indegni di dominazione pittorica, che il critico, e con lui il pubblico, deve abituarsi a non valutare sulla bilancia del peso artistico. Il problema pittorico è riservato alla plastica e al colore come i due unici elementi fondamentali indispensabili e capaci essi soli di generare una qualsiasi emozione estetica che prenda il nome di unità artistica.

Prendendo base da questi, il creatore costruirà la sua opera indipendentemente dall'istinto (che non ha valore), bensì seguendo i vari punti della sua teoria precedentemente fissata (frutto disciplinato dei suoi cari istinti), di conseguenza ne risulterà un'opera equilibrata, finita, originale, solida nelle basi seppure imprevedibile negli effetti. Definito così brevemente il materiale estetico per la pittura, ne deriva che l'artista dovrà attenersi rigidamente a una gerarchia di valori ben distinti dei quali i primi -in ordine di importanza- sono la plastica e il colore, seconda è la teoria, ultimo il soggetto e lo stato d'animo che logicamente ne deriva. La teoria è indispensabile, ma quello che importa è la vitalità del tutto organico: che è suscitata -implicitamente o esplicitamente- dal gioco cromatico e dalla combinazione delle forme, dalla

comprensione della materia e dall'introspezione dimensionale e sentimentale del soggetto, come infine dalla potenza sintetica assimilatrice del creatore.

2.

L'arte di Veno Pilon mi ha insegnato - forse per la prima volta - che esiste e quindi può esistere una relazione non discordante tra la pittura modernissima e la valutazione extra-pittorica e lirica del soggetto; meglio, questa relazione si presenta sotto forma di sintesi organica e armonica. Quello che importa in lui è la formola del tempo: il soggetto v'è trattato liricamente, secondo un gioco di rivelazioni e di smascheramento lirico-pittorico, concretato in un'unità nuovissima e originale.

«L'arte si forma e si sforma -avevo scritto altrove- sotto l'influsso di forze nuove e vecchie, attive e passive, significative (liriche) e astratte (materiali)». Nell'arte di Veno Pilon è successo questo fenomeno di rivoluzione formale unita a rivoluzione ideale. L'ideale pittorico, proiettato nel tempo, ha racchiuso in sé un nuovo elemento non pittorico, ma letterario e poetico: «La rivelazione interiore del soggetto». Parlando di scuole, diremo che Veno Pilon è espressionista: il che non impedisce che l'espressionismo di Pilon, sia del tutto opposto a quello di Chagall, come a quello di Campendonk, Grosz o Klee. Secondo la nostra valutazione l'ambiente originario di questa pittura è il Carso (dove Pilon vive) il quale ha esercitato un influsso logico e vitale sulla sensibilità ultra-moderna e rivoluzionaria del pittore. Lo stato estetico che il Carso può, infatti, generare, pone su una stessa linea i primitivi toscani, il folklorismo russo e il cerebralismo tedesco. Sintetizzando, definiremo la pittura di Pilon una «pittura russo toscana». Chi è un po' ambientato nelle cose d'arte moderna, comprenderà che questa definizione non è un paradosso; la denominazione di «toscana» segna appunto il recente orientamento di Pilon verso la tradizione latina «che è più sana», secondo la parola stessa del pittore. S'intende anche questa «tradizione italiana» non è il solito trucco parodistico neoclassico, ma indica un classicismo vivente e vitale, che è rappresentato

oggi (verso il domani) dal futurismo italiano di Boccioni, Severini, Prampolini, Depero, verso i quali ogni sforzo avanguardistico deve dirigersi. Per porre ancora più in chiaro questo «tradizionalismo o classicismo» pittorico diremo che vi sono dei pittori «matematici» e dei pittori «lirici»; che la pittura di Pilon è «lirica» inquantoché appoggiandosi alla pittura «matematica» nella sua fase conclusiva ed eterna, essa si rivolge alle vie della semplicità classica, allo scopo di «dimostrare» il nuovo con l'eterno, di «rivelare» l'inferiore con il superficiale, l'animo con il corpo.

Rivelazione di cose e di esseri, in questa pittura: dalla rivelazione immateriale della materia (paesaggio) a quella spirituale del corpo (ritratto). Così l'uomo si innalza a simbolo e il paesaggio si schiude a una comprensione quasi fisionomica della sua essenza. Noi riconosceremo un paesaggio di Pilon perché in esso vi è materia e luce legati in uno con lo spirito del pittore, come se l'animo fosse uno specchio dove le immagini si ripetono deformate secondo il difetto originale che sta nello specchio, cioè nell'animo. Egualmente nel ritratto noi intravediamo lo spirito quasi prima di vedere la forma; le passioni e la posizione vera e immutabile del corpo idealizzato (che è una) ci appaiono fuse con la curva e con l'angolo di un qualsiasi arabesco plastico che determini la direzione andamentale del soggetto. Ed ecco che ci avviciniamo, con la teoria delle linee andamentali dei corpi, alla concezione di Umberto Boccioni, che aspirava a rendere plasticamente -mediante l'inclinazione dei piani e di prospettiva- lo stato d'animo umano. Colore, forma, prospettiva, tecnica per dare emozione, contenuto, ritmo, psicologia.

Il «ritratto del padre» -è un esempio- fa sentire attraverso le curve determinate dalle braccia e dalle mani, il valore morale dell'uomo osservato nella dimensione del tempo. L'uomo vi è ritratto a più riprese (ricordiamo qui il «ritratto psicologico» di Depero) e la sua immagine non è l'immagine «del momento» ma diviene perpetua nel tempo. Così al dinamismo formale, che manca, si sostituisce quello ideale, che

rivive al di fuori del quadro, nella sintesi dei vari momenti sorpresi nell'ora. Tutto ciò rappresenta un importante sforzo pittorico e richiede un temperamento critico e una sensibilità moderna di prim'ordine.

Riunire i problemi della pittura con i problemi dello spirito è cosa ancora insoluta. Veno Pilon è stato fra i primi ad aprirci una via che non rassomiglia a nessun'altra.

Noi confidiamo nel suo domani che sarà una nuova vittoria nella aristocrazia artistica del suo lavoro.

Biennale triestina

in "Energie Futuriste",
rubrica di "ItaliaNova", Trieste,
a.II, n.10/11, 15/30 ottobre 1924

Affascinati dal poco meduséo cartellone affisso -con previdente pensiero- una settimana dopo l'apertura; ci siamo recati all'inaugurazione della prima Biennale Triestina promossa dal locale Circolo Artistico. A parte la lode che va data a tutti gli organizzatori, e in ispecial modo all'architetto Riccoboni, i quali hanno voluto dare con ciò nuovo impulso alla stagnante vita artistica della nostra città, ci sentiamo in dovere di fare alcune osservazioni.

1) Si è tentato con questa mostra di presentare una visione completa dell'arte triestina contemporanea? Se ciò è vero, come lo è di certo, perché accogliere: a) Opere di maestri sorpassati completamente nel tempo e nello spirito; b) Opere di artisti non triestini che non danno nessun motivo per essere fatti conoscere al nostro pubblico?

2) Si è voluti essere severi nella selezione dei lavori presentati? Ciò è giusto e palese. E allora perché non rifiutare i quadri oleografici, i ritratti-vassoio (v. quadri con orologio di una volta), le sculture antiitaliane (spiritualmente) false e insincere e i vari quadretti smidollati fangosi inespressivi, nei quali invano si cercherebbe un motivo qualsiasi di esistenza?

Questo abbiamo visto. Solamente. Si è dimenticata infatti l'esistenza di forze giovani, a Trieste e fuori, si è data al pubblico una mostra non corrispondente affatto alla realtà, si è formato

un complesso che non desta discussioni. Perché, infine, lo si sappia: è ben più simpatico, più nobile più santo presentare i giovani, gli sconosciuti, quelli che devono formarsi, anziché riepilogare le forze vecchie e passate, che ormai più nulla possono dire. E questi giovani esistono. Inaugureremo tra breve una Prima Esposizione Avanguardista Giuliana a Gorizia e a Trieste. Sarà una dimostrazione realizzata.

La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna

in "Il Popolo di Trieste",
Trieste, 20 novembre 1924

Con troppa facilità e con pochissimo spirito nazionale si usa oggi ignorare -specialmente da parte della critica- l'esistenza di una messinscena teatrale contemporanea italiana. Si dimenticano infatti molto volentieri i nomi dei nostri migliori e più audaci riformatori della scena. Si dimentica che c'è stato un Achille Ricciardi e che ci sono tuttora, e tuttora animosi e pieni di fede, Anton Giulio Bragaglia, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Antonio Marasco, Virgilio Marchi ed altri; creatori questi e geniali d'una nuova atmosfera scenica corrispondente ai tempi e parallela al vivace contributo innovatore dell'estero in ogni campo dell'attività teatrale. Tutto ciò, beninteso, all'infuori dalle varie imprese ufficiali capeggiate da quell'ottima meraviglia ch'è la Scala di Milano; chè queste stanno all'arte teatrale, come la fotografia sta al quadro aerato.

Nel riassumere il vasto movimento di rivoluzione teatrale iniziata, con scarsità di mezzi ma con grande ricchezza di visioni, dai futuristi italiani, bisogna anzitutto ricordare il nome di Achille Ricciardi, che fu il profeta, l'ideatore, il lirico e il teorista di questo movimento di redenzione del lato visivo spirituale del teatro, che da dieci anni va propagandosi per tutta l'Europa, portando alla scoperta di quei geniali maestri che si chiamano Appia, Bakst, Craig, Stern, Tairoff, Reinhart.

Nella scenografia passata imperava ancora il naturalismo tradizionale, il barocchismo prospettico e un desolante

verismo provinciale; non si sapeva, insomma, porre una divisione netta tra la realtà e la fantasia e in quella gigantesca confusione estetica non si poteva più neppure riconoscere il principio fondamentale e immortale del teatro: che è quello di rendere il reale con l'irreale, la vita con la fantasia, la materia con la luce.

Per opera di questi maestri una parte del teatro moderno è ritornata alla sua vera essenza: ossia -ripetendo Bragaglia- «il teatro è ridivenuto teatrale».

Ricciardi -con quel suo sogno grandioso di poeta- ha voluto trasformare la scena in un vasto mondo irreale circuso di luci e di colori, che lo rendessero dinamico, magico, incandescente. «Il colore -scrive, a proposito, Sergio Pannunzio- opererà sulla scena il miracolo di rivelarci l'animo. Noi assisteremo nel "Teatro del colore", al dramma intimo dell'anima dell'artista, che la luce e la controluce, ora diffondendosi ora riprendendosi, attraverso tutte le ascensioni e tutte le discese, sveleranno».

«Lo spirito ha bisogno di svincolarsi dalle forme materiali e definite e in questa sua tendenza primordiale trova sottomesso alla sua volontà di dominio ed al suo destino il colore, che si piegherà alle sue impercettibili disposizioni. Noi non vedremo più fissa nei suoi dettagli e nei suoi contorni statici precisi la figura dalla linea classica, ma vedremo agitarsi, ora stanco e convulso, ora impreciso scontornato e stanco; muoversi in vari tempi contrastanti un pensiero che è così congiunto al colore, che ha formato con esso un tutto, che è divenuto il "pensiero cromatico».

Ed è appunto da questo "pensiero cromatico" (che realizzato entro l'arcoscenico significa "costruzione del colore") che Enrico Prampolini -da pittore nel senso più schietto della parola- ha tratto l'idea informatrice della sua teoria scenografica; perciò, non più una costruzione cromatica vagante nello spazio, non più l'impressionismo dissolvitore dei corpi, in contrasto perpetuo con le dimensioni dell'attore; ma, finalmente, una architettura cromatica spaziale, tridimensionale.

I principi fondamentali che animano l'atmosfera scenica futurista di Pram-

polini sono il “dinamismo”, la “simultaneità” e “l'unità” d'azione tra uomo e ambiente. Quindi il «teatro e l'arte teatrale futurista -egli scrive- sono la proiezione conseguente del mondo dello spirito ritmato dal movimento nello spazio scenico».

Riassumendo, nei suoi vari momenti progressivi, tre sono le differenti fisionomie di questa scenografia:

1) la Scenosintesi, che il Prampolini definisce come “ambiente scenico bidimensionale”, con predominio dell'elemento cromatico, intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare e azione scenica a due piani;

2) la Scenoplastica cioè “l'ambiente scenico tridimensionale”, con predominio dell'elemento plastico, intervento dell'architettura, non come funzione prospettico-pittorica, ma come organismo costruttivo, abolizione del palcoscenico, azione scenica a tre piani, astrazione plastica “volume”;

3) la Scenodinamica, cioè “l'ambiente scenico quadrimensionale”, con predominio dell'elemento architettonico spaziale, intervento del movimento ritmato, quale elemento dinamico essenziale all'unità e allo sviluppo simultaneo tra ambiente e azione scenica, abolizione della scena dipinta e dell'arco-scenico, “architettura luminosa di spazi cromatici, astrazione dinamica”. Da questo riassunto schematico si potrà finalmente comprendere l'enorme importanza delle dimensioni spaziali della scena, l'attore infatti è un corpo tridimensionale, quindi si sviluppa nell'eguale maniera dell'architettura costruita; impossibile sarà perciò realizzare delle scene dipinte (senza le dimensioni del volume) entro le quali la figura umana viva nel suo logico movimento. Questa concezione, che è pure quella del ginevrino Appia, il quale anzi -con un eccesso di rigidità nordica- pone l'intero problema nei ritmi e nelle masse architettoniche («la couleur et le costume seront uniformes, pour laisser la parole entière à l'espace, et aux mouvements seuls»), è stata ampiamente messa in opera dal Prampolini nel 1919 al Teatro delle Marionette di Roma, nel 1920 con Ricciardi al Teatro Argentina di Roma, nel 1921-22 in differenti teatri di Praga

(segnando il massimo successo e la massima perfezione con le scene per il “Tamburo di fuoco” di Marinetti) e infine nel 1923 al Teatro Bragaglia di Roma.

Nel campo delle realizzazioni sceniche futuriste è ancora doveroso notare il fortissimo contributo del pittore trentino Depero. Dallo stile organico della sua pittura egli ha dettato gli elementi necessari ad una nuova complessa decorazione teatrale. A proposito di questa sua visione scenica, egli scriveva: «Ogni atto, fatto, fenomeno sarà non solo rappresentato con linee, colori, forme, ambiente e costume di rinnovato stile, ma anche il movimento sarà una ricreazione vasta della mimica. Ogni spostamento di oggetto o figura, ogni atto del pensiero, sogno, intenzione saranno minimamente in diretto rapporto tra di loro e l'ambiente; anzi, in taluni casi, la mimica sarà solo dello scenario -fiori giranti, monti che passano, campanili che oscillano, case che si scoperciano e s'aprono, vento che abbatte, scuote, precipita e capovolge a mulinello il paesaggio- mentre in una tragica fissità stanno immobili i personaggi. Anche un'unica figura può diventare protagonista di fenomeni plastici, magici. Ingrandimenti dell'occhio e illuminazioni varie dei medesimi. Scomposizioni della figura e deformazioni impressionanti della medesima, fino magari, se necessaria alla trasformazione, alla deformazione assoluta, una ballerina che nella danza che sempre più si accelera, si trasforma in un vortice floreale ecc.»

Nel 1917 Depero “costruì” plasticamente, per i balletti russi Diaghileff, un gigantesco scenario plastico floreale, mobile, destinato al “Canto dell'U-signuolo” di Strawinsky; nell'anno seguente creò i “balli plastici”, meccanici coloratissimi generatori di nuovi impensati ritmi spaziali. Ultimamente di lui ricordo, lo scenario dipinto, ma “costruibile”, per il Teatro Sintetico Futurista.

Una scenografia italiana moderna, dunque, studiata e realizzata da artisti italiani, esiste. La dimostrazione più palese di questo fatto è la magnifica presentazione di questi nostri artisti della scena all'attuale Mostra promossa dal Municipio di Vienna. A questa

Mostra che si è chiusa la settimana passata, hanno esposto tutti i maggiori scenografi avanguardisti italiani, riportando un successo che non si sarebbe potuto aspettare, data l'indifferenza e l'apatia di cui sono circondati questi stessi artisti nella loro patria dove ogni ardore innovativo si gela nell'atmosfera del più desolante affarismo.

Oltre a una sessantina di scene, figurini per costumi e progetti di indole tecnica del Prampolini -che fu anche l'ottimo organizzatore della sezione italiana, in questa prima esposizione europea- si ammirano le scene di Depero, dell'architetto Virgilio Marchi, di Tato, Marasco, Pannaggi, Paladini, Carmelich, De Pistoris, Valente, Ago, Fornari. Virgilio Marchi -che è uno dei più interessanti scenografi dello studio del Teatro degli Indipendenti di Roma e che porta con sé una concezione architettonica di prim'ordine, basata sulle sue ardite teorie sull'“architettura futurista” (v. il capitolo 12 del volume edito dal Campitelli)- costruisce delle scene plastiche sintetiche, che, spaziando nell'atmosfera scenica, fondono con una serie di giochi volumetrici, equilibrati e concentrici, i vari movimenti tridimensionali degli attori, i gesti, i ritmi musicali astratti e mimici, le evoluzioni geometriche della danza, come le innumerevoli architetture sagomatiche proiettate dinamicamente dai riflettori. Infine le scene meccaniche di Paladini, le decorazioni teatrali eseguite dal pittore fiorentino Antonio Marasco per la “Stabile Sarda” e le mie scene per il “teatro di varietà”. Con questi miei progetti ho tentato di ideare una stilizzazione completa semi- astratta di paesaggi reali, destinata a supplire -in favore di uno “stato d'animo” e di un senso estetico perfezionati- le solite decorazioni macchinose che servono oggi da sfondo ai differenti “numeri” del teatro di varietà.

Concludendo questa breve rassegna, è doveroso ripetere la parola preveggen- te di Enrico Prampolini: «Se noi scenografi futuristi italiani oggi abbiamo trionfato a Vienna, troveremo in patria chi saprà raccogliere questo canto lirico che sprigiona dalle nostre mani di Costruttori, certo che l'arte teatrale italiana sarà sicuramente alla testa delle altre nazioni».

Editoriale di "25" (con Dolfi)

in "25", n.1,
Trieste, gennaio 1925

40 e più riviste d'avanguardia si affaticano oggi in Europa a trovare un punto ideale comune, sintesi perfetta della poesia e dell'arte contemporanea. Questo punto non può esistere. Ogni vero creatore è un nuovo ponte lanciato nelle infinite possibilità del nostro tempo. Chi crea, definisce una tendenza. Tendenza = Esperienza. Dalle diverse esperienze scaturirà un'arte predominante, caratteristica definitiva dell'epoca. Il '25 revisione quotidiana mensile annuale dell'attività creativa costituisce un saggio imparziale plurilaterale sintetico di ogni tendenza. L'arte deve finalmente rivaleggiare con le industrie più progredite.

R E C L A M E

Il '25 sarà una pubblicità di effetto immediato veloce sicuro.

Annotazioni particolari

in "25", n.1,
Trieste, gennaio 1925

DEL COSTRUTTIVISMO

Il cubismo -lo insegnino Braque e Picasso- fu nella sua vera espressione un costruttivismo mascherato. Il futurismo italiano stesso -con Boccioni Balla Severini Soffici- pretese di dare delle opere astratte o semiastratte (es.: "spessori d'atmosfera" di Balla, "arabeschi dinamici" di Severini) prive quindi assolutamente dell'elemento letterario o comunque cerebrale; e, un po' più lontano nel tempo, Giotto medesimo fu, a modo suo, un grande costruttivista. Si può parlare del costruttivismo come arte anti-italiana o inadatta allo spirito mediterraneo?

Costruttivismo è conseguenza del cubismo; cubismo è parallelo al futurismo.

G. LINZE

Le paysage inventorie

(Estetica e lirismo del paesaggio)

Edizione del "groupe moderne d'art de Liège" (Liegi, 104 rue Xhevermont)

Un passo verso la poesia fusa con la

nuova estetica. Problemi di estetica: Anatomia del paesaggio. Genesi del paesaggio. L'occhio. Stato civile del paesaggio. Poesia: Analisi. L'humain dans le paysage. La notte. La casa. Il ponte. La città. Nuance. - Poche volte siamo stati tanto vicini al chimismo puro, matematico (Soffici, Corra, Jacob, Vianello): Georges Linze vi aggiunge lo scientismo teorico: il piacere di leggere un complicato ma intelligente studio di calcolo scientifico si tramuta in gioia lirica allo scoppiare emotivo delle analogie e dei pensieri nascosti. Una fredda elencazione si sviluppa in un equilibrismo parolibero, in una costatazione plastica. Come in "simpatia" del pittore perugino Dottori, il cervello si adatta al paesaggio, il paesaggio si plasma a volontà, si forma e si sforma continuamente, mentre l'occhio sintetizza e la mente seleziona. - Alla svolta di una strada: 1. Mon oeil voit. 2. Déjà le site vibre. Così sulle rovine di un paesaggio-tipo inesistente, la sensibilità dell'esteta vibra -film impressionabilissimo- col dinamismo della cinematografia.

Fonografo

in "25", n.2,
Trieste, primavera 1925

Jean Cocteau - *DESSINS*

«Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent ensuite autrement»

Picasso, Satie, Diaghileff, Léon Bakst, Nijnski, Aurich, il Bar, la Musica e il Grottesco, i misteri dell'Espressionismo, la comicità delle cose serie e la serietà delle cose grottesche: ecco il materiale che forma questo reticolatissimo volume di segni-imagini-pensieri dalle punte spinose, elettriche e frizzanti. Vi ritroviamo una simpatica folla di individui pensanti e -più ancora- non pensanti, ridenti in tutto il semicerchio da orecchio a orecchio o immusoniti in una tetraggine di spessa idiozia; efèbi danzanti e occhi di femminette isteriche e Salomè barbute. Tutti ragionamenti. Di sé, degli altri e anche del nulla.

Ma certamente questo bonaccione ep-

pur astutissimo Conte di Montecristo (“il benefattore”) pensa, così di sotto i baffi, -tutto felice tra il suo doppio mento beato e quell’occhio mattacchione che sfugge e s’impiglia nel filo elettrico dei suoi capelli- ch’egli è stato tracciato dall’abile mano del poeta francese Cocteau in una città fantasiosa come Parigi, dove si possono incontrare simultaneamente il ghigno a bocca aperta e denti affilati del germanico Grosz, l’abbondanza plastica neoclassica del pittore Picasso e la Telegrafia senza fili del fantastico Max Jacob.

Grosz risciacquato nel Mediterraneo dunque?

Mai più. Jean Cocteau non disegna, Jean Cocteau pensa e scrive in linee simboliche.

Così è nato questo famoso “Antigone e Creonte” (*Antigone*: Non per odiare nacqui: per amare! *Creonte*: Se devi amare, amali quelli: ma finché io vivo non comanderà una femmina). Così questo bizzarro “uomo-Stradivario” è più ossessionante del mantellone di Strawinsky; e nelle diligenti e ripetute visioni del poeta morto Radiguet c’è una dolcezza e un’emozione che si ritrova nella “porta del paradiso”: dove una mano aureolata da una dispersione di frammenti lirici inizia il suo viaggio nel misterioso infinito dello specchio.

Il libro è una trasparente cartella fotografica; i disegni, delle radiografie stenografiche. «Cocteau è tentato dalla potenza nervosa e dalla chiara acutezza della linea. Il disegno grafico non è altro, infatti, che una scrittura psicologica diretta. Senza parole, in pochi fremiti, egli considera l’uomo e ne riassume lo spirito (Flouquet, 7 *ARTS*)». Il poeta, infine, supera il disegnatore; il critico supera il poeta. Ma su tutto domina l’immagine.

Perché: «i poeti non disegnano. Essi snodano la scrittura e la riannodano poi diversamente».

Augusto Cernigoi

in “La Voce di Gorizia”, Gorizia, 22 dicembre 1925

Il pubblico intelligente può vedere

nell’opera di Augusto Cernigoi la completa revisione della pittura moderna da 15 anni a questa parte. Questo nostro pittore - che non tarderà a esser conosciuto - nella sua ancor giovane esperienza ha riassunto via via, con un bellissimo ritmo logico, le principali tendenze della nuova arte: dall’espressionismo tedesco al cubismo francese: da questo detraendo una sceltissima visione, non più risultato di inutili formule provvisorie, inaccessibili quasi sempre ai non iniziati.

Dove va la pittura? Si chiede. Augusto Cernigoi vi risponde che la pittura non va in nessun luogo. Meriterebbe infatti versare della benzina in un motore guasto? Mai, di certo, se il motore non può funzionare. In pittura, è lo stesso; lo scopo dei nostri pittori è quello di spedire quadri, destinati ad abbruttire le ben calcate pareti delle nostre case. L’arte sta - infine - nella forma e non nel colore. Immaginereste voi un coltello che per essere artistico avesse delle incisioni barocche sul filo? una stufa che, per essere bellamente adornata in legni e in smalti, non facesse più caldo? Se gli egiziani al loro tempo scolpirono, essi lo fecero per dare forma alle loro immagini divine; in breve, per fare la conoscenza con le loro deità; Giotto e Raffaello dipinsero con lo scopo né più né meno palese di quello dei nostri Cappiello e Dudovich d’oggi; fare della réclame, essi ai santi come noi allo spumante.

Dunque, abbiamo noi oggi bisogno della pittura per la pittura? In realtà, si ha più bisogno di muratori che di pittori. Cernigoi è di questi: costruire, egli vuole; sentire nella materia il suo scopo e nello scopo utilitario l’unica vera bellezza.

In Augusto Cernigoi il calcolo si muta in magia. Egli procede per contrasti di fattura, tutto intento a ricavare un insieme magico e meccanico nello stesso tempo; col segreto desiderio di ridarci quell’elemento tattile e manuale che gli impressionisti avevano voluto togliere alla pittura.

Bisogna osservare con quanta felicità di tinte egli abbia risolto i complessi problemi del volume, in alcuni suoi quadri cubisti: nel contrasto subitaneo d’un azzurro brillante con un grigio granuloso o nel lento passaggio da

una sagoma d’un oggetto noto nell’ignoto d’un mondo a noi invisibile. Ma non meno invisibile è il mondo interiore di quei suoi marinai patibolari, di quei “suoi compagni”, che sono così operosi nell’agganciar merci su e giù fra la ferraglia della stiva. Quali idee si potrebbero leggere in quegli occhi d’asfittici? Vendette di sapore bolscevico o terrore per qualche notturna apparizione di folletti nordici? Io non lo saprei dire, se penso che il nostro pittore è stato quel dannato errante che viaggiò per anni per l’Europa, da destra a sinistra, da settentrione sino al fondo delle barbarie balcaniche.

E in verità, dall’espressionismo al barbaro non c’è che un passo; un barbaro che sente volontà di costruire e che costruisce con molto ingegno, sia egli architetto, pittore, scenografo e cartellonista. Cernigoi è un fedele interprete dell’economia delle cose. Dategli un pezzo di vetro ed egli lo guarderà come un selvaggio può guardare uno specchietto che l’esploratore aveva nel suo bagaglio: egli ne studierà riflesso per riflesso, trasparenza per trasparenza in lungo e in largo.

E se gli darete ancora un filo di ferro, egli vi farà un capolavoro.

[Tra il 1924 e il 1926 Carmelich pubblica quattro articoli su Enrico Prampolini (vedi bibliografia). I testi variano per singole frasi o parole, si riporta il più ampio degli scritti.]

L’art de Prampolini Mécanisation, construction de l’espace, dynamisme chromatique

in “Bulletin de l’Effort Moderne”, n.24, Paris, aprile 1926

La visione estetica della Macchina crea e suggerisce, con una precisione matematica infallibile, una nuova atmosfera plastica che ci conduce a scoperte teoriche impreviste, del tutto originali e universalmente sviluppate, estendendosi al di là di ogni compromesso di colore e di volume.

La pittura d’avanguardia - sia il futurismo che le altre tendenze - che sino ad oggi si è vanamente dibattuta nel-

l'oppressione di un ideale cubista ha infine trovato la sua strada. Con la Macchina, la pittura scopre infine il substrato lirico che nascondeva e trova un eccellente mezzo di espressione che è in equilibrio fra l'anima e la materia. Con la Macchina ci incamminiamo alla formazione di uno standard sintetico assai moderno che rivoluzionerà l'essenza spirituale delle arti, aprendo al pubblico una concezione sconosciuta fino ad ora: la giusta interpretazione estetica del nostro tempo. Tale standard plastico - che noi notiamo già a livello intuitivo in Seurat, Van Gogh, nei macchiaioli e nei secessionisti (dal lato stilistico) in Severini, Archipenko, Braque, Picasso (dal lato visuale-interpretativo) - non ha ancora un contatto notorio con la vera Macchina nel suo spirito e nella sua superiorità; ma è intimamente creato, connesso e vivificato da questo prodotto perfetto dell'epoca.

L'arte moderna sente la necessità di una rigenerazione totale, che vada dall'esterno plastico all'interno spirituale in un'unica fusione coerente di tutti i valori. È possibile questo se non si allontana con un taglio ... netto il passato dal presente e si prende da quest'ultimo tutto insieme l'infinito di emozioni che può dare?

Il futurismo, il cubismo, il costruttivismo seguono oggi questo problema incitante di modernismo assoluto. Abbiamo l'arrivo di teorie come il costruttivismo che sostiene la grande superiorità dell'opera costruita e attiva (architettura, macchina) sul quadro che è fine a sé stesso.

Ciò serve a dimostrare l'influenza espansiva del lavoro moderno scientifico che predomina su tutti i campi, glorificato dal 1909 dal genio intuitivo di F.T. Marinetti.

Pittura è pittura. Il principio rigidamente applicato, porta alla scoperta di nuove forme estetiche, che al di sopra di ogni imperfetto rifacimento passato, iniziano una seria tendenza rinnovatrice.

Osservando l'opera di Enrico Prampolini, pittore futurista romano e uno dei primi della nuova generazione avanguardista europea, vi intravediamo una comprensione matematica dei problemi plastici. La pittura è final-

mente ricondotta alla sua essenza che è quella tecnica, all'infuori di tutte le aberrazioni sentimentali e poetiche. L'artista, attraverso il giuoco insolito dello spirito, porta con sé una concezione teorica sicurissima, sottoposta a tutti i problemi della pittura moderna, e a sua volta, innalzata al grado di principio individuale.

Proiettare un principio matematico o fisico nel campo ancor vergine della pittura pura, significa unire a una cultura estetica profonda una capacità tecnica di primo ordine; concretare estesamente questo programma, ed è ciò che il Prampolini ha fatto, dimostra ancora una superiorità del tutto futurista, che non disdegna di immergersi in una ricerca puramente calcolativa, destinata a condurre a un severissimo lavoro di selezione formale. La composizione pittorica moderna richiede un concentramento di elementi del tutto nuovi, ben più faticoso del semplicismo fotografico passato; il Prampolini, proseguendo felicemente in questa ricerca, ha saputo standardizzare la sua materia, al punto di ricostruire formalmente ogni visione plastica, che, così trasformata, acquista un prezioso valore estetico, infinitamente superiore ad ogni altra rappresentazione priva dell'elemento interpretativo. L'arabesco formale del Prampolini (traduzione visiva dell'idea, misurazione immediata plurilaterale complessiva del soggetto) definisce nettamente la sua pittura, separandolo da ogni comunismo artistico. Contrariamente all'istinto emotivo variabilissimo della teoria impressionista, la sua deformazione è semplicemente guidata da un "modello di fabbrica" preesistente, determinato da sovrapposizioni di piani, linee ondulate, forme geometriche, ritmi, e concluso in una fusione organica dove linea colore volume vivono da per sé in un gioco pittorico continuamente vario, libero nello spazio da ogni condizionamento extra-materiale.

Il principio base sul quale si eleva la pittura di Prampolini è la ricostruzione formale del soggetto considerato sotto l'aspetto dinamico spaziale cromatico (luce) costruttivo (architettura di volumi). In special modo nei suoi "paesaggi di Capri" ci si rivela una sensibilità architettonica acutissima che, seppure

confessando una lieve influenza lineare cubista, resta totalmente futurista nel colore e nel movimento: fusione architettonica dei volumi spaziali col paesaggio; determinazione di un ritmo che dispone quasi musicalmente il movimento delle masse (risultato involontario: nel paesaggio concreto, un paesaggio musicale Kandinsky); sintesi simultanea della plastica, della luce e del colore, profondità ottenuta mediante varie densità dei toni.

Non più, quindi, nella pittura di questo creatore, il vuoto e squilibrato sovrapporsi di sagome indecise e di colori nebbiosi privi della percezione della masse, dove il susseguirsi di un ritmo plastico veniva reso unicamente per mezzo di un'insufficiente prospettiva teatrale, bensì una ardita comprensione dei valori, un giusto riconoscimento delle possibilità cromatiche, una decisa volontà di ricostruire in ogni senso la composizione pittorica e un'esattezza matematica nella realizzazione dell'arabesco.

Enrico Prampolini capovolge ogni teoria passata per edificarne una nuova, esatta e brillante come un ingranaggio d'acciaio; sviscerato il contenuto interiore, trasformata, moltiplicata e ridotta la visione prospettica del soggetto, ne risulta un organismo nuovo lucente, dove la plastica è data dall'equilibrio della realizzazione totale degli spazi.

Con ciò la pittura futurista si avvia verso una moderna e più solida concezione estetica, che, libera dai vincoli del passato, si scaglia nell'avvenire con audacia e grandiosità di formole.

TENDENZA:

La costruzione spaziale del soggetto; la realizzazione dei volumi plastici; il dinamismo plastico cromatico delle masse.

MEZZO DI ESPRESSIONE:

La ricostruzione formale del soggetto; la creazione dell'arabesco meccanizzatore; la varia intensità dei toni cromatici, i vari sviluppi prospettici, antitradizionali, scompositori, ricreativi.

Antologia critica

L'antologia critica degli scritti su Carmelich è stata compilata seguendo due indirizzi: rendere disponibili i testi più difficilmente reperibili e segnalare quelli che, in tempi e con tagli molto diversi, hanno contribuito a suscitare interesse per la sua produzione. L'antologia evidenzia una notevole discontinuità: lunghi silenzi alternano, con sporadiche eccezioni, analisi spesso contraddittorie, talvolta superficiali. Almeno fino ad anni relativamente recenti, ciò rispecchia la difficoltà nel focalizzare l'intreccio d'ambiti diversi come cifra espressiva di Carmelich. Così le molte vite (artistiche) della sua breve vita appaiono come episodi isolati e parziali, che non restituiscono l'evolversi "moderno" e trasversale della sua pur acerba ricerca. A ciò va aggiunto che studi storico-critici di spessore sul cosiddetto "secondo futurismo" - nel quale, in maniera riduttiva, è stato costretto gran parte del lavoro di Carmelich - sono stati inibiti per lungo tempo da una diffusa diffidenza.

I due testi di Emilio Dolfi (un articolo del '24 e un inedito del '46) risentono del sodalizio che li legava: totalmente complice il primo, non ancora distaccato il secondo a quasi vent'anni dalla scomparsa dell'amico. Silvio Benco esprime il pacato, accademico, riconoscimento della critica locale. Manlio Malabotta, da grande e appassionato dilettante, allarga la propria analisi, cogliendo le valenze "europee", con una netta preferenza per le opere dell'ultimo periodo; di Malabotta vengono proposti tre scritti fra il '30 e il '32, fra i quali integralmente quello dell'unica monografia fino ad oggi pubblicata. Va sottolineato che un consistente corpo delle opere di Carmelich non è andato disperso proprio grazie a Malabotta, notaio collezionista. Dopo l'oblio e il secondo conflitto mondiale, con un raccontino del '46 in cui i quadri di Carmelich sono un pretesto letterario, Eugenio Montale induce ad un momentaneo risveglio d'interesse, prima -parafrasando- dell'accantonamento in cantina. A partire dagli anni Settanta, con l'approfondimento di studi sulla pittura in ambito regionale, Carmelich, con altri, è individuato come artista da rivalutare (Giulio Montenero, Roberto Curci); purtroppo tale indicazione non sarebbe stata colta puntualmente, impedendo di rintracciare opere oggi perdute e di raccogliere preziose testimonianze dirette. Negli anni Ottanta le indagini sulle avanguardie storiche iniziano a raggiungere la loro pienezza portando a non poche svolte revisioniste. Anche le complesse ramificazioni sul territorio italiano vengono ricostruite e rilette; Giovanni Lista e Umberto Carpi, partendo per la prima volta da un'analisi precisa della produzione d'avanguardia di Carmelich, danno interpretazioni angolate ma stimolanti: l'uno dal punto di vista figurativo e teorico, l'altro da quello letterario e ideologico. Nel 1998 Daniela Palazzoli, presentando l'opera del giovane "futurdadaista" all'attento mercato collezionistico, ne traccia un profilo intrigante e attuale, non castigato cioè nella schematicità degli "ismi".

Emilio Dolfi
Artisti: Carmelich
in "L'Impero", Roma,
31 ottobre/1 novembre 1924

Silvio Benco
Alla Mostra d'Arte Universitaria
in "Il Piccolo", Trieste, 15 maggio 1930

Manlio Malabotta
Alla Mostra Universitaria d'Arte
- *Giorgio Carmelich*
in "Il Popolo di Trieste",
Trieste, 22 maggio 1930

Manlio Malabotta
Carmelich
Trieste, 1930

Manlio Malabotta
Giorgio Carmelich
in "La Casa Bella", Milano, ottobre 1932

Eugenio Montale
I quadri in cantina
in "Il Corriere d'Informazione", Milano,
21 marzo 1946

Emilio Dolfi
bozza manoscritta di un ricordo
di Carmelich, s.d. [1946]

Giulio Montenero
*Nella città del realismo borghese il fiore
della desolazione fantastica,*
in *Quassù Trieste*
Bologna, 1968

Roberto Curci
Con dedica a Praga
in "Il Piccolo", Trieste, 3 febbraio 1979

Umberto Carpi
Reparto genio,
in *L'estrema avanguardia del
Novecento*
Roma, 1985

Giovanni Lista
Dada in Italia,
in *Dada. L'arte della negazione,*
Roma, 1994

Daniela Palazzoli
Futurdada
Milano, 1998

EMILIO DOLFI

Artisti: Carmelich,
in "L'Impero", Roma,
31 ottobre/1 novembre 1924

La caratteristica di ogni epoca è quella che più genuinamente traduce in simboli e valori plastici l'essenza del proprio tempo. Tutte le ricerche artistiche, incominciando dall'impressionismo, sono state dei tentativi di raggiungere questa aderenza tra arte e vita. Ma essa non fu mai completa. Prova ne sia il fatto che all'impressionismo rutilante di luce, che tutto sacrificava alla mobilità e alla leggerezza, si contrappose il cubismo assertore e realizzatore della plasticità statica. Poi venne il Futurismo che conciliò le due tendenze e diede l'arte velocità, della plastica e del colore. Ormai si credeva di aver raggiunto la meta: ma non si era che sulla via migliore e più breve per raggiungerla. Morto il grande Boccioni, allontanatisi i vecchi o quelli che si sentivano tali, i giovani si slanciarono su quella via. La pittura si volse da allora in poi verso ciò che essa è finalmente: la pittura della macchina e del numero. Si ottiene così la traduzione quasi esatta della nostra civiltà di cifre e di motori. Ormai tutte le tendenze artistiche lo provano senza contrapporsi, dal costruttivismo al zenitismo e suprematismo, dal meccanismo di Léger al futurismo italiano.

Il futurismo italiano è quello che tende maggiormente alla meccanizzazione della visione pittorica e plastica. I pittori Prampolini e Paladini dramatizzano la loro visione in forme ed equivalenze meccaniche mentre la costruzione spaziale esprime la sinfonia dei ritmi colore e dei piani dello spazio. Depero conosce la magia della macchina e la meccanica della natura. I suoi quadri sono la realizzazione di questa conoscenza. Solamente così si può spiegare la straordinaria potenza interpretativa del pittore di Rovereto.

Giorgio Carmelich è anch'egli ossessionato dalla macchina. «Ormai - egli dice - la macchina incombe su di me. Si dispone magicamente ovunque. Io vedo meccanicamente. Un paesaggio, una figura, un'idea mi si plasmano, si trasformano meccanicamente».

Ma questa sua passione per la macchi-

na non data da adesso. Nel maggio 1923 in una mia conferenza sulla pittura dicevo: «La forma della sua arte avvalorava i rapporti sempre più stretti tra arte e scienza, tra l'arte e la macchina e lo schematismo dei numeri stranamente fedeli a spiegare la sua commo-

zione». Carmelich dipinge lo sviluppo e la deformazione soggettiva della visione interiore degli oggetti, correlandoli del loro significato nel tempo. La sua è opera di sezionatore e ricostruttore. Egli sviscera i corpi ricomponendo poi un insieme sintetico che è la rappresentazione completa della plastica di essi. E non c'è pericolo che questa sua tecnica risenta la mancanza di movimento del metodo cubista. Il dinamismo è dato dal colore - così meccanicamente usato dai cubisti - che si vale di ogni sua tonalità per dare il ritmo dello spazio e la sua costruzione. Le ultime ricerche di Carmelich nel campo della meccanizzazione applicata al corpo umano lo hanno portato a una concezione magica irrealistica della figura. Egli viene così a dipingere dei ritratti a sorpresa con introspezioni meccaniche delle varie parti del corpo. In una di queste pitture, per esempio, la testa di un uomo è rappresentata dal quadrante di un orologio che lascia intravedere l'ingranaggio interno, mentre nel corpo si scorge la sezione anatomica dello stomaco e degli intestini. In un altro quadro egli si vale del contrasto delle tonalità cromatiche fredde e metalliche dell'interno di un'officina con quelle calde e accese del paesaggio che si scorge dalla finestra per ottenere un'atmosfera di sogno e di magia che fa somigliare alla figura umana la macchina.

Come scenografo, Carmelich, lotta contro la banalità imperante in Italia. La scena è un'architettura di blocchi cromatici, di spazi costruiti e ritmati secondo la commozione che devono suscitare negli spettatori, «collaborando con le luci, i costumi e gli autori all'omogeneità dello spettacolo». Alcune sue scene a vari piani presentano la scomposizione della loro prospettiva. Ciò, infatti, contribuisce a conferire anche alla scena quell'incanto di irrealtà e di sintesi, plurilaterale, che egli predilige.

Per il Teatro di varietà, Carmelich ha creato delle scene speciali. Infatti il teatro di varietà richiederebbe per ogni numero o per lo meno per ogni gruppo di numeri affini uno scenario differente. «Lo spettacolo deve essere ambientato. - egli scrive - Non deve, ad esempio, succedere che una ballerina danzi dinanzi a uno scenario di monti nevosi e di foreste o che un eccentrico in cilindro e frak canti in mezzo a un giardino». Perciò egli suggerisce delle scene astratte, ambiente + stato d'animo sintetizzati, costruite in masse architettoniche che servano per ogni dato genere di numeri, con lievi spostamenti di masse e mutamenti di luci.

In questi ultimi tempi Carmelich ha preparato parecchie sculture in legno completamente originali; costruzioni in spazi reali, scomposizione e ricostruzione della figura in tre e più piani, cinetismo spaziale. Egli realizza in tal modo delle sorprese plastiche. Di questo un importante esempio è dato dalla "Spigolatrice", scultura lignea a triplice costruzione. In primo piano, gialla nel sole, la stilizzazione della figura flessuosa della spigolatrice nell'atto di raccogliere i covoni del grano, costituisce la visione dell'episodio singolo in cui la ritrae l'artista; in secondo piano il traforo della figura umana in un piano dipinto di color arancione costruisce (atmosfera e liberamente) la spigolatrice nello spazio; infine, rossa, la concezione simbolica (nel tempo) della spigolatrice, extra-reale, vivente come astrazione pura.

Alcune delle cose più originali e ammirate di questo nostro giovanissimo artista sono i modelli della Moda femminile meccanica che egli ed io creammo, parallelamente a Depero e Prampolini, per introdurre una nuova estetica dell'eleganza femminile.

Gli abiti sono decorati secondo delle stilizzazioni sagomatiche meccaniche, semplicissime, alle volte costituite da piccole formole a sorpresa. Così avremo l'abito-segnale, bianco e verde; l'abito-serra, con magici fiori fantastici; su abiti bianchi o scuri ricostruiremo la silhouette mediante nastri neri o colorati, deformandola in originalissime guise. Così la donna vivrà, avvolta nella sua nuova elasticità dai mille ritmi,

alonata di luci colori raggi paradossali e fantastici che la faranno vibrare come una rifrazione di cristalli di lenti di lastre.

Giorgio Carmelich, giovanissimo, ha ormai realizzate le grandi possibilità che si imponevano per la retta comprensione della realtà plastica e pittorica. Ma la lotta non è finita. Arte dev'essere tormentosa scoperta.

«Ouvrons ensemble de nouvelle brèches - grida profetico Marinetti - créons avec une foi absolue dans l'impérissable Génie de la terre. Sans nostalgie, avec toutes les audaces contre tous les retours et tous les pessimismes, en avant, toujours plus vite, plus loin, plus haut, pour rénover lyriquement la joie de vivre!»

SILVIO BENCO

Alla Mostra d'Arte Universitaria, in "Il Piccolo", Trieste, 15 maggio 1930

[...] Ma la chiusa di questo articolo [...] vuol essere dedicata al giovane triestino che portò con sé nella tomba una delle nostre migliori speranze: a Giorgio Carmelich. Qui fra i giovani, doveva egli essere commemorato; e lo si fa degnamente, raccogliendo in una sala quasi tutte le opere sue. Quale elegante grazioso spirito! quale squisito umorista, che sapeva di tutte le cose, e della natura stessa, trovava il tono burlesco, ma con una impercettibile stilla patetica la preservava dalla volgarità! Si era preparato a meraviglia: franco, intelligente, moderno disegnatore fino dai suoi primi saggi (il ritratto d'un giovane, n.25, alla maniera d'Alberto Martini, è cosa di alto valore): sagace e riflessivo nello stabilire i piani di costruzione dei suoi paesaggi cubistici. Poi si era lanciato a far da sé, seguendo la sua deliziosa fantasia, il suo lirismo, la sua piacevolezza inventiva che lo spingeva a narrare la vita, come una fiaba: e furono allora quelle modulazioni dello spirito, così caratteristiche, così sue, così piene d'una accorta, acuta, talvolta dissimulata malizia: l'elegante Venezia in compendio; l'orinatoio azzurro nella notte romantica di Barcola che, così azzurro, non pare nemmeno quel coso; le composizioni campestri a mo' di qualche ingenua,

vecchia litografia, visitata dallo spirito ironico di Chagall; le interpretazioni tra lo scherzoso e il sentimentale -ma di qual sapiente disegno- delle architetture barocche di Praga, delle città nordiche sotto la neve. Era un poeta, questo nostro Giorgio Carmelich; nelle trascendenze del colore, nella forma, nella grazia stessa della deformazione, un delicatissimo poeta.

MANLIO MALABOTTA

Alla Mostra Universitaria d'Arte - Giorgio Carmelich, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 22 maggio 1930

Giorgio Carmelich, triestino, morì ventiduenne nell'agosto dello scorso anno a Bad Nauheim, presso Francoforte sul Meno. Pure, nella sua breve vita lavorò molto e trasse conclusioni che artisti già maturi gli possono invidiare. Esposé per la prima volta nel 1925; gli ultimi suoi disegni sono dell'inverno 1929; cinque anni solamente, escluso il periodo di preparazione, ché il Carmelich cominciò a disegnare giovanissimo, fanciullo ancora. Ma quante posizioni raggiunte e quanti problemi afferrati e risolti in così breve tempo! Personalità essenzialmente moderna, rivisse e comprese i problemi artistici più interessanti e più assillanti dell'epoca attuale. Malcontento sempre del raggiunto, ricercò continuamente nuovi aspetti e nuove espressioni di quella personale concezione della realtà che fu il tema e l'ideale della sua arte.

Essa passò attraverso molteplici fasi ben definite, trattate e superate ciascuna con rapidità logica in un'attiva e intelligente sensibilità moderna, coerente con la vita attuale.

Invano si cercherebbe nell'opera del Carmelich un proseguimento di tradizione: egli superò il passato senza derivare da esso ispirazioni o regole e, quasi unico nella nostra città, portò nell'arte un contributo prettamente nuovo. Non si ispirò mai all'antico, ma rivisse invece attraverso la sua spiccata individualità i risultati innovatori della nostra epoca. Contatti e affinità creative le dobbiamo cercare nel Nord: tra artisti nordici del tempo presente e tra i più strani e più personali. Futurista

per brevissimo tempo, segue Boccioni e Prampolini. Ma ben presto lo attrassero le indagini cubiste, e suoi disegni anteriori al '25 risentono influssi diversi, oscillando tra quelli francesi del Braque e del Léger e quelli germanici del Feininger e del Marc.

Poi ritornò, ricco di esperienza, a un esame più attento e più diretto della natura.

La sua arte ebbe contatti con Georg Grosz, ma di questi saggi tipicamente interiori rivolti a uno spietato esame dell'uomo, non c'è esposto nulla ai Giardini. Nell'ultimo tempo, quindi essa rivela il suo grande amore (per parallelismo di interpretazione non copia o rifacimento; la personalità del Carmelich era troppo forte per accettare compromessi) per due maestri moderni: il Doganiere francese Rousseau - nella meravigliosa ingenuità d'osservazione- e l'imaginoso polacco Marc Chagall -per i suoi sogni e le sue strane visioni- per l'acutezza d'esame e per la forza interpretativa la si può avvicinare ai "realisti magici" tedeschi, specie a Dix.

Non vedo invece nell'opera del triestino alcuna affinità con il DeChirico e ben poca con Alberto Martini, pittore di decadenze spirituali e ricercatore di movimenti e di costruzioni tragiche; poiché l'arte del Carmelich fu sempre dominata da un amore appassionato per l'ingenuo e il semplice e argutamente analitica, fu sempre aliena da ogni indagine drammatica; spiritualmente in contatto con il Martini potrebbe essere il "Paolo e Francesca", composizione semplificata piena, nel tono e nella composizione d'incubo infernale, ma esposta a dimostrare un capriccio momentaneo dell'artista e non una fase di formazione.

Mondo strano e complesso quello del Carmelich: ma tra i lavori esposti ai Giardini se ne possono seguire con facilità i momenti più salienti. Due opere ("Case" e "Paesaggio" del '24 e del '25) risentono ancora l'influsso cubista: l'uomo non compare ancora, e la vita e la natura sono interpretate come costruzione semplice e organica di volumi. Lavori equilibrati, uno dei quali è il primo saggio di quella squisitezza cromatica che sarà caratteristica nei periodi successivi. A essi si può avvicinare,

benché lo credo posteriore, "Bottiglie", uno dei pochi olii che il Carmelich abbia dipinto: natura morta assai semplice, colorita con deliziosa armonia di tono. In tutti e tre manca il movimento e la vita: sono statici e si concretano in forme inanimate; l'affacciarsi di problemi di composizione e di costruzione nel Carmelich, studente d'architettura, s'era risolto in uno studio di masse. La composizione sarà poi sempre interpretata con rigore e con logica: il cubismo nel Carmelich esercitò infatti un influsso molto giovevole.

Già nel 1926 il suo mondo si anima; l'interpretazione della natura si fa sempre più completa e più minuziosa; sembra che l'artista gioisca nell'osservazione dei dettagli più minuti, e li ritrae con esattezza con arguzia. Alla indagine costruttiva segue l'indagine coloristica: i toni sono morbidi, vari; le gamme si alternano e il verde dà la sua nota dominante. Questo periodo è l'esaltazione acuta della campagna. L'uomo e le bestie sono ritratte con arguzia in pose strane e in movimenti strani: l'ironia rappresentativa comincia a svilupparsi in questo tempo. E l'arte del Carmelich, ormai matura, si fa sempre più densa di contenuto e più spigliata. Meglio di un incisivo e profondamente psicologico ritratto e di alcuni disegni esatti e pieni d'anima caratterizzano quest'epoca tre lavori molto interessanti: "L'aia", interpretazione poetica della vita attiva attorno a una casa rurale, scena satura di sottigliezze coloristiche e tanto curata nei particolari che alcuni dettagli (la strada verso l'albero, ad es.) portati su superfici più ampie, costituirebbero quadri a sé; "Opcina", il paesaggio con gli occhi estatici, magica, precisa indagine d'alberi raccontata con vivacità incantevole; e "La vacca" ironica, pacifica, occhieggiante dietro la piccola finestra, mentre i contadini attorno all'albero, perno della composizione, lavorano.

Freschi e vivaci nel racconto, questi disegni sono acuti ed esatti nell'esame, e il controllo con la natura appare evidente: è sempre la realtà che domina. Nel periodo successivo (1927) alla tradizione trasformata del vero si sostituisce un'interpretazione più indipendente e più ampia. La composizione, libe-

randosi sempre più dalle minuzie diventa solenne. Sono sapori e visioni i disegni di questo tempo, l'unico astratto in tutta l'arte del Carmelich.

All'acutezza e al piacere nell'osservare le cose subentra la meraviglia e l'estasi davanti a un fenomeno o a un episodio. Visioni. Le due "Strade nel bosco": una donna e una bambina che camminano verso il paesetto lontano; nel secondo -l'altro purtroppo incompiuto- le strane piante dei primi piani (fanno pensare al Rousseau) danno alla scena il motivo fantastico che viene continuato nel viola degli alberi: c'è ancora la minuzia descrittiva del periodo anteriore, ma tutto è straniato dal comune, dall'accidentale ed è animato di lirismo. Ancora analitica una della migliori opere del '27: "La finestra", fantasmagoria pittorica e cromatica degli oggetti di tutti i giorni; anche in essa domina il meraviglioso e nella scena, pur semplice e comune, c'è qualcosa di epico. Il piacere coloristico che c'è in essa perde l'acutezza analitica del disegno e diventa ancor più essenziale in "La notte del giardino", armonia dei verdi di piante fantastiche, viva e ariosa, dove la costruzione, trascurando il particolare, preludia nuove forme di espressione. Molto vicini al 1928, poi, si possono collocare la meravigliosa sintesi "Venezia", fine nel tono, e "Lago alpino", sintetico anch'esso e pieno di movimento e vita. Sono però sintesi di composizione, mentre la sintesi formale e cromatica sarà la caratteristica propria del 1928. Il Carmelich ritornò alla realtà, concepita in composizioni sommarie, dove l'indagine costruttiva si semplifica e il senso del colore perdendo in intensità nei dettagli, abbraccia tutta la scena e si fonde in una nota sola. Tanto nella costruzione quanto nel colore dal particolare, dall'analisi, si passa alla sintesi, all'armonia del generale. "L'ultimo tram", svolto in masse verdi, ha alcunché di malinconico, mentre arguto e ironico è il soggetto di "Barcola", sentito anch'esso in armonie verdi e azzurre e uno dei più importanti lavori che il Carmelich abbia disegnato. In essi l'uomo è scomparso e son solamente le cose che stimolano la sensibilità dell'artista sia come forme sia come colore. Sta invece a sé, per il senso decorativo nella co-

struzione e per la sottigliezza squisita nel tono il "Circo Zavatta", arguto ritmo di cerchi e di volti e pure complesso nella sua semplicità distributiva e cromatica.

Gli ultimi lavori li disegna a Praga. Il suo spirito irrequieto trovò nella città cecoslovacca un momento di riposo: i suoi disegni diventano fatati, calmi quasi maestosi. L'arte del Carmelich, che prima s'era sempre soffermata a indagare nei sobborghi e nelle campagne, sentì ora l'influsso cittadino: l'architettura, in questo periodo, diventa il suo amore principale; e questa nuova forma di espressione si può ricollegare con i primi saggi del 1925.

È il piacere costruttivo che ritorna, ma lo accompagnano un controllato ed esperto senso del colore e la caratteristica sensibilità arguta. Purtroppo noi dobbiamo ritenere questi lavori delle conclusioni, e invece erano le basi verso nuove mete. Non si ispirò più alla natura ma scoprì che le costruzioni gli suggerivano sensazioni fino allora ignote. Il barocco lo entusiasmò ed egli lo rivisse modernamente.

Interpretò case e strade della vecchia Praga sia come composizioni architettoniche (Caserma), sia come sintesi decorativa di un momento particolare (Nevicata) sia pittoricamente, come sviluppo vivace di toni (Neve) o manifestazione del suo piacere per il colore (l'armonioso "Notturmo" e il cupo "Vecchia Praga"). L'uomo, in alcuni ri-compare, ma è piccolo, frettoloso, quasi oppresso dall'architettura. Questi nuovi temi dell'arte del Carmelich toccano e commuovono nella loro semplicità e compiutezza. Sono i risultati più belli della sua arte: soprattutto "Nevicata", forse la sua composizione più completa, e poi, le finenze policromatiche di "Notturmo", e specialmente di "Neve", costruita con sobrietà e tagliata con equilibrio dalla superficie bianca di un tetto.

Ancora, nella quinta saletta del Padiglione dei Giardini sono esposte di Giorgio Carmelich una mappa di incisioni, molto interessanti e molto personali, e alcune "Composizioni fotografiche", che anch'esse rivelano l'originalità e il gusto finissimo, moderno dell'artista scomparso. Ci sono pure tre progetti per un villino, primi esempi

della professione che avrebbe dovuto prendere: semplici e organici. Essi assieme ai disegni, alle composizioni, alle acqueforti ci fanno rimpiangere una delle personalità artistiche più interessanti e più complesse che Trieste abbia dato.

MANLIO MALABOTTA
Carmelich,
Trieste, 1930

Un'arte squisitamente borghese, protetta e alimentata da un ambiente borghese, ripetendosi nelle forme e soprattutto nelle intenzioni, riuscì a intensificare nell'anteguerra, a Trieste, quel gusto borghese che per nulla intepidito, serve ancor oggi di metro valutativo al pubblico.

Passata la rivoluzione verudiana, ignorato più che misconosciuto Fittke, l'arte si adagia nel soffice, nel vano. Ricco di nomi, come nessun altro, il periodo è il peggiore per l'arte triestina: gli illustri messeri che dominano il mercato artistico europeo creano succursali nella mentalità cittadina. Abbondano i geni: ogni fanciullo prodigio che si presenti alla ribalta diventa artista grande e patentato. L'ambiente impedisce qualsiasi moto vivo d'arte: saturo di retorica, è refrattario a ogni richiamo alla saggezza o alla rivoluzione. E il vento innovatore che allora comincia a sconvolgere l'arte in Europa, arriva a Trieste zeffiretto innocuo e forse ancor più insipido dell'aria ferma che trova. Superato l'eclettismo, la malattia floreale corrode le superfici delle case; le fa bordone l'igienica vaghezza delle piastrelle secessioniste, regalandoci, assieme, la più infame architettura che ornì Trieste.

Le arti corrono parallele: e, in pittura, all'apoteosi dell'impressionismo da camera d'importazione germanica e di quello italianeggiante, buono forse - come documento con intenzioni ornamentali - per un museo del mare, s'accompagna il trionfo dei raffinati rifiuti della secessione viennese; e la pseudo tragedia romantica stuckiana ha la sua eco anche da noi in piccoli fattacci azzurri, attuali o mitologici, e in caricature d'eleganze lineari. Fattori e Rossi espongono con biglietto d'andata e ri-

torno, ma l'aristocrazia intellettuale vuole Lavery e Stuck e per i bisogni orientali, le falsificazioni giapponesi fornite dai capitani marittimi.

L'arte manipola guazzettini nostalgicamente piccanti, buoni per il palato della folla. Tutto si accetta e piace. E nello sfacelo di ogni decoro artistico, fan la parte dell'estremismo imitazioni degli sbagli di Cézanne e di Van Gogh, e riduzioni a musica da circo delle pur aristocratiche acrobazie klimtiane.

Nel frattempo il museo Revoltella viene alimentato con gli avanzi delle Biennali: ci si impunta nel voler acquistare troppo presto o troppo tardi, e ci si sforza, quasi, a creare nella nostra città un deposito internazionale delle peggiori opere degli artisti di moda. I cittadini si congratulano per le scelte con i loro rappresentanti in articoli estetici e s'entusiasmano a ogni nuovo arrivo: davanti al *B e e t h o v e n*, classico dell'oleografia, la commozione è al massimo.

Il gusto, se pur così lo si vuol chiamare, confina con la pacchianeria e all'immiserimento del senso valutativo collaborano i nostri artisti, ricalcando, con ritardi di orario, le peste della mirifica arte ufficiale europea del tempo. Si denomina *temperamento* la copiatura, *stile* il ripetersi: dopo aver copiato gli altri si copia sé stessi. Tutto lo sforzo "creatore" si esaurisce nel trovare, sulla falsariga degli altri una formula che s'adatti al gusto del pubblico; scopertala, la tiratura in serie comincia. E così, della maggior parte dei fabbricatori d'arte di quel periodo, rimangono, non morte del tutto, le opere giovanili: gli avanti lettera.

La musica scorre liscia, uggiosa, inutile; gli esecutori ripetono a memoria il loro pezzo, a esclusiva accontentatura del pubblico. Lo spettacolo è per tutte le borse, e gli applausi che scendono dai palchi e dal loggione non lasciano sperare un mutamento di programma. Poi, viene la guerra e, finalmente, la tiritera si mette in sordina.

Ma, a guerra terminata, minaccia di riprendere, beata e beante, il suo ufficio di svilimento dell'arte: le pitture nei caffè confermano queste intenzioni.

Allora elementi giovani, al corrente con i problemi complessi del momento sentono il bisogno di ribellarsi e si

oppongono alle corsette in pantofole dei monopolisti dell'arte: da Gorizia parte il grido d'allarme che viene raccolto a Trieste da pochissimi e da giovanissimi che, nel silenzio, preparano la reazione.

Giorgio Carmelich, nel 1922, quindi, era tra essi. Crea attorno a sé un'atmosfera di scoppiettante futurismo: Filippo Tommaso patrono, consulta la fede di nascita e si firma Giorgio Riccardo. È innamorato delle macchine, delle metropoli, della vita intensa; e, con le linee e i colori, gioca al futurismo. Mentre la fantasia si sbizzarrisce in ghirigori, in girandole, in esplosioni cromatiche, la mano diventa esperta e acquista quel tocco leggero, sensibile, squisito che caratterizzerà la sua arte. Segue le teorie moderne e le professa sull'"EPEO", giornale d'arte dattilografato da lui in dieci esemplari: le sue considerazioni sulla Biennale del 1922 hanno saggezza ignota, in quel tempo, a Trieste. (I due soli artisti dell'epoca attuale che egli citi e ammiri sono «i nostri bravi Carrà e Modigliani»).

Il futurismo lo stanca presto: si accorge dello scopo di opposizione puramente dissolutrice delle sue dottrine e nel lento processo di riorganizzazione, Carmelich si rifugia nel cubismo. Indaga nell'opera di Picasso e di Braque cercando affinità, e acquista in forza costruttiva. Siamo ancora nel periodo di assestamento: il triestino vuol conoscere di più e cercare; non è mai soddisfatto del presente, la scomposizione lo stanca, il vagabondare per terreni irreali non lo appaga, la pura analisi formale non è sufficiente per le sue aspirazioni. Il cubismo è statico: costruisce e scompone, ma non ha mobilità, non basta a esprimere, a raccontare. E Carmelich era smanioso di parlare, di dare significato ed evidenza al proprio mondo. Il futurismo e il cubismo furon per lui esperienze, contatti con i partiti rivoluzionari: non gli furono dannosi, anzi lo aiutarono a staccarsi del tutto dal passato e lo condussero con maggior facilità alla comprensione di problemi più vivi, più attuali, alla padronanza dei mezzi d'espressione indispensabili alla sua sensibilità; percorse in tal modo quelle fasi che ritengo necessarie alla formazione di un artista

della nostra epoca. Al nord, a contatto con gli espressionisti, maturò lo stile e vide la propria strada. La sua anima, strana e complessa, scopre risonanze con i nordici. Nel sentimento del meraviglioso, nella ricerca del mistero, nella tristezza ironica, nelle fantasie sognanti del suo periodo maturo, di latino c'è forse solamente lo stupore di trovarsi in un ambiente settentrionale. Cose e aspetti si risolvono in pretesti per nascondere l'indagine interiore; il proceder analitico, il sottinteso surrealista ci portano in un mondo ignoto, forse non nostro. Carmelich, tra i pochissimi a Trieste, cercò di liberare la nostra arte dall'atmosfera provinciale, pettegola e aneddotica, e dall'importanza unicamente folcloristica: mirava più in alto, a qualche cosa di più puro e di più indipendente. Triestino, ha le caratteristiche della razza - ponte tra il nord e il sud; e ha le incertezze della razza. Se lo spirito è nordico, la parola è latina: essa lo lega al reale, al terreno. La terra, la nostra terra -Poggioreale, Barcola o le rive- fu base della sua opera: ma Carmelich la smaterializzò alcune volte, altre la indagò nell'intimo, con anima e con occhi nuovi. Lyonel Feininger, poeta del paesaggio cubista, lo aiuta a liberarsi da Picasso e lo porta nel settentrione: i paesaggi del '25 hanno, più materiata, l'atmosfera del tedesco. Ma nell'espressionismo Carmelich in un primo tempo si trova impacciato, non sa su chi fermarsi. Vede Grosz e disegna caricature brutali di uomini dalle vesti trasparenti: non so però come sia riuscito a conciliare la sua sensibilità sottile, con la prepotenza del germanico. Passa anche Grosz e si affacciano i due artisti che lo toccarono maggiormente: Rousseau e Chagall. Il doganiere con l'ingenuità quieta e solitaria, con il proceder meravigliato e fiabesco lo commuove, ma ancor più lo avvince Marc Chagall e la malia di questo ebreo romantico e fantasioso accompagna il triestino. L'arte dello Chagall fa sentire il suo soffio misterioso, ma ci appare sfrondata dall'elemento israelita, da ogni desiderio rumoroso: l'"yddish", spesso arcano del russo è tradotto con chiarezza nostra e ha perduto ogni velleità ascensionale.

Su queste basi e da questi principi Car-

melich deriva la sua arte, sprezzando ogni richiamo a una tradizione che da noi non esiste e portandoci elementi nuovi, vitali e attuali.

Arte che parla di cose insolite, che analizza città e campagna con sentimento moderno, che esamina, ironica e romantica, aspetti nuovi, pose e situazioni nuove. Il modo è sciolto, libero, d'una sensibilità estrema, d'una versatilità che sorprende: la linea direttiva, lo stile, rimangono eguali, ma il mondo rappresentato muta di anno in anno. Saggia campi svariati, ne sviscera gli elementi e li fissa con anima di poeta più che di pittore. Infatti i suoi caratteristici disegni colorati, tutti di brevi dimensioni, si staccano il più delle volte -nella loro visione particolare, nella sensibilità ingenua e pura, nel dar evidenza spirituale alle cose- dal concetto comune di pittura, ma restano, sempre, arte.

Scopriva nelle cose idee, suggerimenti di stati d'animo, di ambienti surreali: osservava il mondo con la curiosità e la meraviglia del fanciullo che apre la scatola dei cubetti per far le case.

Il suo espressionismo, pur partendo dalla realtà, si risolveva in composizioni che chiamerei, per lo scopo e la concezione figurativa, antirealistiche. Dai disegni trapela sempre un senso di mistero, sviluppato con fare ironico più che tragico. E li caratterizza un proceder arguto e calmo un osservare le cose dall'alto, con spirito indipendente e quasi bonario per la loro piccolezza, un lirismo acuto nel vedere e rappresentare. In certi, vuoti di vita, solitari, affiora anche la malinconia.

Non si fermò sul raggiunto e la sua irrequietezza è prodotto della gioventù e di un'intelligenza vivissima. Forse, in seguito, avrebbe stabilizzato il suo campo d'azione, ma giovanissimo, preferiva mutarlo sempre, in continua ricerca: aveva compreso che le soste sono, per un artista, la morte dell'arte; e la sua rapidità nel mutar posizione è giustificata, anche, dal ritmo della vita d'oggi.

Personalità ancora in formazione, dunque. Ma pure, osservando la strada percorsa da Carmelich essa ci appare già ben delineata e l'opera di lui ha importanza assolutamente non trascurabile nella nostra regione.

Giorgio Carmelich morì a ventidue anni, nel 1929.

Nel 1923 aveva esposto in una mostra di dilettanti.

E del '23 è appunto "Città", ancora tormentata dal futurismo, stramba e agitata nel movimento dei piani. In "Lussingrande" del '25 ogni cosa è a suo posto e il suo solido procedere segna l'inizio di una volontà costruttiva: "Il viandante", dello stesso anno, guarda ancora il cielo, ma poggia, ormai, con i due piedi sulla terra. Manca però in essi la vita: sono lavori essenzialmente statici, che si concretano e si esauriscono nello studio di masse.

Già nel '26 il suo mondo si anima: l'interpretazione della natura si fa più completa, più viva. Sembra che l'artista gioisca nell'osservare i dettagli più minuti che ritrae con esattezza e con arguzia: "L'aia" e "La vacca", narrati con la vivacità e la spigliatezza di un miniaturista del Quattrocento, sono un'esaltazione lirica della campagna. Il tema continua l'anno successivo, acquistando vigore analitico e sensibilità coloristica, in "La finestra" e ne "La notte del giardino"; e l'artista si avvicina sempre più alla città.

Vi giunge nel 1928, ma si indugia nei sobborghi ed è sorpreso dalla loro inanimata tristezza. "Barcola" e "L'ultimo tram". Carmelich ha lasciato nei campi tutta la curiosità per il minuto: in queste composizioni sommarie ormai, la costruzione si è semplificata e il colore perdendo in intensità nei dettagli, abbraccia il complesso e si fonde in una nota sola. Dal particolare, dall'analisi si passa alla sintesi, all'armonia del generale. Gli ultimi lavori descrivono la città. Trovò a Praga un momento di riposo: i disegni diventano pacati, calmi, maestosi. Il barocco solenne della capitale cecoslovacca lo entusiasmò ed egli lo rivisse modernamente: era un ritorno all'architettura -stimolo dei suoi primi saggi- dopo cinque anni di lavoro continuo e di esperienza. Trascurò la natura, scoprendo che le costruzioni gli suggerivano sensazioni ignote. Interpretò case e strade della vecchia Praga, sia come composizioni architettoniche e come sintesi decorativa di momenti particolari, sia come sviluppo di toni vivaci e come manifestazione del suo piacere per il colore. L'uomo,

in alcuni disegni, ricompare, ma è piccolo, frettoloso, quasi oppresso dalla propria opera. Questi nuovi temi toccano e commuovono nella loro visione semplice e completa: sono la produzione migliore di uno dei più interessanti artisti che Trieste abbia dato. E tutta la sua opera dimostra che fattore principale e controllo le furono l'intelligenza, una sensibilità finissima, e lo sprezzo per il banale, per il solito.

MANLIO MALABOTTA
Giorgio Carmelich,
in "La Casa Bella",
Milano, ottobre 1932

Giorgio Carmelich [...] passò durante la sua breve vita attraverso esperienze molteplici. E le sue opere ci dicono di continue ansiose ricerche, di costanti superamenti. Sentono, come poche altre, l'irrequietezza dei tempi. Fu uno spirito eminentemente polemico: scoperta la mostruosa farsa che andavan facendo, nei primi anni del dopoguerra, gli artisti triestini più in vista, comprese la necessità della reazione. E fu tra i pochi che con la loro opera contribuirono al risanamento della nostra pittura dalle idiozie della secessione e dalle ricette impressioniste.

La sua formazione è complessa. Lo troviamo, fanciullo ancora, futurista; quindi ha simpatie per il cubismo. Assaggi di metodo e di forma più che di sostanza. Sente il bisogno di narrare le sue sensazioni e ricorre ad altri aiuti. L'esperienza latina non lo soddisfa e si rivolge al nord. Feininger e Grosz, in un primo tempo; ma si accorge ben presto della loro gravità e della loro asprezza. Gli occorrono, per render evidenti i suoi strani racconti di una realtà magica e ingenua, artisti nei quali trovare maggiori affinità spirituali e più pronte risorse tecniche: scopre così Rousseau e, soprattutto, Chagall. Progressivamente egli studia e analizza, con spirito acuto, gaio, ironico, vari aspetti della natura. Dalla dinamica città futurista passa a esaminare la campagna bonaria e pacifica. Ritorna quindi in città, nei sobborghi: visioni malinconiche e solitarie.

È dotato di una sensibilità estrema che sa sorprendere e sottolineare armonie

di colori e di linee, arguzie di scene, ironie di paesaggi.

Nel periodo di Praga -ch'è il migliore e, purtroppo, l'ultimo- non narra più, riassume: ha acquistato ormai una meditata maturità. In strane luci, in strane atmosfere coloristiche -gaie, leggere, trasparenti e pur sempre misteriose- si svolgono le sue ultime composizioni. Egli riesce a interpretare le case e le vie di Praga con entusiastica vivacità, con profondo lirismo d'ambiente. I motivi barocchi assumono aspetti straordinari, si tramutano in giochi fantastici di linee, in situazioni coloristiche magiche. Tutta la sua realtà è meravigliosa. Pur mutando i soggetti, la sua visione del mondo esteriore è costante: un esaminare le cose dall'alto, un definirne gli aneddoti con sapiente bonarietà, un assettarli in magici atteggiamenti.

Le sue opere rivelano sempre la sorpresa di uno spirito vivace e intelligentissimo nello scoprire nella realtà aspetti insoliti.

Il Carmelich -all'opposto del Bolaffio- espose sempre, mantenendo attiva e viva la polemica sull'arte contemporanea. La sua breve, feconda opera colloca questo giovanissimo tra i più interessanti artisti della nostra città e la nostra pittura d'oggi gli è debitrice di incitamenti e della rivelazione di un mondo nuovo dalle aspirazioni e dalle possibilità prima ignote.

EUGENIO MONTALE
I quadri in cantina,
in "Il Corriere d'Informazione",
Milano, 21 marzo 1946

Cominciava a soffiare la bora. Eravamo usciti dal museo Revoltella, io e B., e ci si avviava verso il caffè Garibaldi quando un giovane alto e magro, con un impermeabile di *gabardine* mezzo rovesciato dal vento ci passò accanto in fretta, incrociandoci, e si volse a salutare con un cenno della mano. Non aveva nulla di notevole, pure chiesi a B.: - Chi è? - Oh nulla - rispose B. - differente, - un futurista.

Due o tre anni dopo, sempre a Trieste, visitai la mostra di certo Giorgio Carmelich, morto da poco, di mal sottile, in un sanatorio tedesco. Il catalogo da-

va qualche ragguaglio su quell'artista, spentosi a vent'anni, e sulle poche opere da lui lasciate. Avevo dinanzi la sua *opera omnia*, una trentina fra pastelli, guazzi e disegni, ma soprattutto pastelli. L'arte del defunto non mi pareva troppo interessante, né io, almeno in pittura, amo braccare nuovi talenti; tuttavia ne chiesi notizie al mio cicerone triestino. La risposta mi sorprese.

- Non ricordi - disse B. - quel ragazzo, quel futurista che abbiamo incontrato due anni fa in piazza? Era lui, Carmelich. Dico che la risposta mi sorprese perché mi rammentavo benissimo dell'incontro e non capivo come mai fossimo in due a ricordarcene così bene. Guardai a lungo le sue reliquie. Non erano precisamente quel che si dice delle opere d'arte: incerte fra secessione di Monaco e il recente espressionismo centro-europeo in quanto allo stile, e di carattere letterario negli argomenti, nei motivi. C'era dentro la macabra ossessione realistica, *l'odore di carne di cavallo* ch'è particolare a Kafka, a Ungar e ad altri narratori praghensi già allora molto letti a Trieste: teschi, figure deformi, nature morte astratte e paesi, naturalmente, metafisici; il tutto stemperato in piccoli pastelli assai striduli di toni e gessosi nelle superfici. Ma il pittore era morto, la sua favola era finita, dall'insieme della sua prima (e ultima) "personale" emanava qualcosa di patetico e di sincero che andava ben al di là del problema, talora insignificante, dell'arte e della non-arte; era morto. Carmelich, il futurista, io l'avevo veduto, ben vivo, passare in mezzo alla bora agitando la mano, avevo chiesto di lui e di lui mi ricordavo, non so perché... Come potevo sbarazzarmi di quel ragazzo morto? Il risultato, fu che mezz'ora dopo lasciai la mostra con due pastelli sottobraccio, pagati, anche ai prezzi d'allora, una miseria. Cominciava, e quasi è finita lì, la mia carriera di cliente, almeno in fatto d'arte. Ed ero certo di aver preso il meglio della mostra.

I due pastelli migrarono con me, in una città dove l'arte aveva ed ha ancora altre radici e un volto più umano. Stonarono subito, e con la casa e con l'ambiente che doveva accoglierli; rifiutarono, essi stessi, ad adattarsi a mu-

ri troppo lontani e diversi. Ma poi si trovò, fra i quadri e me, una sorta di *modus vivendi*, di sopportazione reciproca. Il più grande dei due pastelli - quello che raffigurava una Praga sepolta sotto la neve, con alcuni omini in tuba e coda di rondine schizzati a lapis accanto al grande monumento a Giovanni Huss e le case dai tetti aguzzi e dai colori aciduli di caramella e di coriandoli - il pastello più chiassoso trovò posto in una stanza di ripiego, dove gli "elementi" del termosifone erano sempre chiusi per economia, e dove solo l'Agata, cucitrice e faccendiera, metteva piede talvolta. Il pastello più piccolo, una gondola di fronte a un palazzotto veneziano tutto trine e bifore, e da un lato l'ombra, la dissolvenza di un monumento equestre, lo misi invece coraggiosamente nel sotterraneo dove dormivo, ma dove non entravo di giorno. Era attaccato sotto a una mensola piena di libri e nessun quadro gli faceva concorrenza. I veri quadri, i De Pisis, più tardi un Morandi, erano al piano di sopra, dove avevano accesso i visitatori. Il piccolo Carmelich si trovava *out of bounds*, eppure gl'Inglesi non erano ancora in città, o v'erano come ospiti. Lo vedevo solo io, di notte, se accendevo il lume. Una sera scorsi un gatto bianco che gli dormiva accanto sulla piattaforma di un piccolo scalèo. Ma di solito, le altre notti, se non mi svegliava il "guardia" entrando in giardino, neppure io lo vedevo. E il gatto non tornò più a farmi compagnia.

Passarono parecchi anni tranquilli per i due Carmelich. Poi ebbi uno sgombero complicato e dal sotterraneo passai al quinto piano di una casa che qui in Toscana sembra un grattacielo. Avevo molti libri, qualche altro quadretto, e bauli e casse e valigie; e lo spazio della casa nuova era assai più angusto. Quando tutto fu sistemato mi accorsi che i due Carmelich non c'erano più: erano passati, mi disse l'inevitabile Agata, in cantina, con tant'altra roba inutile. Ebbi un po' di rimorso, ma un fatto nuovo venne presto a lenire quel mio sentimento: la guerra, la seconda grande guerra della mia vita, m'indusse ben presto ad ammassare in cantina mobili e quadri e libri che m'importavano ben più dei due pastelli acquista-

ti tanti anni prima. Tentavo (e infatti ci sono riuscito) di salvare qualcosa dalle bombe che stormi di ronzanti pecchioni lasciavano cadere sulla periferia della città. La stazione di Campo di Marte era vicina, e bastava che i bombardieri si sbagliassero di un centimetro... Meglio non pensarci. Nell'appartamento semivuoto rimasero solo i mobili più necessari e le pile dei libri di scarto, quasi tutti omaggi e libri di versi. Ma gli oggetti migliori e insieme i De Pisis e il "morandino" erano giù nel sotto-suolo, imballati alla meglio. Chi se ne ricordava, del resto? Altre preoccupazioni altre speranze riempivano i cuori. Il problema è risorto ora, dopo la liberazione e dopo una emergenza che fece sfollare persino gli inquilini da una casa e da un quartiere dove per undici mesi avevano dormito uomini barbuti e inclassificabili, forniti di documenti falsi e incaricati delle missioni più segrete. Sono disceso in cantina, ho aiutato la brava Agata a riportare in alto mobili e scaffali e carte; ho aperto casse, fatto crollare pile di libri polverosi e una tagliola per topi m'è scattata in mano, al buio, imprigionandomi le dita. Pian piano l'appartamento vuoto s'è colmato, i libri, i quadri migliori, le stampe di Manzù, sono venuti al sole. Restano là, in fondo a un baule, coi vetri incrinati e il *passe-partout* sgorato d'umido, la piccola Praga e la minuscola Venezia di Carmelich. (E ora: "iché se ne fa?" mi chiede l'Agata impaziente, strofinandosi le dita). Che se ne fa, vecchia Agata truffaldina? Magari potessi risponderle qualcosa.

Benedico il giorno in cui cedetti il grande quadro di Bolaffio a un degno collezionista di quel pittore, che gli dette onorevole e stabile asilo; anche se per questo gesto di "cieco disamore" mi scoccò una freccia, un verso scritto *ab irato*, un insigne poeta triestino, poeta e perciò giustamente suscettibile. Ma dei piccoli Carmelich che si fa, Agata? Posso io, forse l'ultimo depositario del segreto e della tristezza di quel nobile ragazzo, lasciarli morire così? O debbo insistere (è la mia disgrazia di sempre) in un estremo tentativo di *repêchage* di ciò che la vita, crudele, ha respinto, ha gittato fuori dalle sue rotaie? Mi appoggio alla porta della dispensa e resto immobile in

una corrente d'aria. La gondola e il monumento al grande riformatore brillano in fondo a un bauletto. Sono passati più di vent'anni e pare un giorno. Un giovane alto e slanciato attraversa la piazza battuta dal vento, le falde dello spolverino gli volano dattorno, un cenno della mano ci segue e io chiedo distrattamente:

Chi è, Bobi?

(-Oh, nulla, un futurista- e tiriamo di lungo, verso il caffè.)

EMILIO DOLFI

bozza manoscritta di un ricordo di Carmelich, s.d. [1946]

[...] Ricordare, a 17 anni dalla sua morte, un artista che la fatalità della vita ha costretto ad essere un'apparizione nel mondo artistico triestino [...] vuol dire determinare seppur per mezzo di un episodio o di una breve avventura un momento, un aspetto caratteristico della storia artistica della nostra città. Indipendentemente dal valore che oggi scaltriti o illusi da più recenti esperienze possiamo attribuire alle realizzazioni artistiche di Giorgio Carmelich, il suo contributo alla pittura triestina è degno di essere fatto notare e conservato oltre il valore sentimentale per un giovane scomparso.

Non bisogna dimenticare che negli anni in cui in Italia Cézanne era ancora un nome nuovo, le costellazioni pittoriche che oggi influenzano il destino di tanti pittori attuali, Picasso, Gauguin, Van Gogh erano firme di una pittura sospetta e Chagall un allucinato piuttosto che un pittore, Carmelich, un giovane intelligente e dotato, si apriva già a quelle influenze. Scorrere oggi attraverso la produzione di quei pochi anni che il destino ha voluto concedergli è utile e istruttivo come esempio e ha un significato attuale e [...], vediamo bruciarsi nelle sue cose le esperienze e i tentativi che ancor oggi affaticano gli artisti che vogliono comprendere ed esprimere un mondo pittorico e poetico che la materialità di una guerra ha disgregato nelle forme e sovvertito nello spirito. Fatte le debite proporzioni il clima di questo dopoguerra ha molte affinità con quello dell'epoca in cui agì Carmelich. La sua produzione,

che si definisce in forme assai personali e promettenti negli ultimi due anni della sua vita, è il risultato di quelle ricerche e tentativi che si chiameranno futurismo, cubismo, espressionismo, allora e oggi, a distanza di vent'anni, si sono assestate in definitive realizzazioni esempio e tormento per gli artisti di oggi.

GIULIO MONTENERO

Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica, in Quassù Trieste, Bologna, 1968

[...] Manlio Malabotta [...] celebrando in una bella monografia postuma i sei anni di attività di Giorgio Carmelich (nacque nel 1907; diresse, diciassette, "Energie Futuriste"; studiò architettura a Torino, Venezia e Praga; morì a 22 anni a Bad Nauheim, in Germania) vide bene quel «proceder arguto e calmo; quella rapidità nel mutar posizione» ch'erano i fattori ordinatori della visione disegnativa di Carmelich. Componenti sintetiche e dinamiche che vengono dalla sua giovinezza apertasi alle esperienze più avanzate, ma filtrate oltre un velo di morbidi incantesimi atmosferici, oltre la paziente sagacia illustrativa, oltre taluni dettagli fioriti, fino a delineare una poesia decadente delle vedute di città (Praga nevosa, l'ultimo tram di Barcola, il carretto del gelataio e, persino "il viandante") che s'imparenta con il disprezzato verbo secessionista. In superficie ovvi, i disegni di Carmelich celano un abile giuoco di rimandi interno. La deformazione, lieve e un po' infantile, delle goffe figurine e l'intimità di quei personaggi, bizzarramente sospesa alla rigida geometria delle grandi superfici, ricordano forse Chagall.

L'impaginazione della scena, il taglio prospettico sembrano desunti dalle nuove possibilità percettive dischiuse dalla fotografia. Poi i due ordini, quello fantastico e quello reale, vengono intrecciati dal segno sfumato e rado, perfetto al punto da apparire impersonale. Fra i piani ritagliati circola una silenziosa ilarità, come di chi sappia fare le cose così per bene, da nascondervi la trappola della inafferrabile pozione d'avanguardia.

ROBERTO CURCI

Con dedica a Praga, in "Il Piccolo", Trieste, 3 febbraio 1979

[...] Giorgio Carmelich, pittore e letterato di assai precoce talento, sull'estremo declinare della sua vita effimera (morì nel 1929, ventiduenne), ha dedicato a Praga alcuni disegni: semplici disegni in bianco e nero, a lapis, ovvero a matita colorata, di piccolo formato ma di alta suggestione, di rara potenza evocativa.

L'esprit praghese vi è catturato e trasfuso con stupefacente fedeltà: sintomo, anch'esso, di una profonda sintonia spirituale. I titoli dei disegni: "Praga", "Nevicata a Praga", "Caserma a Praga", "Carnevale a Praga". E ancora: "Case a Praga", "Vecchia Praga", "Il lampione" (e anche qui è sempre lei protagonista: la bella e ambigua adescatrice).

Una Praga serale e notturna, imbiancata dalla neve, oppressa dal silenzio e dalla solitudine. Una Praga dalle case livide e aggrondate, su cui sembra aleggiare una strana luminosità o fosforescenza, vagamente spettrale. Una Praga magica, appunto, che non poteva non stregare la fantasia, perfino eccessiva, di un artista giovanissimo che, in sei o sette anni, aveva febbrilmente bruciato esperienze di vita e di arte, operando con voracità quasi presaga di un destino crudelmente sollecito. Per Carmelich, Praga è il capolinea artistico di una breve e affannosa corsa contro il tempo e la malattia, che ha già avuto per tappe Roma, Torino, Firenze, Venezia, Vienna, Salisburgo. [...] Futurismo e costruttivismo, con il loro significato di rottura e di ardita innovazione, lo attraggono - nei primi anni Venti - e lo avvicinano alla pattuglia dei "giovani leoni" giuliani (Cernigoj, Dolfi, Vlah, Stepanchich a Trieste; Pocarini e Vucetich a Gorizia). Poi, grazie ai ripetuti viaggi dentro e fuori d'Italia, arrivano le influenze di prima mano del cubismo (Picasso, Braque), dell'espressionismo tedesco (Grosz in specie), del surrealismo alla Chagall. Contributi, tutti, che si fondono egregiamente nei disegni praghese, dove la nordica "imagerie" è scompigliata, a

tratti, dalle folate balzane di un vento schiettamente chagalliano (pensiamo allo stralunato "Carnevale a Praga"). Giorgio Carmelich finisce qui. Di lui, che tanto prometteva, rimane assai poco: la testimonianza, quanto meno, delle sotterranee consonanze tra due città oggi separate da due confini. Saprà Trieste - è lecito chiedersi - ricordarlo in questo 1979 che segna il cinquantenario della sua scomparsa?

UMBERTO CARPI

Reparto genio, in L'estrema avanguardia del Novecento, Roma, 1985

[...] Decenni di storiografia e di critica letteraria, dominate dal semimodernismo postdecadente e moderato tipico della linea solariana, hanno messo in cantina interi settori e tendenze e ambienti, spesso liquidandoli (proprio loro così programmaticamente conservatrici e talvolta fin regressive!) con una generica ed esterna taccia di reazionarismo in aggiunta alla sentenza di antiartisticità. Riesumere questi relitti da quelle cantine (o solo rievocarli, quando accade di trovarli ormai cancellati per materiale distruzione) non si riduce a reperimento erudito, né presume di abbozzare modelli di controstoria, o che sarebbe lo stesso, di opporre e sostituire valori a valori: vuol solo ristabilire la complessità e contraddittorietà della storia reale. Perché Carmelich visse ed operò davvero, ebbe rapporti intensi con intellettuali della sua generazione che ne condividevano in tutto o in parte i progetti artistici, fu protagonista di mostre e pubblicazioni autentiche: protagonista, voglio dire, di riviste dove i suoi articoli partecipavano alla battaglia culturale e di esposizioni dove i quadri od altri suoi prodotti (scenografici e reclamistici ad esempio) aspiravano ad esser venduti *per sé*, non come pretesto per un micidiale esercizio antiavanguardistico della pietas e della memoria, né per venir collezionati nel reliquiario d'oggetti animali uomini (fantasmi) radunato da quell'«high-brow della vita», che Montale fu. Si tratta, dunque, di reinserire nella storia ciò che il montaliano *repê-*

chage ha a suo tempo spietatamente escluso e privato d'identità («un estremo tentativo di *repêchage* di ciò che la Vita, crudele, ha respinto, ha gittato fuori dalle sue rotaie» [Montale]).

[...] I titolari della minuscola Bottega [di Epeo] evocavano così uno dei problemi chiave per tutte le avanguardie novecentesche: il problema, intendo dire, del pubblico. Autostamparsi tirando in dieci copie equivaleva infatti ad una sorta di azzeramento dell'entità-pubblico, alla scelta d'una virtuale coincidenza fra gruppo dei produttori ed area di fruizione: ciò voleva dire aver almeno intuito l'inseparabilità della sorte del nuovo artista dall'esigenza di un nuovo pubblico. Come la crisi irreversibile della tradizionale figura dell'artista si era intrecciata con la definitiva crisi del tipo tradizionale di lettore, allo stesso modo qualsiasi autentico progetto di ridefinizione di quella figura non poteva non comportare la ridefinizione, ugualmente radicale, di questo tipo. [...] E sarebbe sbagliato interpretare questa scelta dell'autotiratura in dieci esemplari come segno d'un'estenuata volontà di scrivere per sé o per una ristrettissima élite: ciò equivarrebbe a scambiare gli avanguardisti per *happy few* tardodecadenti. L'avanguardia, invece, non mitizza affatto la regressione a uno snobistico artigianato *per* l'industria. È la logica che chiamerei del prototipo: creare un oggetto extra norma (pressoché privo di mercato), destinato però a funzionare come modello per successive produzioni in serie (per il mercato di massa). Dunque, se l'arte nuova si identifica con l'arte d'avanguardia, il pubblico nuovo non può alla fine esser altro che il pubblico-massa: di qui la fatale contraddizione congenita all'avanguardismo, condannato ad aggregare, anzi a generare un pubblico solo nel momento della propria morte, quando il modello eccentrico diventa serie di consumo.

GIOVANNI LISTA

Dada in Italia,
in *Dada. L'arte della negazione*,
Roma, 1994

[...] L'affermazione di Dada in Italia, intendendo con ciò sia l'espressione di uno spirito dadaista, sia la costituzione di gruppi che utilizzavano l'etichetta dadaista, avviene solo a partire dal 1920 coinvolgendo quattro città: Firenze, Mantova, Roma, Trieste. [...] Il contributo più originale dell'avanguardia italiana a Dada venne dal gruppo triestino [...]. A Trieste Dada si manifestò in una dimensione autonoma, cioè su presupposti realmente creativi nella loro capacità di immaginare forme nuove della contestazione dadaista.

Prodigio di precocità Giorgio R. Carmelich intraprese già nel 1920 la pubblicazione di libri che fabbricava e illustrava interamente a mano. [...] Un viaggio estivo, a fini culturali a Monaco di Baviera e le notizie sulle attività parigine di Dada, apparso sui giornali italiani, indussero Carmelich a lanciare nell'ottobre 1921, la rivista "Le Cronache" con un programma oltranzista che prendeva di mira il mondo culturale e non culturale italiano. Ogni numero della rivista si presenta come una girandola di trovate visive, caricaturali e umoristiche svolte all'insegna dell'anti-tutto. Nel più puro stile dada, la rivista annuncia: "Il Papa è morto", per pubblicare poi un nuovo annuncio nel numero seguente: "Il Papa è moribondo". D'Annunzio, di cui viene imitata la calligrafia, e Marinetti sono tra i bersagli delle feroci satire di Carmelich che attacca anche i quotidiani, come "Il Piccolo" di Trieste, imitandone le rubriche e parodiandone il tono giornalistico. All'inizio del 1922 Emilio Dolfi si associa all'impresa. [...] Il tandem dei due poeti del dadaismo triestino si lega allora in modo definitivo. Carmelich è un *enfant terrible* dal temperamento iconoclasta, senza limiti nell'insolenza, che rifiuta tutti i modelli e le norme della cultura in nome della sensibilità ludica e della verginità percettiva dell'infanzia. Dolfi è invece alla ricerca di un rinnovamento culturale in cui la modernità sappia dare nuovi significati anche ai valori ideali dell'identità italiana. [...]

Fondata nel febbraio 1922, la nuova rivista "Epeo", anch'essa realizzata artigianalmente come le precedenti, chiama a raccolta i giovani capaci di creare senza freni. L'impostazione della ricer-

ca e il contenuto dei numeri sono stabiliti da Dolfi che, ignorando la precettistica progressista e la dinamica rigidamente rivoluzionaria dell'avanguardia futurista italiana, moltiplica i punti di riferimento: Pirandello, Mazzini, la poesia cinese, il Rinascimento, l'arte moderna che da Vienna guarda al contesto mitteleuropeo. Le xilografie, i carboncini, i pastelli, le chine e gli acquarelli di Carmelich che decorano la rivista oscillano tra espressionismo e primitivismo, stile *naïf* e purismo meccanico. Ma l'orientamento generale è proprio quello della regressione contro le utopie del progresso industriale. [...] Alla ricerca di una linea culturale alternativa in seno all'avanguardia italiana, cioè di una tradizione corrispondente alla loro scelta regressiva rispetto ai metodi di riproduzione meccanica celebrati dai futuristi attraverso l'elogio dei materiali tipografici e il ricorso ai giornali per la propaganda, Carmelich e Dolfi dedicano un numero di "Epeo" alla preziosa rivista d'arte "L'Eroica" che considerano come un antecedente diretto della loro testata. [...] La rivista ["Epeo"] aveva frattanto portato alla creazione della Bottega di Epeo, un centro di produzione e di attività culturali all'insegna del lavoro artigianale, da perseguire contro le industrie della cultura di massa, e di un rinnovamento che privilegiasse i valori dell'individuo, attraverso il contatto diretto e la riflessione sulla modernità. [...]

Escludendo sempre la connessione futurista tra il lavoro culturale e i metodi pubblicitari di massa, Carmelich e Dolfi cercavano l'incontro consapevole, la discussione di idee. In questo modo organizzarono più tardi il Mardi des Amis, sorta di riunione settimanale che ebbe luogo ben diciotto volte, tra febbraio e giugno 1923, con la partecipazione dei giovani dell'avanguardia triestina. I lavori erano quelli di un cenacolo di intellettuali e d'artisti alla ricerca del nuovo senza i condizionamenti del futurismo. L'ideologia del progresso e il terrorismo rivoluzionario erano ignorati a favore del riso e della libera sperimentazione di una nuova vitalità espressiva. [...]

Il dadaismo triestino conferma la configurazione e le contingenze storiche

del Dada italiano. Sul terreno dell'avanguardia, Dada si è inserito in Italia nel vuoto conseguente all'impegno bellico del futurismo, appoggiandosi sulle forze alternative del liberismo di cui ha catalizzato e precipitato le ricerche per una riformulazione moderna della cultura simbolista. In un contesto di scompaginamento delle poetiche dell'avanguardia europea, il dadaismo italiano ha avuto colorazioni puriste, neofuturiste, espressioniste, costruttiviste. Ha proposto soprattutto un'attivazione dei punti deboli o dei settori trascurati dalla rivoluzione futurista: l'arma del riso e dell'umorismo, la libertà della fantasia e del disimpegno, l'astrazione come poesia autonoma, lucidamente rivendicata come tale, della nuova arte d'avanguardia.

DANIELA PALAZZOLI
Futurdada,
Milano, 1998

[...] Far dialogare, come avviene per la prima volta in questa mostra, la sua produzione letteraria - le riviste, gli scritti, i manifesti, gli studi - con quelle che si possono considerare più propriamente opere (soprattutto i disegni colorati della sua attività finale) aiuta a chiarire la sua personalità e il suo comportamento, e a mettere a fuoco, attraverso un protagonista giovanissimo e di talento, il modello di un artista in progress, un comunicatore impegnato per il quale "l'arte" è creatività applicata, necessaria a rispondere d'urgenza ai cambiamenti di una società anch'essa in progress. [...]

La sua voglia di trovare movimenti a cui fare riferimento, il suo rigetto del Futurismo, che poi verrà in piccola parte e funzionalmente digerito, i viaggi di formazione e di scoperta, non sono tentativi di scuola. Sono testimonianze di una capacità critica che ama confrontarsi; non assimilarsi ed entrare in un coro, di qualunque tipo. Per lui, come per i migliori protagonisti delle avanguardie storiche, la scelta espressiva nasce in primo luogo dal bisogno di trovare una forma coerente col pensiero e i sentimenti che emergono dal confronto coi grandi mutamenti sociali, politici, scientifici che stanno avve-

nendo.

Le reazioni possono essere di rigetto, o di accettazione. Ma, nel caso di Carmelich, l'obiettivo primario non è l'arte, ma la voglia di raccontare il proprio modo di porsi rispetto a questo mondo in grande fermento ed evoluzione.

In questo senso chiamare Carmelich Futurdada è un modo sbrigativo per definire lo stile con cui si muove; rende l'idea di una personalità a cui le etichette stanno tutte strette. Di conseguenza, per trovarne una, approssimativa, bisogna montarne a collage diverse. Come vedremo altri movimenti e suggestioni entreranno nella sua evoluzione, ma sempre e solo di striscio, come materiali di un linguaggio che l'artista triestino adatta di volta in volta alle sue necessità. Si tratta di un atteggiamento Dada?

Forse, ma Dada nel senso che non ci sono regole, solo esigenze, necessità creative per cui le regole vengono inventate, stravolte, strappate e riformulate di volta in volta. La sua fulminea parabola artistica durata meno di dieci anni è quella di un precoce intellettuale che usa la parola e l'immagine, le opere e i comportamenti, la creazione solitaria ma anche le riviste, i libri, i manifesti, e poi la bottega, la scuola, i convegni, le riunioni per far sentire la sua voce, per arrivare agli altri e trascinarli a condividere, questionare, arricchire il suo, nostro,

La schedatura delle opere, reperite in collezioni pubbliche e private, è stata suddivisa in quattro sezioni:

multipli, cioè opere legate all'attività editoriale (libri, fascicoli di riviste, programmi, linoleumgrafie e xilografie stampate in pubblicazioni)

opere uniche (chine, collages, acquerelli, matite, matite colorate)

incisioni

fotografie

Disegni e schizzi che decorano lettere e cartoline non rientrano nella schedatura.

La numerazione delle schede procede per sezioni; ciascuna sezione segue l'ordine cronologico.

La sigla che segue il numero indica:

m = multipli

i = incisioni

f = fotografie

ui = opere disperse

Nelle schede il supporto è indicato solo se diverso dalla carta.

Legenda

ASPG, ADSP sta per:

Archivio Storico Provinciale Gorizia

Archivio Documenti di Storia Patria

Multipli

La rivista "Le Cronache" è stata inclusa in questo catalogo in quanto elaborato grafico in cui figure e testi sono inscindibili. Non essendo possibile una descrizione analitica del suo contenuto, si indicano nella scheda solo le illustrazioni a pagina intera.

Della rivista "Epeo" viene indicata nella scheda solo la parte iconografica attribuibile a Carmelich. Per i sommari dei testi si rimanda alla bibliografia. L'autore della singola pubblicazione viene indicato solo se diverso da Carmelich. Dei libri e delle riviste da altri redatti e illustrati da Carmelich, vengono schedati i singoli contributi figurativi.

1920

1 m

La storiella di Lenin

Cardol Editori della Real Casa, numero 1 della serie "L'Aurea", raccolta di gioielli italiani
copertina + 16 pagine, manoscritto, rilegato in pergamena, cucito in filo, cm 17 x 12
copertina: disegno a china e acquerello
interno: 2 disegni e 2 fregi a china e acquerello
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
Dada, Roma, 1994, p.127
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

2 m

Il sindaco di Cork e il cane inglese

Cardol Editori della Real Casa, numero 3 della serie "L'Aurea", raccolta di gioielli italiani
copertina + 6 pagine, senza testo, rilegato in pergamena, cucito in filo, cm 17 x 12
interno: 3 disegni e un fregio a

china e acquerello firmati: g. e giorgio
Galleria LipanjePuntin Arte Contemporanea, Trieste

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

3 m

Da New York a S. Francisco in automobile.

III volume: Le prime avventure

testo di Emilio Dolfi e Giorgio Carmelich
Cardol Editore della Real Casa
copertina + 48 pagine, manoscritto, cucito in filo, cm 16,5 x 11,5
copertina: disegno a matita, acquerello e china
interno: 2 fregi e 7 disegni a china, matite colorate e acquerello, firmati con lo pseudonimo Cismè
L'automobile rara sepolta tra le macerie, p.11

Pittsburg, p.15

Saint Luis, p.21

L'auto tratto dalla melma [...], p.25

...Ci serrarono in un cerchio..., p.31

Avvicinatosi gli sparò in bocca, p.41

pubblicità per il volume IV, p.48
collezione Sergio Cereda

4 m

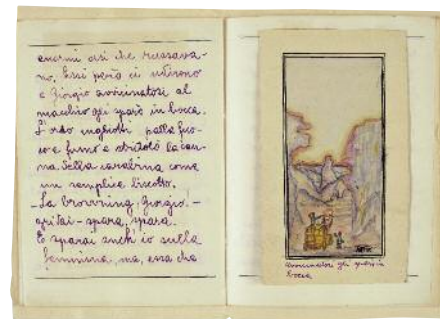
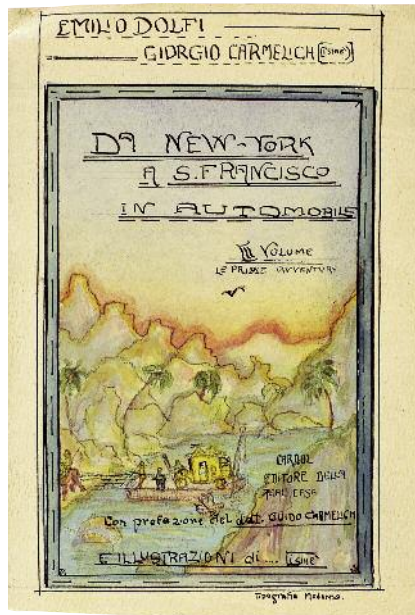
Da New York a S. Francisco in automobile. IV volume: Sulle Montagne Rocciose

testo di Giorgio Carmelich e Emilio Dolfi

Cardol Editore della Real Casa
copertina + 72 pagine, manoscritto, cucito in filo, cm 16,5 x 11,5
copertina: disegno a matita, acquerello e china
interno: 1 fregio e 4 disegni a china, matite colorate e acquerello, firmati con lo pseudonimo Cismè
contiene 2 fotografie firmate: Emilio Dolfi fotografo

A pochi passi da noi [...], p.11





Salt Lake City, p.21
Il palazzo dello sceriffo, p.23
Gran Lago Salato, p.25
collezione Sergio Cereda

1921

5 m

Le Cronache

anno I, numero 1, dicembre 1921
8 pagine compresa la copertina,
manoscritto/dattiloscritto, disegni a

china
cm 19 x 12
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.137, fig.7
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

6 m

Le Cronache, numero di Natale
anno I, numero 2, 1921

8 pagine compresa la copertina,
manoscritto, disegni a china e
acquerello
cm 19 x 12
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurismo veneto, Padova 1990
Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.60, fig.134
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.187,
fig.198
Dada, Roma, 1994, p.137, fig.8
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

7 m

Le Cronache, numero di Capodanno
anno I, numero 3, 1921

12 pagine compresa la copertina,
manoscritto
cm 19 x 12

Progetto per il restauro del palazzo

Carmelich, matite colorate, p.7

Duino, china e matite colorate, p.8

Una pagina di un libro del XVII secolo,
china, p.9

collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.137, fig.9
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

1922

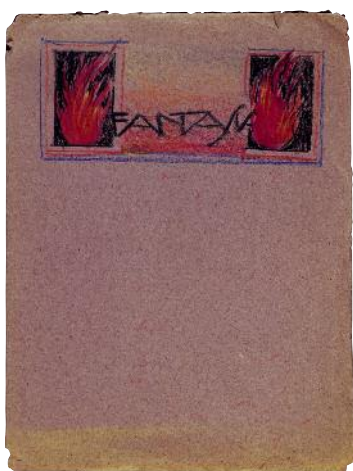
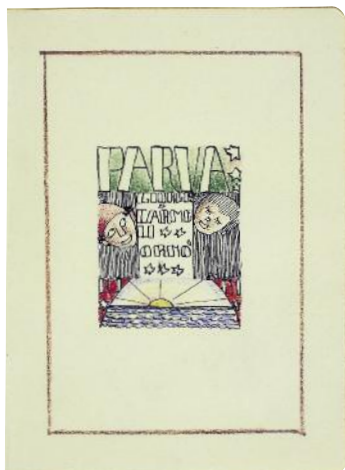
8 m

C'eran due burattini

testo di Emilio Mario Dolfi
Casa Editrice Il Vomere, serie Parva
numero 1
copertina + 12 pagine, dattiloscritto,
cm 17 x 12
firmato: Giorgio Carmeli ornò
frontespizio: fregio a china e matite
colorate
interno: 4 disegni a china e matite
colorate
collezione Sergio Cereda

C'èran due burattini, 1922 [cat. 8 m]

Fantasia, 1922 [cat. 9 m]



ESPOSIZIONI
Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA
G. LISTA, 1984, p.148
Dada, Roma, 1994, p.134, fig.2
Futurdada, Milano, 1998

9 m

Fantasia

copertina in cartoncino grigio-viola
+ 6 pagine, manoscritto, cm 22 x 17
firmato: Giorgio Riccardo Carmeli
disegnò
copertina: titolo e fregio a matite
colorate
frontespizio: disegno a china
collezione Sergio Cereda

Epeo, [anno I, n.1], febbraio 1922 [cat. 10 m]



ESPOSIZIONI
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA
G. LISTA, 1984, p.146
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

10 m

EPEO rassegna d'arte

[senza numerazione, ma anno I,
numero 1] febbraio 1922
copertina in cartoncino grezzo
marrone + 12 pagine, dattiloscritto,
cm 24 x 19
copertina: titolo e fregio a china
quarta di copertina: fregio a china
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA
Dada, Roma, 1994, p.140
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

11 m

Le Cronache, numero di Carnevale

anno II, numero 4, 1922
copertina in cartoncino grigio + 6
pagine, manoscritto, disegni a china
e matite colorate, cm 19 x 12
copertina: disegno a matite colorate
La pagina futurista, china e matite
colorate, p.6
collezione Sergio Cereda

Epeo, anno I, n.2, febbraio 1922 [cat. 12 m]



ESPOSIZIONI
Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA
G. LISTA, Lo spettacolo futurista, Firenze,
1990, p.50, fig.47
Dada, Roma, 1994, p.135, fig.3
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

12 m

EPEO rassegna d'arte

anno I, numero 2, febbraio 1922
copertina in cartoncino grezzo
marrone + 14 pagine + 1 xilografia
su carta grezza, dattiloscritto,
cm 25 x 19
copertina: titolo e disegno a china
fuori testo: **Réclame**, xilografia
collezione Sergio Cereda
Libreria Galleria d'arte Derbylius,
Milano

ESPOSIZIONI
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

13 m

EPEO rassegna d'arte

anno I, numero 3, marzo 1922
copertina in cartoncino grigio + 12
pagine, dattiloscritto, cm 25 x 19
copertina: titolo e fregio a china
quarta di copertina: fregio a china

Ritratto di Mazzini, matita grassa su velina, applicato all'interno della copertina, firmato: giorgio c.

La Maschera di Giuseppe Mazzini, matita grassa su velina, firmato: giorgio c., p.9

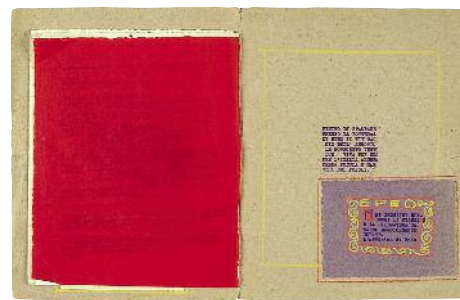
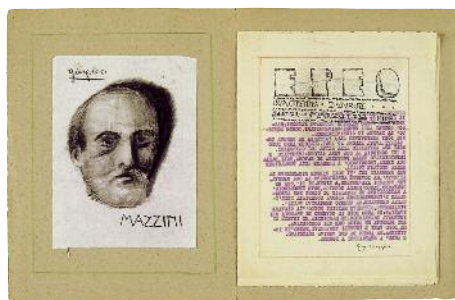
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)



14 m

EPEO rassegna d'arte

anno I, numero 4-5-6, marzo-aprile 1922

copertina in cartoncino avana + 36

pagine, dattiloscritto, cm 25 x 19

copertina: titolo e fregio a china e matite colorate

Notte primaverile, china, p.3

O! O! Totus floreo, matite colorate, p.7

Primavera, xilografia stampata in rosso, p.9

Ben venga maggio, inchiostri colorati, p.15

collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)



15 m

Le Cronache, numero senza parole

anno II, numero 5, 1922

8 pagine compresa la copertina,

manoscritto, disegni a china,

cm 19 x 12

collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.138, fig.10

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)



16 m

I Mille

testo di Emilio Mario Dolfi

Tattilismo, collage, p.7
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. Lista, 1984, p.94, fig.232
Dada, Roma, 1994, p.138, fig.12
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

22 m

Le Cronache

anno II, numero 8, 1922
solo copertina, disegni a china,
cm 19 x 12
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

23 m

EPEO rassegna d'arte

anno I, numero 7-8-9, settembre 1922
copertina in cartoncino avana + 36
pagine, dattiloscritto, cm 27 x 20
copertina: titolo e fregio a china
Palazzo Pitti, china, p.7
collezione Sergio Cereda

24 m

Primo convegno di Epeo

programma del convegno del
14 settembre 1922
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino grezzo + 16



pagine, dattiloscritto, cm 18 x 18
copertina: titolo disegnato a matite
colorate
interno: 3 disegni a matite colorate,
china e inchiostri colorati
contiene 3 fotografie di Dolfi
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

I futuristi e la fotografia, Modena-
Rovereto, 1985-1986
Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
I futuristi e la fotografia, Modena, 1985,
p.50, fig.107
Dada, Roma, 1994, p.135, fig.28
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

25 m

EPEO rassegna d'arte

anno I, numero 10-11-12, dicembre
1922
copertina in cartoncino grigio + 36
pagine, dattiloscritto, cm 25 x 19
copertina: titolo e fregio a china
quarta di copertina: disegno a china,
firmato: GIORGIO 1922
Dante, xilografia, p.28
Notturmo, xilografia, p.31
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

1923

26 m

eeeeet! antologia dell'anima mia

Edizioni della Bottega di Epeo
fascetta, sovraccoperta, copertina in
carta avana + 24 pagine,
dattiloscritto, cm 21 x 17
copertina: **Città**, china, firmato e
datato in basso a ds.: GIORGIO
CARMELICH/23
interno: 3 disegni a china e
acquerello
collezione privata, Milano

collezione Sergio Cereda [copertina]

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.107, fig.245
C. SALARIS, 1988, p.28
Dada, Roma, 1994
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

27 m

EPEO cronache d'arte moderna

anno II, numero 1, gennaio 1923
copertina in cartoncino avana + 12
pagine + inserto, dattiloscritto,
cm 27 x 20
copertina: disegno a china
quarta di copertina: disegno a china
e acquerello
frontespizio: disegno a china
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

[28 m]

Il parco delle attrazioni

di Emilio Dolfi
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina + 34 pagine, rilegato in
tela grezza, dattiloscritto, cm 24 x 20
stampato in due edizioni: di lusso a
tiratura di 4 copie, rilegate in tela
grezza; normale di 8 copie, con
copertina in cartoncino
fuori testo 4 xilografie
ASPG, ADSP, b.35, fasc. 92/13





ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana,
Gradisca d'Isonzo 1996

BIBLIOGRAFIA

M. DE GRASSI, 1996, p.17

28 m/1

Copertina edizione di lusso

xilografia su tela grezza

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.159, fig.232
C. SALARIS, 1988, p.37

28 m/2

Copertina edizione normale

titolo e fregio a china
collezione Sergio Cereda

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, pp.101, 107, fig.249
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

28 m/3

Funerale

xilografia

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.128, fig.26

28 m/4

Circo

xilografia

28 m/5

Acrobazie notturne

xilografia

28 m/6

Conversazione

xilografia

29 m

L'arte nuovissima

Edizioni della Bottega di Epeo
portfolio in cartone avana
contenente 6 fotografie di cartelloni
pubblicitari, cm 20 x 14
copertina: titolo disegnato a china
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

I futuristi e la fotografia, Modena-
Rovereto, 1985-1986
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

I futuristi e la fotografia, Modena, 1985,
p.30, fig.49
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

30 m

Ridolini e altri corridori

Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino nero + 16
pagine, dattiloscritto, cm 23 x 18
copertina e quarta di copertina:
collages di carte colorate
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/12

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana,
Gradisca d'Isonzo 1996

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.120, fig.126
C. SALARIS, 1988, p.28
M. DE GRASSI, 1996, p.11

31 m

Bozzetto di copertina

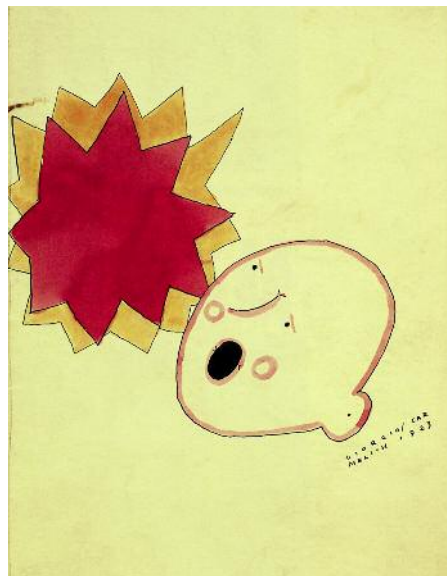
china e acquerello, cm 20,5 x 14
firmato e datato in basso a ds.:
GIORGIO/CARMELICH 1923
collezione Sergio Cereda

32 m

I Manifesti dell'Epeo.

La declamazione musicale

testo di Emilio Mario Dolfi



Edizioni della Bottega di Epeo
copertina + 6 pagine, dattiloscritto,
cm 23 x 15
copertina: titolo disegnato a china
collezione Sergio Cereda

33 m

Le mardi des amis

programma della riunione del 27
marzo 1923
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino grezzo + 4
pagine, dattiloscritto, cm 17 x 13
copertina: disegno a matite colorate,
firmato: GIORGIO CARMELICH 23
collezione Sergio Cereda

34 m

I Manifesti dell'Epeo.

La sensibilità artistica moderna

Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino + 10 pagine,
dattiloscritto, cm 23 x 16
copertina: disegno a china e
acquerello
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977
Futurdada, Milano 1998

Le mardi des amis, 18 maggio 1923 [cat. 39 m]

Le mardi des amis, 28 maggio 1923 [cat. 40 m]

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.107, fig.248
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, tav.V, fig.13
C. SALARIS, 1988, p.28
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

35 m

Secondo convegno di Epeo

programma del convegno del
6 aprile 1923
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino nero + 8
fogli, cm 22 x 16
copertina: titolo disegnato a matite
colorate
quarta di copertina: fregio a matite
colorate
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
Dada, Roma, 1994, p.126, fig.16
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

36 m

Le mardi des amis

programma della riunione del
24 aprile 1923
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino grezzo + 2
pagine, senza testo, cm 18 x 15
copertina: titolo disegnato a matite
colorate
quarta di copertina: logotipo a
matita
interno: disegno a matita
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

37 m

Parole

copertina + 24 pagine, dattiloscritto,
cm 21 x 19,5
copertina: titolo disegnato a china
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
Dada, Roma, 1994, p.136, fig.29
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

38 m

Ricordi capovolti

copertina in cartoncino + 1 pagina,
dattiloscritto, cm 22,5 x 18
copertina: disegno a china e
acquerello
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.107, fig.246
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, tav.V, fig.14
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

39 m

Le mardi des amis

programma della riunione del
18 maggio 1923
Edizioni della Bottega di Epeo
copertina in cartoncino grigioverde
+ 2 pagine, dattiloscritto,
cm 19,5 x 16
copertina: disegno a acquerello
collezione Sergio Cereda
Libreria Galleria d'arte Derbylius,
Milano

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.126, fig.17
Dada global, Zürich, 1994, p.69
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

40 m

Le mardi des amis

programma della riunione del
28 maggio 1923
copertina + 1 pagina, dattiloscritto,
cm 17 x 15
copertina: disegno a china
firmato: 23 GIORGIO CARMELICH
collezione Sergio Cereda



ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.126, fig.17
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

41 m

EPEO cronache d'arte moderna

anno II, numero 2-3-4-5,
febbraio-maggio 1923
copertina in cartoncino avana + 28
pagine + inserto di 14 pagine,
dattiloscritto, cm 21 x 17
copertina: titolo disegnato a china e
acquerello
frontespizio: disegno a china e
acquerello



S.I.M., bozzetto per cartellone, china e acquerello, p.13

Una buona trovata, bozzetto per réclame "Bitter Campari", china, p.19

fuori testo:

Funerale, xilografia su carta grezza (già pubblicata in *Il parco delle attrazioni*) [vedi 28 m/3]

inserto: 18 cartoline di manifesti pubblicitari + 1 opuscolo pubblicitario della Fiera di Vienna
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dudovich & C., Trieste 1977
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dudovich & C., Trieste 1977
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

42 m

Il mardi des amis

programma della riunione, [giugno] 1923

copertina in cartoncino + 8 pagine, dattiloscritto, cm 21 x 17

copertina: disegno a acquerello
quarta di copertina: disegno a acquerello, firmato: GIORGIO CARMELICH 23

interno: disegno a acquerello
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

43 m

MAST Misurazione Avanguardistica degli Spettacoli Teatrali Manifesto programmatico di fondazione

29 settembre 1923

testo di Giorgio Carmelich e Emilio Dolfi

copertina in carta grigioverde + 10 pagine, dattiloscritto, cm 26 x 20
copertina: titolo disegnato a china
collezione Sergio Cereda
Libreria Galleria d'arte Derbylius, Milano

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.146
Dada, Roma, 1994, p.126, fig.23
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

44 m

EPEO cronache d'arte moderna

anno II, numero 7/8, giugno-luglio 1923

copertina in cartoncino avana + 24 pagine + 2 xilografie fuori testo, dattiloscritto, cm 26,5 x 20

copertina: titolo e disegno a acquerello

frontespizio: disegno a china e acquerello

interno: disegno a china
fuori testo:

Il ferito abbandonato, xilografia

acquerellata su carta grezza, firmato in basso a ds.: GIORGIO CARMELICH/23

Ritratto [1], xilografia acquerellata su carta grezza, firmato in basso a ds.: GIORGIO CARMELICH/23
collezione Sergio Cereda
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/12

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Dada, Roma 1994

Libri e riviste dell'avanguardia giuliana, Gradisca d'Isonzo 1996
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.117, figg.115, 117
L. PILLON (a cura di), 1993, p.23 (ill.)
Dada, Roma, 1994, p.140, fig.18
M. DE GRASSI, 1996, p.28 (ill.)
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

45 m

Cartella per EPEO

cartoncino avana, cm 27 x 20

copertina: disegno a matite colorate
collezione Sergio Cereda

[46 m]

"L'Aurora", anno I, numero 1, Gorizia, dicembre 1923

numero dedicato a Giorgio Riccardo Carmelich, pubblica 9 xilografie e linoleum

ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9

Biblioteca Statale Isontina, Gorizia

46 m/1

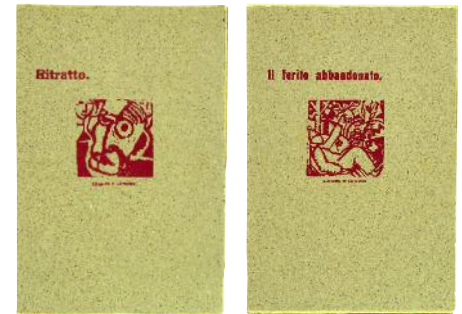
Case

xilografia in rosso su carta grezza
pubblicata in copertina, cm 32 x 22



Ritratto [1], 1923 [cat. 46 m/8]

Il ferito abbandonato, 1923 [cat. 46 m/9]



sulla prima, cm 20 x 16
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismi postali, Rovereto-Grado 1986

BIBLIOGRAFIA
G. LISTA, 1979, p.45 (ill.)
Futurismi postali, Rovereto, 1986, p.39, fig.18

48 m
Balletto [Ballo]

[vedi 46 m/5]
xilografia su cartolina,
cm 14,7 x 10,5
collezione Sergio Cereda
collezione Marino De Grassi,
Monfalcone

ESPOSIZIONI
Il Futurismo e Trieste, Trieste 1969
Post-art futurista, Trieste 1983
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismi postali, Rovereto-Grado 1986
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana,
Gradisca d'Isonzo 1996

BIBLIOGRAFIA
L. GIROMETTA, "Iniziativa isontina", 1976, p.77 (ill.)
G. LISTA, 1979, p.59 (ill.)
Post-art futurista, Trieste, 1983, p.16 (ill.)
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.119, fig.123
Futurismi postali, Rovereto, 1986, p.83, fig.142
G. Fanelli, E. Godoli, 1988, p.110, fig.107
G. Lista, 1989, p.199, fig.85
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.188, fig.202
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.25 (ill.)
M. DE GRASSI, 1996, p.13 (ill.)

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana,
Gradisca d'Isonzo 1996

BIBLIOGRAFIA

L. GIROMETTA, "Iniziativa isontina", 1976, p.77 (ill.)
"La Provincia Isontina", 3 quadrimestre 1984
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.204
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.24 (ill.)
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.29 (ill.)
M. DE GRASSI, 1996, p.16 (ill.)

46 m/2

Forme

xilografia su carta grezza,
cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Parole in libertà, Pordenone 1992

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.119, 204, fig.122
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.29 (ill.)

46 m/3

Costruzione spaziale di una fabbrica

xilografia su carta grezza,
cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992

BIBLIOGRAFIA

Poeti del secondo futurismo italiano, Milano, 1973, p.39, tav.V
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.118, 204, fig.121
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.320
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.30 (ill.)

46 m/4

Arabesco

linoleum su carta grezza, cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Futurismo veneto, Padova 1990

BIBLIOGRAFIA

L. GIROMETTA, "Iniziativa isontina", 1976, p.78 (ill.)
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.320

46 m/5

Ballo

xilografia su carta grezza,
cm 32 x 22
stampata anche su cartolina con il
titolo *Balletto* [vedi 48 m]

46 m/6

Balletto

xilografia in rosso su carta grezza,
cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.119, fig.124
G. LISTA, 1989 p.166, fig.60

46 m/7

Costruzione spaziale di una strada

xilografia in rosso su carta grezza,
cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.118, fig.120
Futurismo veneto, Padova 1990, p.320
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.30 (ill.)

46 m/8

Ritratto [1]

xilografia in rosso su carta grezza,
cm 32 x 22
già pubblicata su "Epeo", a.II, n.7/8,
1923 [vedi 44 m]

46 m/9

Il ferito abbandonato

xilografia in rosso su carta grezza,
cm 32 x 22
già pubblicata su "Epeo", a.II, n.7/8,
1923 [vedi 44 m]

47 m

Carta da lettere del Movimento Futurista Giuliano

foglio doppio con cornice rossa
sulle quattro facciate e intestazione

Testa maschile, 1924 [cat. 49 m/3]

La città, 1924 [cat. 49 m/2]

1924

[49 m]

“L'Aurora”, anno II, numero 1,
Gorizia, gennaio 1924
pubblica 4 xilografie e linoleum
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9
Biblioteca Statale Isontina, Gorizia

49 m/1

Natura morta

linoleum in verde su carta grezza,
cm 32 x 22

49 m/2

La città

linoleum ?, cm 9 x 8, p.6
firmato in basso a ds.:
CARMELICH 24

49 m/3

Testa maschile

linoleum ?, cm 7,5 x 5,5, p.7

49 m/4

Ritratto [2]

linoleum in rosso su carta grezza,
cm 32 x 22, p.11

[50 m]

“L'Aurora”, anno II, numero 3,
Gorizia, marzo 1924
pubblica 3 xilografie e linoleum
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9
Biblioteca Statale Isontina, Gorizia

50 m/1

Case in velocità

linoleum su carta grezza, cm 32 x 22
pubblicato anche in “Energie Futuri-
ste”, estratto, maggio 1924, p.4

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Parole in libertà, Pordenone 1992

BIBLIOGRAFIA

“La Provincia Isontina”, 3 quadrimestre
1984, p.20 (ill.)
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.118, fig.119
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.110, fig.108
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.31
(ill.)



50 m/2

Figura-fiore-case

linoleum su carta grezza, cm 32 x 22

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.119, fig.125

50 m/3

**Ambiente + stato d'animo
sintetizzati (scena per teatro di
varietà)**

linoleum ?, cm 5,5 x 6,5, p.2
firmato in basso a ds.: C./24
pubblicato anche in:
“Energie Futuriste”, a.II, n.4, 1 aprile
1924, p.187
“La Vedetta”, 7 febbraio 1926

BIBLIOGRAFIA

Théâtre futuriste italien, Lausanne, 1976
(ill.)
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.122, fig.132
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.110, fig.109

51 m

Paesaggio [1]

linoleum ?, cm 7 x 6,5
firmato in basso a ds.: CARMELICH
24

pubblicato in:

Rubrica futurista, in “Italia Nova”,
a.II, n.3, 1 marzo 1924, p.170
Biblioteca Civica Trieste
“L'Aurora”, a.II, n.6, giugno 1924, p.1
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9
“La Vedetta”, febbraio 1926

originale a china, cm 27 x 20
collezione privata, Trieste

52 m

Carta da lettere del Convegno futurista giuliano

linoleum ? in verde, cm 23 x 18
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.47, fig.34

53 m

Pagina futurista

linoleum ?, cm 6 x 18
testata della rubrica pubblicata in
“Crepuscolo”, a.II, n.2, 31 marzo
1924, p.31
Biblioteca Civica Trieste

BIBLIOGRAFIA

S. SCANDOLARA, 2001, p.52 (ill.)

54 m

Cartellone per la Prima Mostra Goriziana di Belle Arti

litografia, cm 98 x 67,5
firmato in basso a sin.: CARMELICH
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/4 (copia stampata in blu su carta leggera)
Musei Provinciali, Gorizia, inv.3345 (copia stampata in nero)

ESPOSIZIONI

Futurismo e Trieste, Trieste 1969
Dudovich & C., Trieste 1977
Esperienze di grafica pubblicitaria a Gorizia, Grado 1982
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana, Gradisca d'Isonzo, 1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALNI PASCOLETTI, 1982
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.16, 204, fig.6
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.132, fig.8
K. PASSUTH, 1988, p.89 (ill.)
M. MASAU DAN, 1989, p.481 (ill.)
M. DE GRASSI, 1996, p.11
Dizionario del futurismo, Firenze, 2001, p.217 (ill.)

55 m

Energie Futuriste

linoleum ?, cm 5 x 20
testata della rubrica pubblicata in "Italia Nova",
a.II, n.4, 1 aprile 1924, p.186
a.II, n.5, 1-15 maggio 1924, p.217
a.II, n.9, 1-15 settembre 1924, p.302
a.II, n.10/11, 15-30 ottobre 1924, p.342
Biblioteca Civica Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Parole in libertà, Pordenone 1992

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.84, fig.198
Parole in libertà, Pordenone, 1992, p.35 (ill.)

56 m

Case-rettangolo

linoleum, cm 12,5 x 6,5
pubblicato in:
"Energie Futuriste", a.II, n.4, 1 aprile 1924, p.188

Biblioteca Civica Trieste

"L'Aurora", a.II, n.6, giugno 1924
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9
"Tank", n.1 1/2, 1927, p.53
Biblioteca Civica Trieste
stampato in blu sulla carta da lettere de "L'Aurora"

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismi postali, Rovereto-Grado 1986

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1979, p.51 (ill.)
Futurismi postali, Rovereto, 1986, p.52, fig.54
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.176, fig.4
Dizionario del futurismo, Firenze, 2001, p.607 (ill.)

57 m

Cartolina Movimento Futurista Giuliano - Trieste

cm 14,5 x 9
collezione Sergio Cereda
collezione Marino De Grassi, Monfalcone
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Post-art futurista, Trieste 1983
Futurismi postali, Rovereto-Grado 1986
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana, Gradisca d'Isonzo 1996

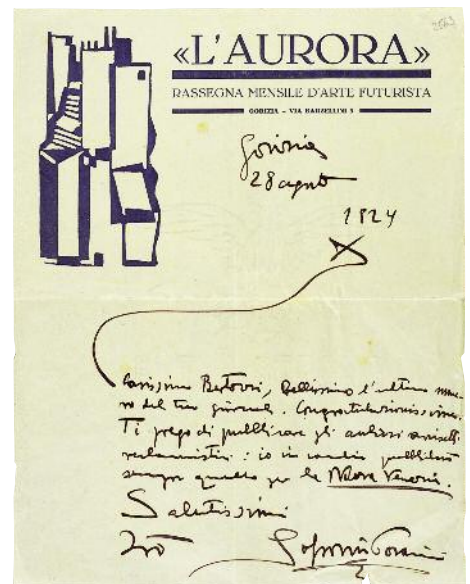
BIBLIOGRAFIA

E. BENEDETTO, 1975, p.56 (ill.)
G. LISTA, 1979, p.45 (ill.)
Post-art futurista, Trieste, 1983, p.15 (ill.)
Futurismi postali, Rovereto, 1986, p.42, fig.22
G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.171, fig.12 (ill.)
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.188, fig.201
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.24 (ill.)
M. DE GRASSI, 1996, p.13 (ill.)

58 m

Ritratto [3]

linoleum ?, cm 8 x 6
pubblicato in "Energie Futuriste", a.II, n.5, 1-15 maggio 1924, p.219
Biblioteca Civica Trieste



59 m

Ritratto [4]

linoleum ?, cm 8 x 7
pubblicato in "L'Aurora", a.II, n.6, giugno 1924, p.4
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9

BIBLIOGRAFIA

G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.183 (ill.)

60 m

Case-scale

linoleum su carta arancio,
cm 32 x 22
pubblicato in "L'Aurora", a.II, n.6,
giugno 1924
ASPG, ADSP, b.35, fasc.92/9

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.118, fig.118

61 m

Due teste

xilografia, cm 7 x 12,5
pubblicata in "Energie Futuriste",
estratto, ottobre 1924, p.2
Biblioteca Civica Trieste

[62 m]

Lollina. Strascico viola di due stagioni

di Sofronio Pocarini
Trieste, Edizione di "25", 1925
cm 30 x 20
illustrato da xilografie e linoleum:
10 fregi e 5 figure femminili
Biblioteca Provinciale Gorizia,
misc.109
Biblioteca Statale Isontina, Gorizia

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurismo veneto, Padova 1990
Parole in libertà, Pordenone 1992
Libri e riviste dell'avanguardia giuliana,
Gradisca d'Isonzo 1996

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.69, 207, figg.65, 80
C. SALARIS, 1988, p.60 (ill.)
Futurismo veneto, Padova, 1990, p.159,
fig.153bis
C. SALARIS, 1992, p.171, fig.34
Parole in libertà, Pordenone, 1992, p.34
(ill.)
M. DE GRASSI, 1996, p.26 (ill.)
Dizionario del futurismo, Firenze, 2001,
p.606 (ill.)

62 m/1

Copertina

stampa tipografica a due colori

62 m/2

Due nudi di donna

linoleum ?, p.17
firmato: C.
pubblicato anche in:
"Energie Futuriste", estratto,
settembre 1924, p.3
"La Nuova Venezia", n.9, 21 ottobre
1924

62 m/3

Due teste di donna

linoleum ?, p.1, p.31, p.59
firmato: C.
pubblicato anche in:
"25", a.I, n.1, 1925
"Tank", n.1 1/2, 1927, p.47
"Tank", n.1 1/2-3, 1927, p.77

62 m/4

Nudo che si specchia

linoleum ?, p.51
firmato: C.
pubblicato anche in:
"Energie Futuriste", estratto, maggio
1924, p.3
"La Nuova Venezia", n.9, 21 ottobre
1924
"Tank", n.1 1/2, 1927, p.55

62 m/5

Testa di donna

linoleum ?, p.7

62 m/6

Profilo di donna

linoleum ?, p.39
firmato: C.
pubblicato anche in:
"Tank", n.1 1/2, 1927, p.55

1925

63 m

Cartolina di "25"

cm 9 x 14
recto: logotipo
verso: fregio, linoleum, firmato:
CARMELICH 24

Památnik Národního Písemnictví
[Museo della Letteratura Nazionale],
Strahov, Praga, cat. LA 139/62/000106

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.204
Karel Teige, Milano, 1996, p.56, figg.49-50

64 m

25

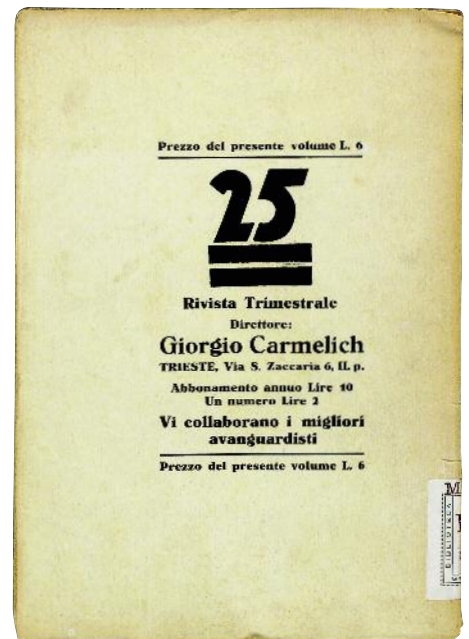
anno 1, numero 1, gennaio 1925
cartoncino ripiegato in tre,
cm 27 x 14 aperto, cm 9 x 14 chiuso
recto: testata e fregio, linoleum,
firmato: C.24
verso: logotipo
collezione privata

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
p.82, 207, fig.83
Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.35
(ill.)



Cacciatore, 1921/1923 [cat. 2]

Gli alluminatori, 1921/1923 [cat. 1]

Figura d'uomo, 1921/1923 [cat. 3]

Spettri, 1921/1923 [cat. 4]

65 m

Carta da lettere di "25"

linoleum ?, cm 23 x 18
Fondazione CRTrieste

66 m

25

anno 1, numero 2, primavera 1925

12 pagine compresa la copertina,
cm 22 x 18

copertina: testata

frontespizio: logotipo

collezione privata, Milano

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.38-39, 207, fig.25

G. FANELLI, E. GODOLI, 1988, p.127, fig.23

Excursus, Trieste, 1991 (ill.)

Parole in libertà, Monfalcone, 1992, p.35
(ill.)

Dada, Roma, 1994, p.143, fig.25

Dizionario del futurismo, Firenze, 2001,
p.1216 (ill.)

Opere uniche

1

Gli alluminatori

1921/1923

matita e acquerello, cm 17 x 28,5

firmato in basso a ds.: Giorgio

iscrizione in basso a ds.: Gli

alluminatori [Bevilacqua]

Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977



2

Cacciatore

1921/1923

china su cartoncino, cm 8 x 14

firmato in basso a ds.: Giorgio

collezione Marino De Grassi,
Monfalcone



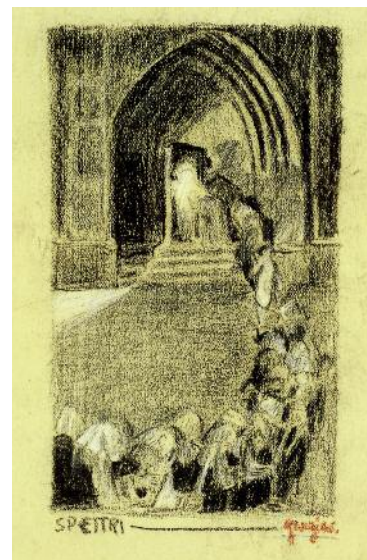
3

Figura d'uomo

1921/1923

china, cm 11 x 8

collezione privata, Milano



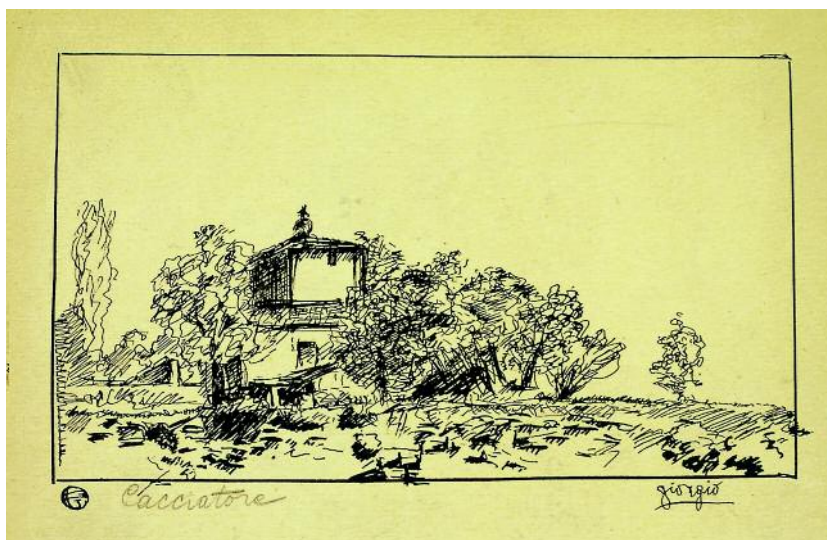
4

Spettri

1921/1923

matita grassa su cartoncino,
cm 20 x 14

firmato in basso a ds.: Giorgio



Ardue imprese, 1923 ca [cat. 13]

Concerto, 1923 [cat. 14]

Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

5

Architetture

1923

china su cartoncino, cm 11,7 x 8
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.126, fig.22

6

Vetri

1923

matita grassa e acquerello su
cartoncino, cm 17 x 12
firmato e datato in basso a ds.:
GIORGIO R. CARMELICH 1923
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

7

Case

1923

acquerello, cm 19 x 12
firmato e datato in basso a sin.:
GIORGIO CARMELICH/23
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Dada, Roma 1994

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
Dada, Roma, 1994, p.126, fig.20

8

Composizione per Epeo

1923

china e tempera, cm 14,5 x 14
Musei Provinciali, Gorizia, inv.3343

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.117, 204, fig.116

9

Indecisione

1923

china su cartoncino (prova di
xilografia), cm 14 x 9
collezione Sergio Cereda

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.37, fig.74

10

Melanconia

1923

china su cartoncino (prova di
xilografia), cm 11 x 10
collezione Paolo Sanzin, Chiavari

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.37, fig.73

11

Ritratto

1923

matite colorate, cm 16 x 11
iscrizione in basso a sin.: ritratto
collezione Sergio Cereda

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.126, fig.21
(riprodotto con il titolo *Autoritratto*)
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)

12

Scomposizione di fiori

1923

matita e matite colorate, cm 17 x 12
firmato e datato in basso a ds.:
GIORGIO CARMELICH/23
collezione Mapelli, Milano

ESPOSIZIONI

Dada, Roma 1994
Futurdada, Milano 1998

BIBLIOGRAFIA

Dada, Roma, 1994, p.126, fig.19
Futurdada, Milano, 1998 (ill.)



13

Ardue imprese

1923 ca

acquerello, cm 15,4 x 16,8
collezione Sergio Cereda

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.84, fig.202

14

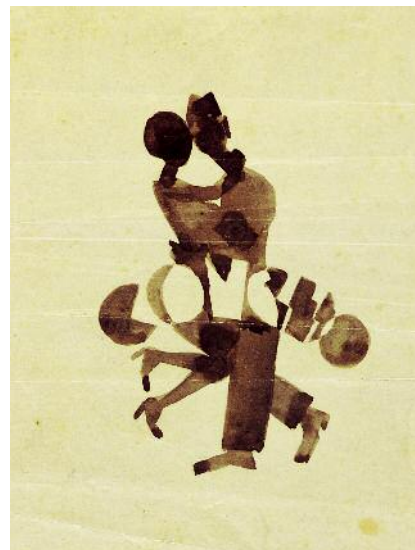
Concerto

1923 ca

acquerello, cm 18,5 x 9,7
datato in basso a sin.: Trieste 1929
collezione Sergio Cereda

BIBLIOGRAFIA

G. LISTA, 1984, p.84, fig.201



15

Scomposizione di colori con bottiglia

1923 ca

acquerello, cm 21 x 12

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3334

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.33, 204, fig.18

16

Interno con figura

1923/1924

collage di carte colorate, cm 25 x 19

Musei Provinciali, Gorizia

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.120, 204, fig.128

F. MARRI, 2000, p.62, fig.20

17

Alberi e case

1924

collage di carte colorate, cm 37 x 30

firmato in alto a ds.: Carmelich 24

Musei Provinciali, Gorizia

ESPOSIZIONI

Collezionisti del Bianco e Nero, Trieste 1951

Carmelich, Trieste 1977

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Futurismo veneto, Padova 1990

Dada, Roma 1994

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.121, 204, fig.129

K. PASSUTH, 1988, p.89 (ill.)

M. MASAU DAN, 1989, p.483 (ill.)

Futurismo veneto, Padova 1990, p.83, fig.22

Dada, Roma, 1994, p.216, fig.IV/31

F. MARRI, 2000, p.62, fig.21

A. NEGRI, 2000, p.126 (ill.)

18

Ballerina

1924

china acquerellata su cartoncino,

cm 26 x 21

firmato e datato in basso a ds.:

24 CARMELICH

Musei Provinciali, Gorizia

ESPOSIZIONI

Futurismo e Trieste, Trieste 1969

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.122, 204, fig.133

G. LISTA, 1989, p.232, fig.95 (riprodotto con il titolo *Costume pour danseuse*)

19

Donna strada

1924

carta ritagliata su cartoncino,

cm 19 x 18

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 24

collezione privata, Milano

ESPOSIZIONI

Futurismo veneto, Padova 1990

BIBLIOGRAFIA

Futurismo veneto, Padova, 1990, p.188, fig.199

20

Due figure

1924

acquerello e china su cartoncino,

cm 31 x 23

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 24

collezione privata, Milano

ESPOSIZIONI

Futurismo veneto, Padova 1990

BIBLIOGRAFIA

Futurismo veneto, Padova, 1990, p.83, fig.23

21

Testa d'uomo

1924

carta ritagliata su cartoncino,

cm 19 x 18

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 24

collezione privata, Milano

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Futurismo veneto, Padova 1990

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.120, 204, fig.127

F. MONAI, "Il Piccolo", 21.5.1985 (ill.)

Futurismo veneto, Padova, 1990, p.188, fig.200

22

Testa di donna

1924

collage di carte colorate,

cm 18,5 x 12

collezione privata, Milano

ESPOSIZIONI

Futurismo veneto, Padova 1990

BIBLIOGRAFIA

Futurismo veneto, Padova, 1990, p.83, fig.24 (riprodotto con il titolo *Lollina*)

23

Tre coppie che ballano

1924

matita su cartoncino, cm 32 x 24

firmato e datato in basso a ds.:

Carmelich 24

collezione privata, San Michele del

Carso

24

Simultaneità scenica / Ambiente + esterno

1924/1925

collage di carte colorate, cm 24 x 22

firmato in basso a ds.:

CARMELICH/2 [l'ultima cifra è

coperta dalla cornice]

Moderna Galerija, Ljubljana, inv.1239/S

ESPOSIZIONI

TANK!, Ljubljana 1998/1999

BIBLIOGRAFIA

TANK!, Ljubljana, 1999, p.160

25

Natura morta con testa

1925

matita grassa su cartoncino,
cm 18,7 x 27,9

firmato e datato in basso a ds.:

25 CARMELICH

Goriški Muzej, Nova Gorica [inventariato con il titolo *Tihožitje z glavo*]

ESPOSIZIONI

TANK!, Ljubljana 1998/1999

BIBLIOGRAFIA

TANK!, Ljubljana, 1999, p.160

26

Bottiglie

1925 ca

olio su tela, cm 40 x 29,5

firmato in alto a ds.: CARMELICH

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Viaggio nel '900, Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.55, 86,
fig.2
C.H. MARTELLI, Trieste, 2001, p.80 (ill.)

27

Disegno dedicato a Nella Dolfi

1926

china su cartoncino, cm 15 x 25

firmato in basso a ds.: Giorgio,

datato in basso a sin.: primavera

1926

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977



28

L'aia

1926

matite colorate su cartoncino,

cm 27,5 x 37

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 26

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Viaggio nel '900, Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
M. MALABOTTA, 1930, p.23, tav.VI
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.58, 86,
fig.5

29

Autoritratto

1926

matita, matite colorate e acquerello

su cartoncino, cm 48 x 39

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3342

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, tav.I
"Giovinezza e arte", 1.3.1931, p.50 (ill.)
"Il Piccolo", 2.3.1985 (ill.)
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.116, 204, fig.114
"Il Piccolo", 26.6.1991 (ill.)
*Guida critica all'architettura
contemporanea*, Venezia, 1992, p.21 (ill.)
F. MARRI, 2000, p.63, fig.23

30

Valbruna

1926

matita su cartoncino, cm 26,5 x 37,5

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 26

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Viaggio nel '900, Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA

Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.56, 86,
fig.3 (riprodotto con il titolo *Paesaggio in
nero*)

31

La finestra

1927

matite colorate su cartoncino,

cm 32 x 47

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Viaggio nel '900, Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, p.23, tav.VII
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.59, 86-
87, fig.6

32

Strada nel bosco

1927

matite colorate su cartoncino,

cm 32 x 48

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Viaggio nel '900, Trieste 1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.57, 86,
fig.4 (riprodotto con il titolo *Passeggiata
nel bosco*)

33

Barcola

1928

matite colorate su cartoncino,

cm 37,5 x 53,5

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 1928

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, p.24, tav.X
S. BENCO, "Il Piccolo", 15.5.1930

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.123, 204, fig.134

34

Il carretto del gelato

1928

matite colorate su cartoncino,
cm 32 x 48
firmato e datato in basso a ds.:
CARMELICH 1928
Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Collezionisti del bianco e nero, Trieste
1951
Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, tav.XII
M. MALABOTTA, "La Casa Bella", ottobre
1932, p.52 (*ill.*)
D. DE TUONI, 1933, p.139
C. MARTELLI, 1979, p.55 (*ill.*)
C. H. MARTELLI, 1985, p.64 (*ill.*)
Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.123, 204, fig.135
S. SCANDOLARA, 2001, p.120 (*ill.*)

35

Circo

1928

matite colorate su cartoncino,
cm 31 x 46,5
firmato in basso a ds.:
GIORGIO CARMELICH 1928
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
(esposto con il titolo *Circo Zavatta*)
Carmelich, Trieste 1977

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

36

Frau Lunatcharski

1928

matita e matite colorate su
cartoncino, cm 44 x 29
firmato in basso a sin.: CARMELICH
iscrizione in alto a ds.:

frau Lunatcharski
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977
Futurdada, Milano 1998

37

La notte del giardino

1928

matite colorate su cartoncino,
cm 32 x 47,5
firmato e datato in basso a ds.:
CARMELICH 28
Musei Provinciali, Gorizia, inv.3334/a

ESPOSIZIONI

II Esposizione del Sindacato Regionale
Fascista delle Belle Arti e del Circolo
Artistico, Trieste 1928
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
Carmelich, Trieste 1977
Gli affreschi di Carlo Sbisà, Trieste 1980
Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo,
Trieste 1979
Arte e Stato, Trieste 1997
Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, pp.23-24, tav.VIII
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo,
Trieste, 1979, p.122 (*ill.*)
Gli affreschi di Carlo Sbisà, Trieste, 1980,
p.122 (*ill.*)
F. DE VECCHI, 1992, p.800 (*ill.*)
Arte e Stato, Trieste, 1997, p.232 (*ill.*)
A. NEGRI, 2000, p.127 (*ill.*)
F. MARRI, 2000, p.63, fig.22

38

Carnevale

1929

matita su cartoncino, cm 42,5 x 62
firmato e datato in basso a ds.:
CARMELICH PRAGA 1929
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Seconda Mostra Sindacale, Trieste 1929
Mostra retrospettiva di pittori triestini,
Trieste 1953
Carmelich, Trieste 1977
Portraits pour une ville, Parigi 1985
Viaggio nel '900, Trieste 1996
Una dolcezza inquieta, Genova-Milano
1996

BIBLIOGRAFIA

S. BENCO, "Il Piccolo", 11.6.1929
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
12.6.1929
M. MALABOTTA, 1930, tav.XV
R. CURCI, "Il Piccolo", 3.2.1979 (*ill.*)
Portraits pour une ville, Paris, 1985, p.231,
fig.233
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.61, 87, fig.8
M. ACCERBONI, "Il Piccolo", 9.6.1996 (*ill.*)
Una dolcezza inquieta, Milano, 1996,
p.112 (*ill.*)

39

Notturmo

1929

matite colorate su cartoncino,
cm 44 x 61,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Seconda mostra sindacale, Trieste 1929
Mostra universitaria d'arte, Trieste 1930
Mostra retrospettiva di pittori triestini,
Trieste 1953 (intitolato *Praga*)
Carmelich, Trieste 1977
Viaggio nel '900, Trieste 1996
Una dolcezza inquieta, Genova-Milano
1996

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
12.6.1929
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
S. BENCO, "Il Piccolo", 11.6.1929
riprodotto sulla copertina del volume:
Fulvio Tomizza, *Dove tornare*, Milano,
Mondadori, 1974
Viaggio nel '900, Trieste, 1996, pp.60, 87,
fig.7 (riprodotto con il titolo *Casa a Praga*)
Una dolcezza inquieta, Milano, 1996, p.111
(*ill.*) (riprodotto con il titolo *Casa a Praga*)

40

Caserna - Praga

1929

matita su cartoncino, cm 42 x 58
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra universitaria d'arte, Trieste 1930
Mostra artisti triestini, Milano 1953
Carmelich, Trieste 1977

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, tav.XIV
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste", 22.5.1930
Mostra artisti triestini, Milano, 1953 (*ill.*)
(riprodotto con il titolo *La sentinella*)

41

Il molo

1929

matite colorate su cartoncino grigio,
cm 37 x 49

firmato e datato in basso a ds.:

CARMELICH 1929

Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Mostra in occasione delle recite sveviane,
Trieste 1961 (intitolato *Marina*)

Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo,
Trieste 1979

Punti di vista, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA

Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo,
Trieste, 1979, p.91 (ill.)

F. MARRI, 1994, p.113 (ill.)

"Il Piccolo", 10.4.1994 (ill.)

A. NEGRI, 2000, p.127 (ill.)

42

Nevicata

1929

matita su cartoncino, cm 63 x 43

firmato e datato in basso a ds.:

GIORGIO CARMELICH PRAGA 1929

Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Seconda Mostra Sindacale, Trieste 1929

Mostra universitaria d'arte, Trieste 1930

Collezionisti del bianco e nero, Trieste

1951

Mostra in occasione delle recite sveviane,
Trieste 1961 (intitolato *Lampione*)

Cinquant'anni di disegno italiano, Trieste
1968

Portraits pour une ville, Parigi 1985

Punti di vista, Trieste 1994

BIBLIOGRAFIA

S. BENCO, "Il Piccolo", 11.6.1929

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
12.6.1929

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

M. MALABOTTA, 1930, tav.XVII (riprodotto
con il titolo *Neve a Praga*)

"Giovinezza e arte", 1.3.1931, p.50 (ill.)

D. DE TUONI, 1933, p.138

Collezionisti del bianco e nero, Trieste, 1951

G. MONTENERO, 1968, p.169 (ill.)

Cinquant'anni di disegno italiano, Trieste, 1968

R. CURCI, "Il Piccolo", 3.2.1979 (ill.)

Portraits pour une ville, Paris, 1985, p.233,
fig.234

F. MARRI, 1994, p.113

Incisioni

1 i

Carabinieri

1929

xilografia, cm 14 x 10

siglato in basso a sin.: G.C.

collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

2 i

Interno

1929

xilografia in due toni di blu su carta
azzurra, cm 11 x 16

firmato e datato in basso a ds.:

GIORGIO CARMELICH PRAGA 1929

iscrizione a matita in basso a sin.:

stampa a mano (2) n.1

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3339/a

ESPOSIZIONI

Mostra artisti triestini, Milano 1953

Carmelich, Trieste 1977

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985,
pp.123, 204, fig.136

F. MARRI, 2000, p.65, fig.27 (riprodotto con
il titolo *Interno - La casa del mago*)

3 i

Lampione

1929

acquaforte, acquatinta, puntasecca,
cm 12,5 x 9,5

firmato e datato in basso a ds.:

G. CARMELICH 1929

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3335/a

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

F. MARRI, 2000, p.65, fig. 25 (riprodotto con
il titolo *Nevicata*)

4 i

Lungo il fiume - Praga

1929 ca

acquaforte, puntasecca,
cm 9,5 x 12,5

firmato in basso a sin.:

GIORGIO CARMELICH

collezione Marino De Grassi,
Monfalcone

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

5 i

Il mago

1929

xilografia, cm 17 x 11

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3338/a

Civico Museo Revoltella, Trieste

(prova di stampa, firmato in basso a
sin.: G. CARMELICH prova 1/1)

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

F. MARRI, 2000, p.65, fig.28

6 i

La mongolfiera

1929

acquaforte, acquatinta, puntasecca,
cm 9,5 x 12,5

firmato e datato in basso a sin.:

G. Carmelich 1929 Praga

Musei Provinciali, Gorizia, inv.3337/a

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977

Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

F. MARRI, 2000, p.65, fig.24

7 i

Strada di Praga

1929

acquaforte, acquatinta, puntasecca,
cm 15 x 20

firmato in basso a ds.:

G. CARMELICH

Musei Provinciali, Gorizia,

inv.3336/a (stampa in blu)
Civico Museo Revoltella, Trieste

ESPOSIZIONI

Carmelich, Trieste 1977
Il Novecento a Gorizia, Gorizia 2000

BIBLIOGRAFIA

F. MARRI, 2000, p.65, fig.26

Fotografie

1 f

Composizione fotografica [Maschera bianca]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.139
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, p.69 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, 2001, p.186 (ill.)

2 f

Composizione fotografica [Maschera e statua]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.140
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, pp.11, 69 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, 2001, p.187 (ill.)

3 f

Composizione fotografica [Oggetti in equilibrio]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.142
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, p.80 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, 2001, p.188 (ill.)

4 f

Composizione fotografica [Sagome controluce]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

5 f

Composizione fotografica [Silhouette]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.137
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, p.105 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, 2001, p.186 (ill.)

6 f

Composizione fotografica [Uomo-calorifero]

1928 ca

fotografia in bianco e nero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985

Città, 1923 [cat. 2 ui]

Balletto giallo azzurro, 1924 [cat. 5 ui]

Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.141
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, p.84 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, 2001, p.188 (ill.)

7 f

Composizione fotografica [Volto femminile]

1928 ca

fotografia in bianconero,
cm 11 x 8,5
collezione privata, Trieste

ESPOSIZIONI

Frontiere d'avanguardia, Gorizia 1985
Futurism and photography, Londra 2001
Cinema e fotografia futurista, Rovereto 2001

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, pp.124, 204, fig.138
G. LISTA, *Futurism and photography*, Londra, 2001, p.49, 68 (ill.)
G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, 2001, p.185 (ill.)

Opere disperse

1 ui

Girotondo girotondo... Carola

1920

testo di Emilio Dolfi
14 pagine compresa la copertina,
manoscritto, cm 5 x 10
interno: 6 fregi in china, firmati:
giorgio/Nov. 1920
già collezione privata, Trieste

2 ui

Città

1923

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, p.22, tav.II

3 ui

Balletto

1924

matita
riprodotto in:
"Energie Futuriste", a.II, n.5,
1-15 maggio 1924, p.218
biglietto d'invito a Dancing futurista,
1924

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.122, fig.130
C. SALARIS, 1986, p.51, fig.25

4 ui

Scena per Salomé

1924

firmato in basso a sin.: Carmelich
riprodotto in:
"Energie Futuriste", a.II, n.9,
1-15 settembre 1924, p.303
"Aristocrazia futurista", Bologna,
20 settembre 1925

BIBLIOGRAFIA

Frontiere d'avanguardia, Gorizia, 1985, p.122, fig.131



5 ui

Balletto giallo azzurro

1924

firmato e datato in basso a ds.:
CARMELICH 24
riprodotto in:
"La Nuova Venezia", n.9, 21 ottobre
1924

6 ui

Intersezioni

1924

ESPOSIZIONI

I Esposizione del Sindacato Belle Arti e
del Circolo Artistico di Trieste, 192

7 ui

Scomposizioni

1924

ESPOSIZIONI

I Esposizione del Sindacato Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, 1927

8 ui

Studio per balletto

1924

ESPOSIZIONI

I Esposizione del Sindacato Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, 1927



9 ui

Paesaggio [2]

1924

tempera, cm 24 x 18
firmato in basso a sin.: Carmelich
datato in basso a ds.: 1924
già collezione Giovanni Lista, Parigi

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
G. LISTA, 1982, p.91 (*ill.*)

10 ui

Futuristische Music-hall - 3 Szenebilder

1924

ESPOSIZIONI

Internationale Ausstellung Neuer
Theatertechnik, Vienna 1924

11 ui

Il viandante

1925

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, p.22, tav.IV

12 ui

Lussingrande

1925

firmato e datato in alto a ds.:
CARMELICH 25

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, p.22, tav.III

13 ui

Figurini per abiti femminili [1]

1926

matita e acquerello su cartoncino,
cm 42 x 30
firmato e datato in basso a ds.:
G.C. 26
già collezione Gerti Tolazzi, Trieste

14 ui

Figurini per abiti femminili [2]

1926

matita e acquerello su cartoncino,
cm 42 x 30
già collezione Gerti Tolazzi, Trieste

15 ui

Figurini per abiti femminili [3]

1926

matita e acquerello su cartoncino,
cm 42 x 30
già collezione Gerti Tolazzi, Trieste

16 ui

Opicina

1926

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

17 ui

Paesaggio con lavandaia

1926

matita

ESPOSIZIONI

V Esposizione biennale d'arte del Circolo
Artistico, Trieste 1926

18 ui

Ritratto di Sergio C. [Calimani]

1926

matite colorate

ESPOSIZIONI

V Esposizione biennale d'arte del Circolo
Artistico, Trieste 1926
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

S. BENCO, "Il Piccolo", 15.5.1930
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

19 ui

Lo studio

1926

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

20 ui

La vacca

1926

matita

firmato e datato in basso a ds.:
Carmelich 26

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930
M. MALABOTTA, 1930, p.23, tav.V

Due che dormono, 1928 [cat. 25 ui]

Villa fra gli alberi, 1928 [cat. 27 ui]

M. MALABOTTA, "La Casa Bella", ottobre 1932, p.52 (*ill.*)

21 ui
Bagno sul lago
1927
matite colorate

ESPOSIZIONI
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930
(intitolato *Lago Alpino*)

BIBLIOGRAFIA
M. MALABOTTA, "Il Popolo", 22.5.1930
M. MALABOTTA, "La Casa Bella", ottobre 1932, p.53 (*ill.*)

22 ui
Progetti per villino estivo
1927

ESPOSIZIONI
V Esposizione d'Arte delle Venezie, Padova 1927
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

23 ui
Strada nel bosco II
1927

ESPOSIZIONI
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste", 22.5.1930

24 ui
Venezia
1927
matite colorate
acquistato da Eugenio Montale nel 1930, disperso nell'alluvione di Firenze del 1966

ESPOSIZIONI
Mostra universitaria d'arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA
M. MALABOTTA, 1930, tav.IX
S. BENCO, "Il Piccolo", 15.5.1930
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste", 22.5.1930
E. MONTALE, "Corriere d'Informazione", 21.3.1946

25 ui
Due che dormono
1928

BIBLIOGRAFIA
M. MALABOTTA, 1930, tav.XIII

26 ui
L'ultimo tram
1928
matite colorate
firmato e datato in basso a ds.:
CARMELICH 1928

ESPOSIZIONI
II Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti e del Circolo Artistico, Trieste 1928
Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA
"Il Piccolo della Sera", 27.6.1929 (*ill.*)
M. MALABOTTA, 1930, p.24, tav.XI
M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste", 22.5.1930
M. MALABOTTA, "La Casa Bella", ottobre 1932, p.53 (*ill.*)

27 ui
Villa fra gli alberi
1928

BIBLIOGRAFIA
M. MALABOTTA, 1930, tav.XIII

28 ui
Villa Teresa
1928 ca
matite colorate
acquistato dalla Federazione Sindacati Intellettuali di Roma nel 1928

ESPOSIZIONI
II Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti e del Circolo Artistico, Trieste 1928

BIBLIOGRAFIA
II Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo, Trieste, 1928 (*ill.*)
A. LEGHISSA, "Cronache d'Arte", 6.11.1928, p.3



29 ui

Neve a Praga

1929

matite colorate

acquistato da Eugenio Montale nel
1930, disperso nell'alluvione di
Firenze del 1966

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, tav. XVI (riprodotto
con il titolo *Nevicata*)

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

E. MONTALE, "Corriere d'Informazione",
21.3.1946
"Il Piccolo", 26.6.1991 (*ill.*)

30 ui

Vecchia Praga

1929

ESPOSIZIONI

Mostra universitaria d'arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, 1930, tav. XVIII

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930

31 ui

Carso

s.d.

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

32 ui

Giocatore di hockey

s.d.

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

33 ui

Paolo e Francesca

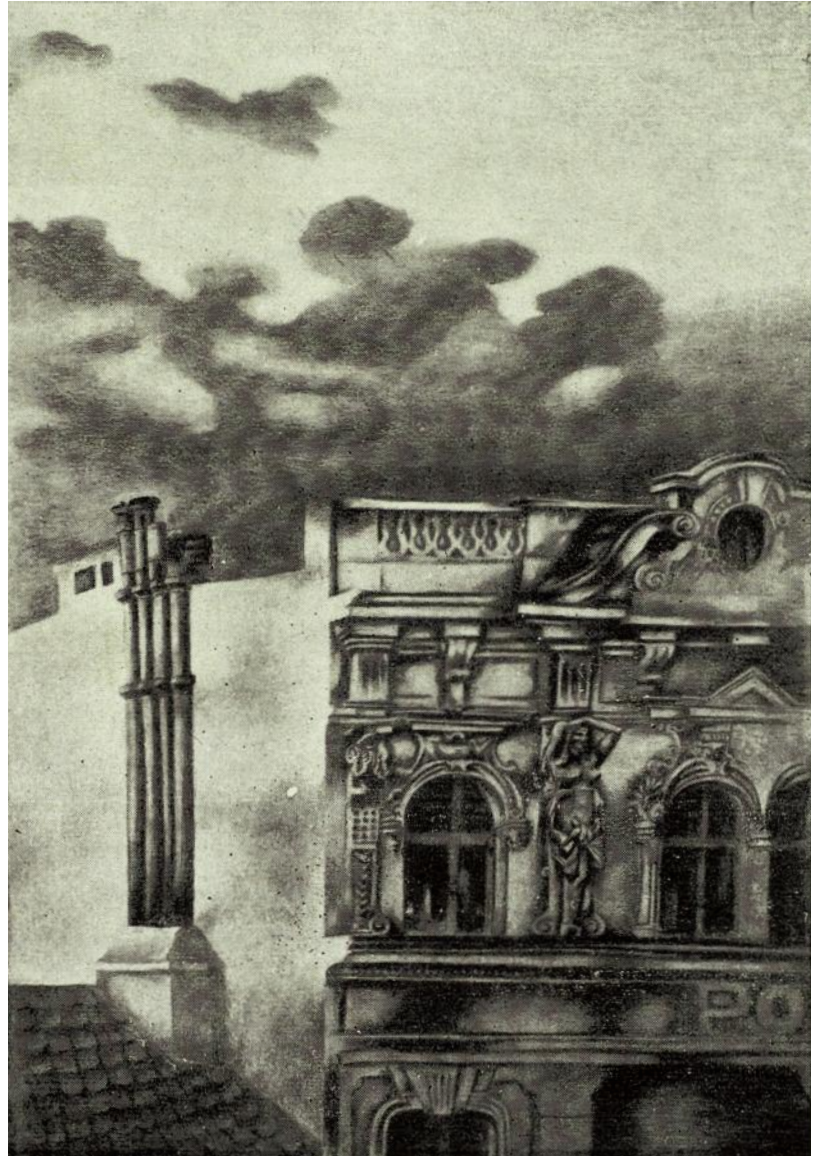
s.d.

ESPOSIZIONI

Mostra Universitaria d'Arte, Trieste 1930

BIBLIOGRAFIA

M. MALABOTTA, "Il Popolo di Trieste",
22.5.1930



Esposizioni

1924

Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik, Wien, Konzerthaus, settembre-ottobre (*catalogo*)
espone *Futuristische Music-hall 3 Szenebilder*

1925

Sale futuriste, mostra organizzata dai Sindacati Artistici Futuristi, Torino, Palazzo Madama, gennaio
espone nelle sezioni di pittura e scenografia

1926

IV Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico - Primaveraile, Trieste, Padiglione Comunale dei Giardini Pubblici, 18 aprile-3 giugno (*catalogo*)
espone due paesaggi in bianco e nero e uno a colori non identificati

V Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico di Trieste - Autunnale, Trieste, Padiglione Comunale dei Giardini Pubblici, 11 settembre-17 ottobre (*catalogo*)
espone *Ritratto di Sergio C.*, *Paesaggio con lavandaia*, *Paesaggio*

1927

V Esposizione d'Arte delle Venezie, Padova, Sala della Ragione, maggio-giugno (*catalogo*)
espone con Guido Pellizzari e Anita Antoniazio *11 disegni per progetto di villino estivo*

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Padiglione del Giardino Pubblico, ottobre-dicembre (*catalogo*)
espone, nella sala del Gruppo Costruttivista di Trieste, *Intersezioni*, *Scomposizioni*, *Studio per balletto*

1928

II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, Trieste, Padiglione Municipale del Giardino Pubblico, autunno (*catalogo*)
espone *La notte nel giardino*, *Il tram*, *Villa Teresa*

1929

II Mostra del Sindacato degli Artisti, Trieste, Salone Michelazzi, giugno
espone *Carnevale*, *Nevicata*, *Notturmo*

1930

Mostra individuale dell'universitario Giorgio Carmelich 1907-1929, nell'ambito della *Mostra Universitaria d'Arte Gruppo Universitario Fascista*, Trieste, Padiglione del Giardino Pubblico, 11 maggio-8 giugno (*catalogo*)
opere esposte *Lo studio*, *Bottiglie*, *Opicina*, *L'ultimo tram*, *Paolo e Francesca*, *Vecchia Praga*, *Carso*, *Giocatore di hockey*, *Venezia*, *Circo Zavatta*, *Strada nel bosco I*, *Notturmo-Praga*, *Autoritratto*, *Barcola*, *Neve-Praga*, *Strada nel bosco II*, *Nevicata*, *Caserm*

Praga, *Paesaggio*, *Lago alpino*, *La notte del giardino*, *Finestra*, *Case*, *Paesaggio*, *Ritratto*, *L'albero*, *L'aia*, *La vacca*, *3 progetti per villino*, *2 composizioni fotografiche*, *mappa con xilografie e acqueforti*

1951

Mostra di collezionisti del bianco e nero, Trieste, Galleria Casanova, 13-25 ottobre (*catalogo*)
opere esposte *Collage* [Alberi e case], *Disegno* [Nevicata], *Disegno colorato* [Il carretto del gelato]

1953

Mostra artisti triestini, Milano, Galleria San Fedele, aprile (*catalogo*)
opere esposte *Autoritratto*, *La sentinella*, *Il carretto del gelato*, *Neve a Praga*

Mostra retrospettiva di pittori triestini, Trieste, Sala Comunale d'Arte, novembre (*catalogo*)
opere esposte *Carnevale*, *Praga*

1956

Mostra delle arti figurative alla Settimana triestina, Milano, Angelicum, 19-25 marzo
esposte due opere non identificate

1961

Mostra in occasione delle recite sveviane, Trieste, Galleria del Teatro Nuovo, febbraio
opere esposte *Lampione*, *Marina* [Il molo]

1968

Cinquant'anni di disegno italiano, mostra organizzata dal Rotary Club, Trieste, Palazzo Costanzi, aprile (*catalogo*)
opera esposta *Nevicata*

1969

Il Futurismo e Trieste (mostra bibliografica), Trieste, Biblioteca del Popolo, inaugurata il 12 febbraio
opere esposte *Cartellone per la Prima Mostra di Belle Arti di Gorizia* e produzione editoriale del periodo 1923-1925

1977

Dudovich & C. - I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, Stazione Marittima, agosto-settembre (*catalogo*)
opere esposte *Cartellone della Prima Mostra di Belle Arti di Gorizia* e "Epeo", a.II, n.2/5, 1923

1977

Carmelich, Trieste, La Cantina, febbraio
esposti documenti, pubblicazioni e opere provenienti dalle collezioni Carà, Corsi, Dolfi, Malabotta

1979

Artisti triestini del tempo di Italo Svevo, Trieste, Castello di San

Giusto, 21 luglio-31 agosto (*catalogo*)
opera esposta *Il molo*

1980

Gli affreschi di Carlo Sbisà e la Trieste degli anni Trenta, Trieste, Castello di San Giusto, aprile-giugno (*catalogo*)
opera esposta *La notte nel giardino*

1982

Esperienze di grafica pubblicitaria a Gorizia, Grado, Palazzo dei Congressi, luglio-settembre
opera esposta *Cartellone della Prima Mostra di Belle Arti di Gorizia*

1983

Post-art futurista, Trieste, Centro Barbacan, 8-29 marzo (*catalogo*)
esposte una cartolina con xilografia *Balletto* e una cartolina Movimento Futurista Giuliano

1984

Le livre futuriste, Paris, Hôtel Galliffet, mostra organizzata dall'Istituto culturale italiano e dal Centre Pompidou
esposti esemplari della produzione editoriale 1920-1923

1985

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, Gorizia, Palazzo Attems, febbraio-aprile (*catalogo*)
opere esposte *Scomposizione di colori con bottiglia*, *Composizione per Epeo*, *Interno con figura*, *Alberi e case*, *Ballerina*, *Testa d'uomo*, *Autoritratto*, *Barcola*, *Il carretto del gelato*, *7 composizioni fotografiche*, *Interno*, *Cartellone per la Prima Mostra Goriziana di Belle Arti*, "Epeo", a.II, n.7/8, 1923, *Il parco delle attrazioni*, *Ridolini e altri corridori*, alcune xilografie e linoleum da "L'Aurora", cartolina con xilografia *Balletto*, cartolina Movimento Futurista Giuliano, carta da lettere de "L'Aurora", del Movimento Futurista Giuliano, e del Convegno Futurista, *Lollina* e i due numeri di "25"

Portraits pour une ville - Fortune d'un port adriatique, Paris, Conciergerie, 13 novembre 1985-3 febbraio 1986 (*catalogo*)
opere esposte *Nevicata*, *Carnevale*

1986

Futurismi postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista, Rovereto, Palazzo Alberti, 11 aprile-18 maggio, Grado, Palazzo Regionale dei Congressi, 31 maggio-31 agosto 1996 (*catalogo*)
esposte una cartolina con xilografia *Balletto*, una cartolina Movimento Futurista Giuliano, e cartolina del 13.4.1924 con disegno a china

1990

Futurismo veneto, Padova, Palazzo del Monte, 24 novembre-31 dicembre
opere esposte *Alberi e case*, *Donna strada*, *Due figure*, *Testa d'uomo*, *Lollina*, *Arabesco*, *Costruzione spaziale di una strada*,

Costruzione spaziale di una fabbrica, una tavola da "Le Cronache", a.I, n.2, 1921, "L'Aurora", a.I, n.1, dicembre 1923, una cartolina con xilografia *Balletto*, una cartolina Movimento Futurista Giuliano e *Lollina*

1992

Parole in libertà. Libri e riviste del Futurismo nelle Tre Venezie, mostra nell'ambito del Terzo Salone Triveneto del Libro, Pordenone, Fiera, 24-31 ottobre 1992, Portogruaro, Palazzo Municipale, 14 novembre-6 dicembre (*catalogo*)

esposti alcuni numeri di "Energie Futuriste" e de "L'Aurora", una cartolina con xilografia *Balletto*, una cartolina Movimento Futurista Giuliano e *Lollina*

1994

Punti di vista. Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea, Trieste, Civico Museo Revoltella, 1 marzo-31 agosto (*catalogo*)
opere esposte *Il molo*, *Nevicata*

Dada l'arte della negazione, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile-30 giugno (*catalogo*)

opere esposte *Alberi e case*, *Ritratto*, *Architetture*, *Scomposizione di fiori*, *Case*, la collezione completa de "Le Cronache", *MAST*, "Epeo", a.II, n.2/5, 1923, *Mardi des Amis* 18 e 28 maggio 1923, *Parole*, *Primo e Secondo convegno di Epeo*

1995

Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale, Genova, Palazzo del Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 14 febbraio - 20 aprile, Milano, Palazzo Besana, 16 maggio-30 giugno (*catalogo*)
opere esposte *Case a Praga*, *Carnevale a Praga*

1996

Libri e riviste dell'avanguardia giuliana, nell'ambito di *Libro & Arte - Mostra mercato dell'editoria sulle arti nel Friuli-Venezia Giulia*, Gradisca d'Isonzo, Sala Civica di Via Bergamas, 15 marzo-8 aprile (*catalogo*)
esposti *Ridolini e altri corridori*, *Cartellone per la Prima Mostra Goriziana di Belle Arti*, cartolina del 13.4.1924 con disegno a china, una cartolina Movimento Futurista Giuliano, una cartolina con xilografia *Balletto*, *Lollina*

Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta, Trieste, Civico Museo Revoltella, aprile (*catalogo*)

opere esposte *Bottiglie*, *L'aia*, *Valbruna*, *La finestra*, *Strada nel bosco*, *Case a Praga*, *Carnevale*

1998

Futurdada, Milano, Galleria Derbylius, 26 marzo-16 maggio (*catalogo*)
esposta gran parte della produzione editoriale del periodo 1920-

1923 e opere dalle collezioni Dolfi e Malabotta

TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda, Ljubljana, Moderna Galerija, 23 dicembre 1998-24 marzo 1999 (*catalogo*)

opere esposte *Natura morta con testa*, *Simultaneità scenica* / *Ambiente + esterno*, tre linoleum da "Tank"

2000

Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative, Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, 28 luglio-28 ottobre (*catalogo*)

opere esposte *Interno con figura*, *Alberi e case*, *La notte del giardino*, *Autoritratto*, *La mongolfiera*, *Nevicata*, *Strada di Praga*, *Interno*, *Il mago*

2001

Futurism and photography, London, Estorick Foundation, 24 gennaio-22 aprile

esposte 6 composizioni fotografiche

Cinema e fotografia futurista, Rovereto, Archivio del '900, 18 maggio-15 luglio

esposte 6 composizioni fotografiche

Bibliografia

Bibliografia degli scritti di Giorgio Carmelich

Contiene in ordine cronologico scritti teorico-critici e creativi.

Gli scritti comparsi in "Epeo" sono elencati a parte, negli indici della rivista, che si è scelto di riportare per intero in fondo a questa sezione.

Non si è potuto fare altrettanto per "Le Cronache", data la particolarità della pubblicazione; ci si limita quindi ad indicare solo i dati dei singoli numeri.

1920

La storiella di Lenin, CarDol Editori della Real Casa, n.1 della serie "L'Aurea", raccolta di gioielli italiani, Trieste, 1920 (racconto manoscritto)

con EMILIO DOLFI

Da New York a S. Francisco in automobile. III volume: Le prime avventure, prefazione del dott. Guido Carmelich, CarDol Editori della Real Casa, Trieste, 1920 (racconto manoscritto)

con EMILIO DOLFI

Da New York a S. Francisco in automobile. IV volume: Sulle Montagne Rocciose, prefazione del dott. Guido Carmelich, CarDol Editori della Real Casa, Trieste, 1920 (racconto manoscritto)

1921

"Le Cronache", a.I, n.1, Trieste, 1921 (manoscritto/dattiloscritto)

"Le Cronache", numero di Natale, a.I, n.2, Trieste, 1921 (manoscritto)

"Le Cronache", numero di Capodanno, a.I, n.3, Trieste, 1921, pp.12 (manoscritto)

1922

Fantasia, racconto, Trieste, 1922 (manoscritto)

"Le Cronache", numero di Carnevale, a.II,

Trieste, n.4, 1922 (manoscritto)

"Le Cronache", numero senza parole, a.II, n.5, Trieste, 1922 (manoscritto)

"Le Cronache", a.II, n.6, Trieste, 1922 (manoscritto)

La solita storia, Casa Editrice il Vomere, Trieste, 1922 (racconto dattiloscritto)

Raccolta di poesie senza titolo [*Canto al sole*], Trieste, 1922 (dattiloscritto)

"Le Cronache", Numero dedicato all'infanzia, n.6, Trieste, 1922 (manoscritto/dattiloscritto)

"Le Cronache", a.II, n.7, Trieste, 1922 (manoscritto)

"Le Cronache", a.II, n.8, Trieste, 1922 (manoscritto)

con EMILIO DOLFI

Primo convegno di Epeo, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, 14 settembre 1922 (dattiloscritto)

1923

Ridolini e altri corridori, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, 1923 (poesie dattiloscritte)

eeeet! antologia dell'anima mia, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, 1923 (poesie-parolibere dattiloscritte)

La sensibilità artistica moderna. Manifesto dell'Epeo, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, 1923 (dattiloscritto) ripubblicato in "Giovinezza e Arte", a.II, n.3, Trieste, 1 marzo 1931, pp.23-24

Le Mardi des Amis, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, programma della riunione del 27 marzo 1923 (dattiloscritto)

con EMILIO DOLFI

Secondo convegno di Epeo, Edizioni della

Bottega di Epeo, Trieste, 3 aprile 1923 (dattiloscritto)

Parole, Trieste, 1923 (poesie dattiloscritte)

Ricordi capovolti, Trieste, 1923 (poesia dattiloscritta)

Le Mardi des Amis, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, programma della riunione del 18 maggio 1923 (dattiloscritto)

Le Mardi des Amis, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, programma della riunione del 28 maggio 1923 (dattiloscritto)

Il Mardi des Amis, Edizioni della Bottega di Epeo, Trieste, programma della riunione del giugno 1923

Io scendo tu sali o viceversa, in "Il Piccolo dei Piccoli", pagina speciale nell'edizione del sabato del "Piccolo della Sera", Trieste, 7 luglio 1923

con EMILIO DOLFI

MAST Misurazione Avanguardistica degli Spettacoli Teatrali, Manifesto programmatico di fondazione, Trieste, 29 settembre 1923 (dattiloscritto)

A te per tutte le consorelle, 13 novembre 1923, poesia dattiloscritta inedita, conservata presso l'ASPG ADSP, b.35

1924

Applicazione della scenografia moderna, in "L'Aurora", a.II, n.3, Gorizia, marzo 1924

Recensioni: "Het Overzicht", "Der Querschnitt", in "L'Aurora", a.II, n.3, Gorizia, marzo 1924

Cine / varietà!, in *Pagina futurista*, in "Crepuscolo", a.II, n.2, Trieste, 31 marzo 1924, p.31

Segnalazioni - Macchina sorpresa - Ai semi-avanguardisti, ai sofficiani in ritar-

do, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.4, Trieste, 1 aprile 1924, p.186

Per un artista immortale, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.4, Trieste, 1 aprile 1924, p.186

Futuristi in retroguardia. N.1 Pirandello, N.2 Finetti, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.5, Trieste, 1/15 maggio 1924, p.217

Meccanizzazione, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.5, Trieste, 1/15 maggio 1924, p.217

Reparto genio: Depero, in "L'Aurora", a.II, n.6, Gorizia, giugno 1924

Lo svegliarino a colori, in "L'Aurora", a.II, n.6, Gorizia, giugno 1924

I creatori di estetiche, in "Originalità", a.I, n.1, Reggio Calabria, 10 agosto 1924
ripubblicato in "Quaderni di Futurismo Oggi", n.4, Edizioni Arte Viva, Roma, ottobre 1968, pp.7-8, 18

Dramma sacro, in "Originalità", a.I, n.1, Reggio Calabria, 10 agosto 1924

Mare "azzurro Prampolini chiaro", in "Originalità", a.I, n.2, Reggio Calabria, 7 settembre 1924

Arte del nord, s.d. [1924]
dattiloscritto inedito inviato a Enzo Benedetto per la pubblicazione in "Originalità", conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, Roma, Archivio Enzo Benedetto

Recensioni - Riviste, s.d. [1924]
dattiloscritto inedito inviato a Enzo Benedetto per la pubblicazione in "Originalità", conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, Roma, Archivio Enzo Benedetto

La Vitagraph presenta, s.d. [1924]
parolibera manoscritta conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, Roma, Archivio Enzo Benedetto
pubblicato in "Quaderni di Futurismo Oggi", n.4, Edizioni Arte Viva, Roma, ottobre 1968, p.11

Enrico Prampolini, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.9, Trieste, 1/15 settembre 1924, pp.302-303

Recensioni: Casavola, Avviamento alla pazzia. Appia, Art vivant ou nature morte?, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.9, Trieste, 1/15 settem-

bre 1924, p.303

Veno Pilon. Pittura russo-toscana a 4 dimensioni, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 12 settembre 1924

Enrico Prampolini, in "L'Aurora", a.II, n.10, Gorizia, ottobre 1924

Ring - Biannuale triestina, in "Energie Futuriste", rubrica di "Italia Nova", a.II, n.10/11, Trieste, 15/30 ottobre 1924, p.344

Recensioni: "Noi", "Der Sturm", "Manometre", "Index", in "Energie Futuriste", estratto, Trieste, ottobre 1924, p.3

La nuova scenografia italiana all'esposizione di Vienna, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 20 novembre 1924

1925

con EMILIO DOLFI

Editoriale, in "25", a.I, n.1, Trieste, gennaio 1925

Annotazioni particolari: del costruttivismo - G. Linze, Le paysage inventorie, in "25", a.I, n.1, Trieste, gennaio 1925

Reclame luminosa, in "25", a.I, n.1, Trieste, gennaio 1925

Jean Cocteau - Dessins, in "25", a.I, n.2, Trieste, primavera 1925

Enrico Prampolini, in "L'Impero", Roma, 24 marzo 1925

Augusto Cernigoj, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 22 dicembre 1925

1926

L'art de Prampolini, in "Bulletin de l'Effort Moderne", n.24, Paris, aprile 1926, pp.1-3

1928

con EMILIO DOLFI

Il Carro di Tespi, sceneggiatura per il cinematografo in 4 atti, da un soggetto di Primo Conti e Filiberto Scarpelli, inviata al secondo concorso cinematografico indetto dal quotidiano romano "Il Tevere", maggio 1928

I e II atto di Carmelich, III e IV di Dolfi
Il I atto è stato pubblicato in "Il Piccolo", 26 giugno 1991, gli altri sono inediti manoscritto e dattiloscritto in collezione privata, Trieste

Epistolario Carmelich - Dolfi 1922-1929

18 cartoline e 55 lettere autografe conservate presso la Fondazione CRTrieste, Trieste

10 cartoline e 4 lettere autografe, collezione privata, Trieste

Trascrizione di Emilio Dolfi, dattiloscritto di 126 pp., conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato, Roma, Archivio Enzo Benedetto (scatola 12, fasc.23)

Lettere di Giorgio Carmelich, in "Futurismo Oggi", Roma

a.VII, n.5/6, maggio-giugno 1975, p.2

a.VII, n.7, luglio 1975, p.4

a.VII, n.8/9, settembre-ottobre 1975, p.7

a.VIII, n.1/2, gennaio-febbraio 1976, p.8

a.VIII, n.3/4, marzo-aprile 1976, p.11

Indici di "EPEO"

"EPEO" rassegna d'arte

[senza numerazione, ma a.I, n.1], Trieste, febbraio 1922

Presentazione, pp.1-3

CARMELICH, *Fantasia*, pp.3-4

DOLFI, *Il Trittico di G. Puccini*, p.5

CARMELICH, *Teatro - Cronache*, p.6

DOLFI, *Giovanni Verga*, p.8

CARMELICH, *Il Notturmo di G. D'Annunzio*, p.9

DOLFI, *Recensioni*, p.10

Sommari delle migliori riviste italiane, p.11

Concorso, p.12

"EPEO" rassegna d'arte

numero dedicato a Giovanni Marradi

a.I, n.2, Trieste, febbraio 1922

CARMELICH, *Giovanni Marradi il poeta delle rapsodie*, pp.1-2

G. MARRADI, *Dalle "Rapsodie Garibaldine"*, pp.5-7

Esito del primo concorso EPEO, p.8

DOLFI, *Arte triestina: una mostra artistica alla Permanente - Gli infelici di Vito Timmel*, pp.11-12

Un arguto pensiero di Ettore Cozzani - Le opere di Giovanni Marradi, p.12

Altri aneddoti di Giovanni Marradi, p.13

"EPEO" rassegna d'arte

numero dedicato a Giuseppe Mazzini

a.I, n.3, Trieste, marzo 1922

Vita di Giuseppe Mazzini, pp.2, 7

“EPEO” rassegna d’arte
 numero di primavera
 a.I, n.4-5-6, Trieste, marzo-aprile 1922
 presentazione, p.1
 annuncio, p.2
 GIOSUÈ CARDUCCI, *Primo vere*, p.5
 DOLFI, *O! O! Totus floreo*, p.6
 ANGELO POLIZIANO, *Canto di primavera*,
 p.14
 LIU KU CHUANG, *Il telaio della primavera*,
 p.16
 CARMELICH, *La primavera di Sandro*
Botticelli, pp.18-19
 DOLFI, *Tra i libri*, p.20
 La vedetta di Epeo, *Autori al lavoro*, p.21
 ENRICO CAVACCHIOLI, *Elogio della primavera*,
 pp.23-24
 annuncio di concorso, p.25
 CARMELICH, *Teatro*, p.27
 La vedetta di Epeo, *Notizie di lettere e*
d’arte, p.28
 LUIGI PIRANDELLO, *Enrico IV*, atto II scena
 finale, pp.29-30, 33
 La vedetta di Epeo, *Varie*, p.34
 bando di concorso, p.35

“EPEO” rassegna d’arte
 quaderno interamente dedicato alle grandi
 manifestazioni d’arte di Firenze
 a.I, n.7-8-9, Trieste, settembre 1922
 CARMELICH, *Firenze dell’arte, Impressioni*
fiorentine, pp.1-25
 CARMELICH, *La Primavera fiorentina*,
 pp.26-31
 intercalate al testo 8 cartoline: una di C.
 Bonafedi per le tre esposizioni fiorentine,
 sei réclames Edizioni Belforte, una récla-
 me di edizioni tedesche

“EPEO” rassegna d’arte
 numero dedicato a “L’Eroica” di Ettore
 Cozzani
 a.I, n.10-11-12, Trieste, dicembre 1922
 CARMELICH, “*L’Eroica*” di Ettore Cozzani,
 pp.1-6
 8 tavole con edizioni dell’Eroica
 DOLFI, *Lo xilografo*, pp.27-28

“EPEO” cronache d’arte moderna
 dedicato alla XIII Biennale di Venezia
 a.II, n.1, Trieste, gennaio 1923
 CARMELICH, *Considerazioni sulla tredicesi-
 ma Biennale*, pp.3-8
L’annuncio della Bottega di Epeo, p.9

“EPEO” cronache d’arte moderna
 quaderno dedicato all’arte cartellonistica
 a.II, n.2-3-4-5, Trieste, febbraio-maggio
 1923
 DOLFI, *Il cartellonismo*, pp.5-12
 CARMELICH, *Verso il nuovo cartellone*,
 pp.15-23
 CARMELICH, *Walter Kampmann*, pp.24-25
 inserto di 14 pagine con cartoline di mani-
 festi pubblicitari e un opuscolo réclame

della Fiera di Vienna

“EPEO” cronache d’arte moderna
 [numero dedicato al futurismo]
 a.II, n.7-8, Trieste, giugno-luglio 1923
 JABLOWSKY, *Iazz - tazzine - tazùm*, pp.5-11
 DOLFI, *Ponticelli*, *Bellezza*,
Cristallizzazioni, *Solitudini denaturate*,
 pp.12-13
 CARMELICH, *Poesia micidiale*, *Poesia*
frappée, *Borghese domenica campestre*,
 pp.14-16
 CARMELICH, DOLFI, JABLOWSKY, *Sintesi teatra-
 le*, pp.17-18

Bibliografia su Giorgio Carmelich

1924

Convegno futurista giuliano, in
 “Crepuscolo”, a.II, n.2, Trieste, 31 marzo
 1924, p.20

Convegno futurista giuliano, in “La Voce
 di Gorizia”, Gorizia, 1 aprile 1924

EMILIO MARIO DOLFI, *Artisti: Carmelich*, in
 “L’Impero”, Roma, 31 ottobre/1 novembre
 1924

“*Energie futuriste*” Trieste, in “L’Impero”,
 Roma, 6/7 novembre 1924

L’esposizione internazionale d’arte teatrale
*di Vienna. Il successo della sezione italia-
 na*, in “L’Impero”, Roma, 18/19 ottobre
 1924

EMILIO FURLANI, *I futuristi giuliani*, in
 “L’Impero”, Roma, 23 agosto 1924

L’inaugurazione della Prima Esposizione
Goriziana di Belle Arti, in “La Voce di
 Gorizia”, Gorizia, 12 aprile 1924

L’inaugurazione dell’Esposizione di Belle
Arti, in “Il Popolo di Trieste”, Trieste, 13
 aprile 1924

FRIEDRICH KIESLER (a cura di), *Internatio-
 nale Ausstellung Neuer Theatertechnik*,
Katalog Programm Almanach, catalogo
 della mostra (Wien, Konzerthaus, settem-
 bre-ottobre 1924), Würthle & Sohn, Wien,
 1924, p.40
 Ristampa anastatica, Verlag Löcker &
 Wögenstein, Wien, 1975

ENRICO PRAMPOLINI, *L’arte teatrale a Vienna*,
 in “L’Impero”, Roma, 6/7 novembre 1924

1925

Fra libri e riviste: “25”, in “L’Impero”,
 Roma, 3 marzo 1925

L’inaugurazione della I grande Mostra
futurista di Torino, in “L’Impero”, Roma,
 17 gennaio 1925

ENRICO PRAMPOLINI, *L’Esposizione futurista*
di Torino, in “L’Impero”, Roma, 30/31 gen-
 naio 1925

“Aristocrazia futurista”, numero unico,
 Bologna, 20 settembre 1925

1926

B. [SILVIO BENCO], *L’Esposizione d’arte al*
Giardino Pubblico - Sala sinistra, in “Il
 Piccolo della Sera”, Trieste, 8 maggio 1926

B. [SILVIO BENCO], *L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico - La scultura*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 25 settembre 1926

Catalogo della IV Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico di Trieste - Primavera (Trieste, Padiglione Comunale dei Giardini Pubblici, 18 aprile-3 giugno 1926), Casa Editrice Parnaso, Trieste, 1926, p.11

Catalogo della V Esposizione Biennale d'Arte del Circolo Artistico di Trieste - Autunnale (Trieste, Padiglione Comunale dei Giardini Pubblici, 11 settembre-17 ottobre 1926), Casa Editrice Parnaso, Trieste, 1926

AVGUST ČERNIGOJ, *Umetniška razstava v Trstu*, in "Učiteljski List", n.11, Trieste, 1 giugno 1926, p.87

EMILIO FURLANI, *Il Movimento futurista giuliano*, in "Giornale del Veneto", Treviso, 21 aprile 1926

L'inaugurazione della V esposizione d'arte, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 12 settembre 1926

IV Esposizione d'arte delle Tre Venezie, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 11 marzo 1926

ALBERT ŠIROK, *Umetniška razstava v paviljonu Ljudskega vrta*, in "Edinost", n.212, Trieste, 14 settembre 1926

STRAZZACAVEI, *Coi nostri occhi fra gli occhi e gli altri commestibili della V Biennale*, in "Marameo!", Trieste, 17 settembre 1926

1927

D.D.T. [DARIO DE TUONI], *La Prima Esposizione delle Belle Arti. Sguardo introdotto*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 15 ottobre 1927

Depero futurista, Dinamo-Azari, Milano, 1927, p.16

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, in "Il Piccolo", Trieste, 16 ottobre 1927

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo illustrato (Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, ottobre-dicembre 1927), Trieste, 1927, pp.27-29

V Esposizione d'Arte delle Venezie, catalogo (Padova, Sala della Ragione, maggio-giugno 1927), Padova, 1927, p.42

STRAZZACAVEI, *Mostra = Rassegna dinamica*,

in "Marameo!", Trieste, 21 ottobre 1927

1928

B. [SILVIO BENCO], *La Mostra regionale d'arte al Giardino Pubblico - Pittori d'avanguardia ed altri*, in "Il Piccolo", Trieste, 18 ottobre 1928

A.L. [ADOLFO LEGHISSA], *L'Esposizione artistica al Giardino Pubblico*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 7 ottobre 1928

ADOLFO LEGHISSA, *La Mostra di pittura e scultura nel Padiglione del Giardino Pubblico*, in "Cronache d'Arte", a.III, n.10, Trieste, 6 novembre 1928, p.3

La Mostra regionale d'arte inaugurata al Giardino, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 1 ottobre 1928

II Esposizione del Sindacato Fascista Regionale delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo (Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, autunno 1928), La Editoriale Libreria, Trieste, 1928, p.21

La II Esposizione regionale delle belle arti al Giardino Pubblico, in "Marameo!", Trieste, 3 ottobre 1928

STRAZZACAVEI, *Le sale d'arte prese in giro al Giardino Pubblico*, in "Marameo!", Trieste, 12 ottobre 1928

STRAZZACAVEI, *La II Esposizione regionale delle belle arti al Giardino Pubblico*, in "Marameo!", Trieste, 5 ottobre 1928

VAL., *Alla II Mostra di Belle Arti - Giudizi di popolani*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 10 ottobre 1928

1929

Annuncio mortuario, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 18 agosto 1929

SILVIO BENCO, *La Mostra del Sindacato Artisti nella Galleria Michelazzi*, in "Il Piccolo", Trieste, 11 giugno 1929

Che cosa preparano i nostri artisti. Tra i giovani e i giovanissimi: Carmelich, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 27 giugno 1929

Condoglianze, in "Il Mare", Trieste, 25 agosto 1930

FERDINAND DELAK, HEINZ LUEDECKE, *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien*, in "Der Sturm", a.19, n.10, Berlin, gennaio 1929, p.330

MANLIO MALABOTTA, *La seconda Mostra del Sindacato degli Artisti*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 12 giugno 1929

La morte del pittore Giorgio Carmelich, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 19 agosto 1929

STRAZZACAVEI, *La Mostriciattola di Piazza Unità*, in "Marameo!", Trieste, 14 giugno 1929

KAREL TEIGE, *F.T. Marinetti + italska moderna + svetovy futurismus*, in "ReD", a.II, n.6, Praga, febbraio 1929
Tradotto in Karel Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, a cura di Sergio Corduas, Einaudi, Torino, 1982, p.118

1930

Annuncio sulla Mostra d'Arte Universitaria, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 19 aprile 1930

B. [SILVIO BENCO], *Alla mostra d'arte universitaria*, in "Il Piccolo", Trieste, 15 maggio 1930

Carrà e Soffici alla Mostra Universitaria, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 10 maggio 1930

MANLIO MALABOTTA, *Alla Mostra Universitaria d'Arte - Giorgio Carmelich*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 22 maggio 1930

MANLIO MALABOTTA, *Carmelich*, Tipografia del Partito Nazionale Fascista, Trieste, 1930
Monografia illustrata pubblicata in 201 esemplari numerati a spese della famiglia Carmelich e a cura di Emilio Dolfi e Manlio Malabotta, pp.1-40, tav.I-XVIII

ARISTIDE MATTIUSI, *Bandiere sulle antenne*, Movimento Letterario d'Avanguardia, Trieste, 1930, p.56

Mostra Universitaria d'Arte. Da mostra regionale a mostra nazionale, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 3 maggio 1930

La Mostra Universitaria d'Arte al Giardino Pubblico, in "Il Piccolo", Trieste, 10 maggio 1930

Mostra Universitaria d'Arte Gruppo Universitario Fascista Trieste, catalogo (Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, 11 maggio-8 giugno 1930), Tipografia del Partito Nazionale Fascista, Trieste, 1930, pp.35-40

La Mostra Universitaria d'Arte si inaugura oggi, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 11 maggio 1930

1931

L'apertura delle nuove sale del Museo Revoltella, in "Il Piccolo", Trieste, 31 ottobre 1931

OLIVIERO HONORÉ BIANCHI, *Manlio Malabotta: "Giorgio Carmelich"*, in "La Porta Orientale", a.I, n.3, Trieste, 15 marzo 1931, pp.335-336

Giorgio Carmelich 1907-1929, in "Giovinezza e Arte", a.II, n.3, Trieste, 1 marzo 1931, pp.50-51

GIUSEPPE MENASSÉ, *Il "Giorgio Carmelich" di Manlio Malabotta*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 5 marzo 1931

Il riordinamento del Museo Revoltella, imminente inaugurazione dei nuovi locali, in "Il Piccolo", Trieste, 18 luglio 1931

Sintesi teatrale di Carmelich, Dolfi, Jablowsky, in "Giovinezza e Arte", a.II, n.2, Trieste, 1 febbraio 1931, p.41

1932

MANLIO MALABOTTA, *Arturo Nathan*, in "La Casa Bella", n.57, Milano, settembre 1932, pp.45-48

MANLIO MALABOTTA, *Giorgio Carmelich*, in "La Casa Bella", n.58, Milano, ottobre 1932, pp.52-53

1933

[DARIO DE TUONI], *Il Civico Museo Revoltella di Trieste. Catalogo della Galleria d'Arte Moderna*, Editoriale Libreria, Trieste, 1933, pp.137,139

1946

EMILIO DOLFI, *Bozza di un ricordo di Carmelich*, manoscritto, s.d. [1946]

EUGENIO MONTALE, *I quadri in cantina*, in "Corriere d'Informazione", Milano, 21 marzo 1946
Ripubblicato in *Farfalla di Dinard*, Mondadori, Milano, 1960, pp.241-246

1948

A. DI FRANCESCO, *Le arti figurative a Trieste*, in "Il Ponte", a.4, Firenze, aprile 1948, p.387

S. [GUIDO SAMBO], *Un secolo d'arte a Trieste*, in "Tergesteia", a.I, n.1, Trieste, aprile-giugno 1948, p.13

1951

GAB [AURELIA GRUBER BENCO], *Mostra di collezionisti del bianco e nero alla galleria "Casanuova"*, in "Umana", n.2, Trieste, 31 ottobre 1951, p.26

Mostra di collezionisti del bianco e nero, catalogo (Trieste, Galleria Casanuova, 13-25 ottobre 1951), Trieste, 1951

1953

GIO. [DECIO GIOSEFFI], *Omaggio a undici pittori triestini*, in "Il Giornale di Trieste", Trieste, 28 novembre 1953

Mostra artisti triestini, catalogo (Galleria San Fedele, Milano, aprile 1953), con una presentazione di Garibaldo Marussi, Trieste, 1953

SILVIO RUTTERI, *Mostra retrospettiva di pittori triestini*, catalogo (Trieste, Sala Comunale d'Arte, novembre 1953), Trieste, 1953

1955

Le innovazioni nella toponomastica cittadina. Triestini illustri di ieri e di oggi. Onorati degnamente scienziati, artisti e patrioti, in "Il Piccolo", Trieste, 20 novembre 1955

1956

F.I., *La mostra delle arti figurative alla "settimana triestina"*, in "Umana", n.3/4, Trieste, marzo-aprile 1956, pp.23-24

1960

LIONELLO VENTURI, *Luigi Spazzapan*, De Luca, Roma, 1960, p.11

1961

GIO. [DECIO GIOSEFFI], *Come si dipingeva ai tempi di Svevo*, in "Il Piccolo", Trieste, 25 febbraio 1961

1962

Piccola enciclopedia giuliana e dalmata, diretta da Sergio Cella, L'Arena di Pola, Gorizia, 1962, p.50

1965

EUGENIO MONTALE, *Ricordo di Roberto Bazlen*, in "Corriere della Sera", Milano, 6 agosto 1965

1967

FILIBERTO MENNA, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma, 1967, pp.331-332

1968

LICIO BURLINI, *Non tutti ma quasi ovvero un elogio dedicato agli artisti triestini*, Tipografia Moderna, Trieste, 1968, p.115

Cinquant'anni di disegno italiano, catalogo della mostra organizzata dal Rotary Club (Trieste, Palazzo Costanzi, 5-20 aprile 1968), Trieste, 1968

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De

Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Mondadori, Milano, p.536

GIULIO MONTENERO, *Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica*, in *Quassù Trieste*, a cura di Libero Mazzi, Cappelli, Bologna, 1968, pp.166-169

LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, p.XIX

1969

Bruno Sanzin "storiografo" del futurismo a Trieste, in "Il Piccolo", Trieste, 18 febbraio 1969

TULLIO CRALLI, *L'uomo l'artista l'amico Sofronio Pocarini*, in "Iniziativa Isontina", a.XI, n.1/42, Gorizia, gennaio-marzo 1969, p.32

BRUNO G. SANZIN, *A tu per tu con Marinetti. Le memorie di un futurista*, in "Il Piccolo", Trieste, 28 febbraio 1969

MARIO VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici Editore, Roma, 1969, p.454

1970

CESARE DEVETAG, *Presentazione, in Ambiente artistico a Gorizia negli anni Venti. Omaggio a Spazzapan*, catalogo della mostra (Gradisca, 27 settembre-10 ottobre 1970), Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo Gradisca Redipuglia, 1970

1973

MILKO BAMBIČ, *August Černigoj končno vendarle spregovoril tudi o Srečku Kosovelu*, in "Primorski dnevnik", Trieste, 19 agosto 1973

LIVIA GIROMETTA, *Il movimento futurista a Trieste*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 1973-1974 (relatore prof. Giuseppe Petronio)

CLAUDIO MARTELLI, *Artisti triestini contemporanei*, A.D.A., Trieste, 1973, p.13

GLAUCO VIAZZI, VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti del secondo futurismo italiano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1973, pp.38-39

1975

ENZO BENEDETTO, *Futurismo cento x 100*, Edizioni Arte Viva, Roma, 1975, pp.36, 56

R.D. [ROBERTO DAMIANI], *Trasformava gli auguri in rarità bibliografiche*, in "Il Piccolo", Trieste, 23 aprile 1975

Futuristi, in "Futurismo Oggi", a.VII, n.3/4, Roma, marzo-aprile 1975, p.2

I futuristi triestini, in "Il Meridiano di Trieste", a.IV, n.31, Trieste, 31 luglio-2 agosto 1975, p.10

BRUNO G. SANZIN, *Tappe autobiografiche essenziali*, in "Es", Napoli, febbraio-maggio 1975, pp.59-71

1976

TULLIO CRALI, *Pocarini futurista*, in *Mio fratello Sofronio*, Edizione della Cassa di Risparmio, Gorizia, 1976, pp.193-194, 197, 200

LIVIA GIROMETTA, *Emilio Mario Dolfi*, in "Futurismo Oggi", a.VIII, n.1/2, Roma, gennaio-febbraio 1976, p.6

LIVIA GIROMETTA, *Il movimento futurista a Trieste. Spunti per un dibattito culturale*, in "Iniziativa Isontina", Gorizia, a.XVIII, n.2/67, giugno-settembre 1976, pp.71-82

GIOVANNI LISTA (a cura di), *Théâtre futuriste italien, anthologie critique*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1976

ERVINO POCAR, *Mio fratello Sofronio*, Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, 1976, pp.199, 204, 229

BRUNO G. SANZIN, *Io e il futurismo (Confidenze in libertà)*, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1976, pp.30-31, 35

1977

UMBRO APOLLONIO, *Presentazione*, in *Augusto Černigoj*, catalogo della mostra (Trieste, Palazzo Costanzi, aprile-maggio 1977), L'Asterisco, Trieste, 1977

ANNA BALDAZZI, ALESSANDRA BRIGANTI, LINDO DELLI COLLI, GAETANO MARIANI (a cura di), *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1977, pp.23, 79

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, catalogo della mostra a cura di Roberto Curci e Vanja Strukelj (Trieste, Stazione Marittima, 1 agosto-8 settembre 1977), Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo - La Editoriale Libreria, Trieste, 1977, pp.65-66, 130

FRANCO FIRMIANI, voce *Giorgio Carmelich*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.XX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1977, pp.413-414

TIZIANA MISSIGOI, *Nell'opera di Černigoj 50 anni di cultura mitteleuropea*, in "L'Unità", Roma, 14 maggio 1977

Ricordo di Giorgio Carmelich, in "Il

Piccolo", Trieste, 10 febbraio 1977

TINO SANGIGLIO, *Augusto Černigoj nella Trieste degli anni Venti*, in "Trieste", n.103, Trieste, gennaio 1977, pp.27-28

1978

LICIO DAMIANI, *La pattuglia futurista*, in *Arte del Novecento in Friuli. I. Il Liberty e gli anni Venti*, Del Bianco, Udine, 1978, p.218

PETER KREČIČ, *Slovenski konstruktivisem in umetnostna kritika*, in "Sinteza", n.41/42, Ljubljana, marzo 1978, pp.51-61

1979

ROBERTO CURCI, *Con dedica a Praga*, in "Il Piccolo", Trieste, 3 febbraio 1979

GIOVANNI LISTA, *L'art postal futuriste*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, pp.44-46, 51, 59

CLAUDIO MARTELLI, *Artisti triestini del Novecento*, A.D.A., Trieste, 1979, pp.55-56

SERGIO MOLESI, CORA MOSCA RIATEL, *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo della mostra (Trieste, Castello di San Giusto, 21 luglio-31 agosto 1979), Editoriale Libreria, Trieste, 1979, p.91

1980

UMBRO APOLLONIO, *Il Novecento*, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, vol.III, parte III, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine, 1980, p.1763

LUISA CRUSVAR, *Pittura e scultura: operatori mercato artistico ed espositori nella Trieste degli anni 30*, in *Gli affreschi di Carlo Sbisà e la Trieste degli anni Trenta*, catalogo della mostra (Trieste, Castello di San Giusto, aprile-giugno 1980), Trieste, 1980, pp.107, 122

PETER KREČIČ, *August Černigoj*, Založništvo Tržaškega Tiska, Trieste, 1980, pp.39, 45, 52, 54

1981

UMBERTO CARPI, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni Venti*, Liguori, Napoli, 1981, p.87

TULLIO CRALI, *Nei primi 20 anni del futurismo*, in *La pittura nella mitteleuropa (1890-1930)*, atti del X Convegno dell'Istituto Incontri Mitteleuropei (Gorizia, Palazzo Attems, 27-30 settembre 1975), Gorizia, 1981, estratto, p.12

BRUNO PASSAMANI, *Fortunato Depero*,

Comune di Rovereto, Musei Civici, Galleria Museo Depero, Rovereto, 1981, p.371

1982

Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, catalogo della mostra a cura di Decio Gioseffi, Sergio Molesì, Marco Pozzetto (Trieste, Stazione Marittima, dicembre 1981-febbraio 1982), Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, Pordenone, 1982, p.328

PETER KREČIČ, *Slovinci v likovni zapuscini Ljubomira Miciča*, in "Sinteza", n.55/57, Ljubljana, dicembre 1981-marzo 1982, pp.25-29

GIOVANNI LISTA, *Futurisme - Abstraction et Modernité*, TransForm Edition, Paris, 1982, pp.90-91

MADDALENA MALNI PASCOLETTI, *Esperienze di grafica pubblicitaria a Gorizia*, in opuscolo di presentazione della mostra omonima (Grado, Palazzo dei Congressi, luglio-settembre 1982), Grado, 1982

GIULIO MONTENERO, *Il teatro della storia*, in *Edgardo Sambo*, catalogo della mostra (Trieste, Palazzo Costanzi, novembre-dicembre 1982), Trieste, 1982, p.7

Tullio Crali - Futuristi in linea, pieghevole di presentazione alla mostra (Milano, Palazzo Sormani, 1-15 marzo 1982), Milano, 1982

1983

UMBERTO CARPI, *1923-1925: giornali dell'avanguardia giuliana*, in "Metodi e Ricerche", nuova serie, a.II, n.2, Udine, luglio-dicembre 1983, pp.5-38

LUISA CRUSVAR, *Coriandoli d'avanguardia. Aspetti della pittura giuliana negli anni '20 e '30*, in "Il Piccolo", Trieste, 16 gennaio 1983

Joegoslavisch Konstruktivisme 1921-1981, catalogo della mostra a cura di Wouter Kotte (Utrecht, Eindhoven, Emmen, ottobre 1983-maggio 1984), Utrecht, 1983, p.38

STELIO MATTIONI, *In quel caffè d'epoca mettiamoci dei quadri*, in "Il Piccolo", Trieste, 27 aprile 1983

Post-art futurista, catalogo della mostra a cura dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo (Trieste, Centro Barbacan, 8-29 marzo 1983), con presentazione di Bruno G. Sanzin, Trieste, 1983, pp.15-16

TULLIO REGGENTE, *Appunti per una storia della cultura a Trieste all'inizio degli anni venti*, in *Componenti slovene della pittura giuliana negli anni 20-30*, catalogo della mostra a cura di Tullio Reggente e Peter Krečič (Pordenone, Galleria Sagittaria, dicembre 1982-febbraio 1983), Centro Iniziative Culturali Pordenone, Pordenone, 1983, pp.15, 39

Zenit i avangarda 20ib godina, Zenit and the Avantgarde of the Twenties, catalogo della mostra a cura di Irina Subotic (Beograd, Narodni Muzej, 1 febbraio-15 marzo 1983), Beograd, 1983, pp.97, 102, 149

1984

GIOVANNI LISTA, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Panini, Modena, 1984, pp.37, 44, 60, 78, 84, 92, 94, 101, 107, 146, 148
Pubblicato in occasione della mostra *Le livre futuriste* (Parigi, Hôtel Galliffet, ottobre 1984)

Viaggi nel mondo del futurismo, in "La Provincia Isontina", a.II, Gorizia, 3 quadrimestre 1984, pp.18-21

NICOLETTA ZAR, *Il pittore triestino Giorgio Carmelich e le avanguardie europee*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 1983-84 (relatore prof. Decio Gioseffi)

1985

Avanguardia di frontiera, in "La Provincia Isontina", a.III, Gorizia, 2 trimestre 1985, pp.17-18

GUIDO BOTTERI (a cura di), *Il Caffè degli Specchi*, Trieste, 1985, p.29

UMBERTO CARPI, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985, pp.143-187, 198, 228

UMBERTO CARPI, *Personaggi e vicende della letteratura giuliana d'avanguardia negli anni Venti*, in *Frontiere d'avanguardia [...]*, pp.62-83

I futuristi e la fotografia. Creazione fotografica e immagine quotidiana, catalogo della mostra a cura di Giovanni Lista (Modena, Galleria Civica, 7 dicembre 1985-26 gennaio 1986, Rovereto, Galleria Museo Depero, 14 febbraio-16 marzo 1986), Panini, Modena, 1985, pp.11, 30, 50, 120

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, catalogo

della mostra a cura di Bruno Passamani e Umberto Carpi (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 16 febbraio-30 aprile 1985), Gorizia, 1985

PETER KREČIČ, *L'avanguardia storica jugoslava*, in *Frontiere d'avanguardia [...]*, pp.84-89

GIOVANNI LISTA, *La drammaturgia futurista e il "cerebralismo funambolico" di Pirandello*, in *Atti del Congresso Internazionale "Pirandello e la drammaturgia fra le due guerre"*, Agrigento, 1984, a cura di Enzo Scrivano, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1985, pp.147-148, 150, 159, 161

CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, A.P.C., Trieste, 1985, p.64

MARIA MASAU DAN, *Il futurismo nei Musei Provinciali di Gorizia*, in *Frontiere d'avanguardia [...]*, pp.10-17

FULVIO MONAI, *Futurismo (e non solo)*, in "Il Piccolo", 21 maggio 1985

GIULIO MONTENERO, *Oltre tutte le frontiere*, in "Il Piccolo", Trieste, 2 marzo 1985

GIULIO MONTENERO, *È morto Cernigoj*, in "Il Piccolo", Trieste, 19 novembre 1985

BRUNO PASSAMANI, *Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202. Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta, utopia e realtà alla frontiera giuliana*, in *Frontiere d'avanguardia [...]*, pp.19-61

Portraits pour une ville - Fortune d'un port adriatique, catalogo della mostra a cura di Luciano Semerani (Parigi, Conciergerie, 13 novembre 1985-3 febbraio 1986), Comune di Trieste - Electa, Milano, 1985, pp.231, 233

1986

Futurismi postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista, catalogo della mostra a cura di Maurizio Scudiero (Rovereto, Palazzo Alberti, 11 aprile-18 maggio, Grado, Palazzo Regionale dei Congressi, 31 maggio-31 agosto 1986), Longo, Rovereto, 1986, pp.18, 33, 82-83

MARZIO PINOTTINI, *Fillia e l'estetica futurista*, in *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, a cura di Silvia Evangelisti, Arnoldo Mondadori/Philippe Daverio, Milano, 1986, p.35

CLAUDIA SALARIS, *Il futurismo e la pubblicità*, Lupetti & Co., Milano, 1986, pp.21, 51,

121, 148-149

ENRICO STURANI, *Tuttifuturisti. Il Chi è del futurismo italiano e internazionale*, Container/Arte, s.l., s.d. [1986], pp.29-30

MARIO VERDONE, *Augusto Cernigoj "L'arte è uno scherzo serissimo"*, in "Terzo occhio", a.XII, n.2, Bologna, giugno 1986, pp.35-39

1987

PETER KREČIČ, *Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo*, in *Tank, reprint izdaje iz leta 1927*, Mladinska knjiga, s.l. [Ljubljana], 1987, pp.83, 85, 88-89, 93

1988

GIOVANNI FANELLI, EZIO GODOLI, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni Comunità, Milano, 1988, pp.23, 27, 37, 132-134, 183

KRISZTINA PASSUTH, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1988, p.89

CLAUDIA SALARIS, *Bibliografia del futurismo: 1909-1944*, Biblioteca del Vascello Stampa Alternativa, Roma, 1988, pp.11, 28

1989

PETER KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Založba Obzorja, Maribor, 1989, pp.77, 80

GIOVANNI LISTA, *La scène futuriste*, Editions du CNRS, Paris, 1989, pp.215, 254, 266-267, 269, 356-357, 399-400

MARIA MASAU DAN, *Ambiente artistico e momenti d'avanguardia a Gorizia dal '900 agli anni Trenta*, in atti del convegno *Friül di soreli jevât. Setante ains di storie, di culture, di Filologjiche (1919-1989)* (Gorizia, 26 novembre 1989), a cura di Eraldo Sgubin e Manlio Michelutti, Società Filologica Friulana, Udine, 1989, pp.481, 483-484, 486-487

1990

Futurismo veneto, catalogo della mostra a cura di Maurizio Scudiero e Claudio Rebeschini (Padova, Palazzo del Monte, 24 novembre-31 dicembre 1990), L'Editore, s.l., 1990, pp.61, 82-83, 187-188, 283, 308

PETER KREČIČ, *August Cernigoj costruttivista sloveno*, in *August Cernigoj 1898-1985. Disegni di architettura*, catalogo della mostra a cura di Antonia Jannone (Milano, Galleria Antonia Jannone, 9 giugno-13 luglio 1990), Milano, 1990

GIOVANNI LISTA, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, Firenze, 1990, pp.23, 50

1991

NADIA BASSANESE, *Il ragazzo che si divertiva a stupire gli altri*, in "Il Piccolo", Trieste, 26 giugno 1991

Carmelich, magie da "enfant prodige", in "Il Piccolo", Trieste, 26 giugno 1991

FIORENZA DE VECCHI, *La sala costruttivista: una ricostruzione*, in *Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e di Saba*, catalogo della mostra a cura di Roberto Masiero (Trieste, Civico Museo Revoltella, 26 ottobre 1991-30 marzo 1992), B & M Facchin, Trieste, 1991, pp.100-106

Excursus. Novantanni di Novecento a Trieste, L'Asterisco, Trieste, 1991

LAURA SAFRED, *In punta di penna e di pannello*, in "Il Piccolo", Trieste, 26 giugno 1991

1992

GIANNI CONTESSI, *Le arti e la cultura*, in *Guida critica all'architettura contemporanea. Friuli Venezia Giulia*, a cura di Sergio Polano e Luciano Semerani, Arsenale Editrice, Venezia, 1992, pp.21-22

MARINO DE GRASSI, *Tra Europa e provincia: libri e riviste dell'avanguardia giuliana*, in *Parole in libertà [...]*, pp.25-40

FIORENZA DE VECCHI, voce *Augusto Černigoj*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, tomo II, Electa, Milano, 1992, p.815

FIORENZA DE VECCHI, voce *Giorgio Carmelich*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, tomo II, Electa, Milano, 1992, pp.800-801

FIORENZA DE VECCHI, voce *Veno Pilon*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, tomo II, Electa, Milano, 1992, p.1019

Futuristi in Polesine, catalogo della mostra a cura di Diana Barillari, Ezio Godoli, Claudio Rebeschini (Rovigo, Palazzo Roncale, 6 novembre-8 dicembre 1992), Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Padova, 1992, p.16

Mostra sul futurismo triveneto, in "Il Piccolo", Trieste, 24 ottobre 1992

Parole in libertà. Libri e riviste del futurismo nelle Tre Venezie, catalogo della mostra a cura di Dino Barattin, Marino De Grassi, Maurizio Scudiero (Pordenone, Fiera, 24-31 ottobre 1992, Portogruaro, Palazzo Municipale, 14 novembre-6 dicembre), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1992

Prampolini. Dal futurismo all'informale, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992), Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992, pp.38-39, 144

ISABELLA REALE, *La pittura a Trieste e in Friuli nel primo Novecento (1900-1945)*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, tomo I, Electa, Milano, 1992, pp.325-326

CLAUDIA SALARIS, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, 2ª edizione riveduta e ampliata, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp.112, 171, 173-176

VALENTINA VERANI, MARKO VUK, *Milko Bambič 1905-1991. Življenje in delo*, Goriški Muzej, Nova Gorica, 1992, p.11

1993

ROBERTO CURCI, GABRIELLA ZIANI, *Bianco rosa e verde. Scrittrici a Trieste fra '800 e '900*, Edizioni LINT, Trieste, 1993, p.290

PIERO DEL BELLO, *Orell illustratore*, Editoriale Danubio, Trieste, 1993, p.7

LUCIA PILLON (a cura di), *Carte da museo. L'Archivio Documenti di Storia Patria 1697-1989*, Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1993, p.19

VERA TROHA, *Futurizem*, Državna Založba Slovenije, Ljubljana, 1993, p.48

1994

Augusto Černigoj, catalogo della mostra a cura di Annalia Delneri (Gradisca d'Isonzo, Galleria Spazzapan, settembre-dicembre 1994), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1994, p.8

RENATA DA NOVA, *Luoghi del mondo e dell'anima*, in "Il Piccolo", Trieste, 10 aprile 1994

Dada. L'arte della negazione, catalogo della mostra a cura di Giovanni Lista, Arturo Schwarz, Rosella Siligato (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile-30 giugno 1994), Edizioni de Luca, Roma, 1994, pp.216, 340-341, 346

FIORENZA DE VECCHI, *Augusto Černigoj: la dinamica della ricerca*, in catalogo della mostra *Anni fantastici. Arte a Trieste dal 1948 al 1972* (Trieste, Civico Museo Revoltella, 16 dicembre 1994-13 marzo 1995), Trieste, p.32

GIOVANNI LISTA, *Dada in Italia*, e *Liberismo, dada, immaginismo. Riviste d'avanguardia in Italia*, in *Dada. L'arte della negazione [...]*, pp.126-132, 134-138, 140-141, 143

GIOVANNI LISTA, *Dadaland. Italien, Florenz, Mantua, Rom, Triest*, in catalogo della mostra *Dada global* (Zürich, Kunsthaus, 12 agosto-6 novembre 1994), Zürich, pp.65-69

FRANCA MARRI, *Paesaggi in forma di disegno, acquerello, incisione*, in *Punti di vista. Il paesaggio dalle collezioni del Revoltella alla cultura contemporanea*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 31 marzo-31 agosto 1994), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1994, pp.113-114, 233

1995

ELVIO GUAGNINI, in *Per Roberto Bazlen*, a cura di Roberto Dedenaro, Campanotto, Udine, 1995, pp.79, 81

IRINA SUBOTIC, *Likovni krog revije "Zenit" (1921-1926)*, Znanstveni Institut Filozofske Fakultete, Ljubljana, 1995, p.136

1996

AA. VV., *Viaggio nel '900. Le collezioni di Manlio Malabotta*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, aprile 1996), Edizioni della Laguna, Monfalcone, s.d. [1996], pp.8, 14-16, 18, 86-87

MARIANNA ACCERBONI, *Quadri, libri: l'anima di un collezionista, Malabotta*, in "Il Piccolo", Trieste, 9 giugno 1996

MARINO DE GRASSI, *Libri e riviste dell'avanguardia giuliana: materiali a confronto con il futurismo italiano*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, 15 marzo-8 aprile 1996), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1996

FIORENZA DE VECCHI, *Amicizie e incontri tra Trieste e Praga*, in *Karel Teige: architettura, poesia: Praga 1900-1951*, catalogo della mostra a cura di Manuela Castagnara Codeluppi (Trieste, Scuderie del Castello di Miramare, 4 aprile-23 giugno 1996), Electa, Milano, 1996, pp.55-56

Una dolcezza inquieta. L'universo poetico di Eugenio Montale, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Marcenaro e Piero Boragina (Genova, Palazzo del Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 14 febbraio-20 aprile 1996, Milano, Palazzo Besana, 16 maggio-30 giugno 1996), Electa, Milano, 1996, p.77, 103, 111-112

1997

AA. VV., *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997), Skira, Milano, 1997, pp.138, 232, 242-243, 252

Catalogo n.26. *Futurismo*, L'Arengario Studio Bibliografico, introduzione di Claudia Salaris, con un testo di Paolo Tonini, Gussago, novembre 1997

PATRIZIA FASOLATO, *Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali*, in *Arte e Stato* [...], p.56

IRENE MISLEJ, *Arte e politica: gli artisti "alloglotti" nella Venezia Giulia fra le due guerre*, in *Arte e Stato* [...], p.84

voce *Giorgio Carmelich*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol.16, K.G. Saur, München, Leipzig, 1997, pp.469-470

1998

Augusto Cernigoj (1898-1985): la poetica del mutamento, catalogo della mostra a cura di Maria Masau Dan e Fiorenza De Vecchi (Trieste, Civico Museo Revoltella, 19 dicembre 1998-28 febbraio 1999), LINT, Trieste, 1998, pp.23, 27, 28, 117, 293

Catalogo n.33, L'Arengario Studio Bibliografico, Gussago, dicembre 1998

GIULIA DE SAVORGNANI, *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*, 2ª edizione, LINT, Trieste, 1998, pp.19, 33, 56

ELVIO GUAGNINI, *Montale e Bazlen*, in *Montale: Words in Time*, Market Harbourough, Troubador Publishing Ltd., 1998
Ripubblicato in ELVIO GUAGNINI, *Minerva nel regno di Mercurio*, vol.II, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, Trieste, 2002, pp.64-65

DANIELA PALAZZOLI, *Futurdada. Storia di una ribellione trasgressiva e critica all'ottimismo futurista, da parte di un gruppo di giovanissimi artisti di ispirazione cosmopolita in un'Italia già europea degli anni '20*, con un intervento di Giovanni Lista, Derbylius Libreria Galleria d'arte, Milano, 1998

Rosa 11 catalogo arte, Derbylius Libreria Galleria d'arte, Milano, 2º semestre 1998

TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda, catalogo della mostra (Ljubljana, Moderna Galerija, 23 dicembre 1998-24 marzo 1999), Moderna Galerija, Ljubljana, 1998, pp.73, 152, 154

1999

MARIANNA ACCERBONI, *Cernigoj, il libero istinto di creare*, in "Il Piccolo", Trieste, 27 gennaio 1999

Ivan Čargo 1898-1958, catalogo della mostra (Ajdovščina, gennaio, Kanal ob Soci, febbraio, Gorizia, marzo 1999), s.l., 1999, pp.6-8

Gino de Finetti. Manifesti, dipinti e disegni, catalogo della mostra a cura di Diego Arich (Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, 12 novembre 1999-16 gennaio 2000), Marsilio, Venezia, 1999, p.27

PETER KREČIČ, *August Černigoj*, Nova revija, Ljubljana, 1999, pp.47, 65, 67, 201

2000

AA. VV., *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, 28 luglio-28 ottobre 2000), Marsilio, Venezia, 2000, pp.62-65, 169-170

ELVIO GUAGNINI, *Le "spallucce" di Vladimiro Mileti, avanguardista discreto*, in *Vladimiro Mileti (1913-1998). Uno scrittore triestino tra futurismo e avanguardia*, catalogo della mostra documentaria (Trieste, Biblioteca Statale, 23 marzo-20 aprile 2000), Archivio e centro di documentazione della cultura regionale, Trieste, 2000

FRANCA MARRI, *Avanguardia, ossigeno per le nostre menti. Le arti figurative e i movimenti d'avanguardia nella Gorizia degli anni Venti*, in *Il Novecento a Gorizia* [...], pp.18-20

IRENE MISLEJ, *Riscontri sloveni alle vicende artistiche del goriziano*, in *Il Novecento a Gorizia* [...], p.46

ANTONELLO NEGRI, *Pittori del Novecento in Friuli-Venezia Giulia*, Magnus, Udine, 2000, pp.57-58, 122

SERGIO VATTA, *Sul mare*, LINT, Trieste, 2000, p.121

2001

DIANA BARILLARI, voce *Giorgio Carmelich*, in *Dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi e Mart, Firenze, 2001, pp.216-218

DIANA BARILLARI, voce *Emilio Dolfi*, in *Dizionario del futurismo*, [...], pp.393-394

LICIO DAMIANI, *Friuli Venezia Giulia l'arte del Novecento*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2001, p.57

EZIO GODOLI, voce *Libro*, in *Dizionario del futurismo*, [...], p.656

GIOVANNI LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Ginevra-Milano, 2001, pp.215, 264

Volume edito in occasione della mostra omonima (Rovereto, Archivio del '900, 18 maggio-15 luglio 2001)

GIOVANNI LISTA, *Futurism and photography*, Merrell Publishers, London, 2001, pp.11, 51, 57, 68-69, 80, 84, 105, 141, 156
Volume edito in occasione della mostra omonima (London, Estorick Collection, 24 gennaio-22 aprile 2001)

GIOVANNI LISTA, *Le futurisme: création et avant-garde*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2001, pp.254, 272-273, 285, 292-293, 321, 323

CLAUDIO H. MARTELLI, *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*, 3ª edizione (1ª edizione 1996), Hammerle, Trieste, 2001, pp.80-81

IRENE MISLEJ, *Veno Pilon (1896-1970), pittore, fotografo*, in *Veno Pilon. Uomo di due mondi*, catalogo della mostra a cura di Italo Zannier (Gorizia, Musei Provinciali, Borgo Castello, 3 novembre-9 dicembre 2001), Silvana Editoriale, Milano, 2001, pp.11-12

ISABELLA REALE, *Serate futuriste a Udine*, in *Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, Galleria d'Arte Moderna, 19 gennaio-30 aprile 2001), Marsilio, Venezia, 2001, p.76

CLAUDIA SALARIS, *Introduzione*, in *La rivoluzione tipografica*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2001, pp.64-65, 74

SANDRO SCANDOLARA, *Nostro cine quotidiano. Le Gorizie al cinema*, Kinoatelj, Gorizia, 2001, pp.52-53, 120

2002

...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!... Die Zweite Phase des italienischen Futurismus 1915-1945, catalogo della mostra a cura di Ingo Bartsch e Maurizio Scudiero (Dortmund, Museum am Ostwall, 24 marzo-16 giugno 2002), Kerber Verlag, Bielefeld, 2002, pp.292-293

FRANCESCA MAUR, *La Cantina*, Associazione culturale L'Officina, Trieste, 2002, p.86

Veno Pilon, retrospektivna razstava, catalogo della mostra a cura di Breda Ilich Klančnik (Ljubljana, Moderna Galerija, 18

Bibliografia essenziale sul futurismo giuliano

Contiene in ordine cronologico testi di interesse storico e/o critico sul futurismo nella Venezia Giulia a partire dal 1908, e testi dei futuristi giuliani dal 1919 al 1925. S'intende che tale limite cronologico non esaurisce la produzione dei futuristi giuliani, ma è stato scelto in quanto segna il termine della partecipazione di Carmelich alle attività del gruppo.

1908

Conferenza di Marinetti, in "L'Indipendente", Trieste, 7 dicembre 1908

1909

GIOVANNI VANGELISTA GIUDICI, *Manifesto del futurismo*, in "Rassegna d'Arte", a.1, n.3, Trieste, 15 marzo 1909

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Enquête internationale sur le Vers Libre et Manifeste du Futurisme*, Edizioni di Poesia, Milano, 1909

1910

ARTURO BELLOTTI, *La novità vecchia del futurismo*, in "L'Indipendente", Trieste, 15 gennaio 1910

SILVIO BENCO, *L'anno letterario*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 2 gennaio 1910

SILVIO BENCO, *La serata di poesia futurista al Politeama Rossetti*, in "Il Piccolo", Trieste, 13 gennaio 1910

Cenacolo futurista, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 24 marzo 1910

VITTORIO CUTTIN, *I bardi del futuro*, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 13 gennaio 1910

Il Futurismo, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 11 gennaio 1910

Futurismo, in "L'Indipendente", Trieste, 14 gennaio 1910

L'inchiesta sul verso libero, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 5, 7 aprile 1910

Manifesto dei pittori futuristi, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 10 marzo 1910

ALDO PALAZZESCHI, *L'incendiario. Col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste di Filippo Tommaso Marinetti*, Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano, 1910

La pittura futurista. Manifesto tecnico, in

"La Coda del Diavolo", Trieste, 7, 10 maggio 1910

Una prefazione di Marinetti sui futuristi a Trieste, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 24, 26, 31 marzo, 2 aprile 1910

La serata di poesia futurista, in "L'Indipendente", Trieste, 13 gennaio 1910

FEDORO TIZZONI, *Cannonate*, con una prefazione futurista di Aldo d'Altavilla, Ed. G. Caprin, Trieste, 1910

1913

Il Biribissatore, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 28 giugno 1913

La lussuria. Manifesto futurista della poetessa Valentine de Saint-Point, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 26 febbraio 1913

1914

Abbasso il Tango e il Parsifal, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 18 febbraio 1914

ARTSOM ATSIRUTUF, catalogo della mostra (Trieste, Esposizione Permanente del Circolo Artistico, febbraio 1914), Trieste, 1914

SILVIO BENCO, *Di Zang-tuum-tumb e d'altre cose*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 17 maggio 1914

Lettere di Filippo Tommaso Marinetti a Elda Gianelli gennaio 1908-maggio 1914, conservate ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Archivio Civico Museo di Storia Patria (dono Elda Gianelli, 28.10.1925)

Piedifesto presentista, in "La Coda del Diavolo", Trieste, 31 gennaio 1914

TR. [VITTORIO TRANQUILLI], *L'Esposizione futurista alla Permanente*, in "L'Indipendente", Trieste, 28 febbraio 1914

TR. [VITTORIO TRANQUILLI], *La mostra futurista alla Permanente*, in "L'Indipendente", Trieste, 20 febbraio 1914

TR. [VITTORIO TRANQUILLI], *Sala della Permanente*, in "L'Indipendente", Trieste, 18 febbraio 1914

1919

Conferenza sul futurismo, in "La Voce dell'Isonzo", Gorizia, 18 ottobre 1919

Da Gorizia, in "Roma futurista", Roma, 19 ottobre 1919

SOFRONIO POCARINI, Lettera nella rubrica *Adesioni*, in "Roma futurista", Roma, 13/20 aprile 1919

SOFRONIO POCARINI, *Vescovi jugoslavi*, in "Roma futurista", Roma, 27 luglio 1919

SOFRONIO POCARINI, MARIO VUCETICH, *Movimento futurista*, in "La Voce dell'Isonzo", Gorizia, 11 ottobre 1919

1920

MARIO CARLI, *Fiume città futurista*, in "Roma futurista", Roma, 8 febbraio 1920

SOFRONIO POCARINI, *"Il vecchio ricordo" a F.T. Marinetti*, in "Roma futurista", Roma, 14 marzo 1920

MIRKO VUCETICH, Lettera a Virgilio Marchi nella rubrica *Discussioni intorno al manifesto dell'Architettura futurista*, in "Roma futurista", Roma, 28 marzo 1920

1921

SILVIO BENCO, *Il nuovo romanzo di Marinetti*, *"L'Alcova d'acciaio"*, in "La Nazione", Trieste, 20 luglio 1921

MICHELE LESKOVICH, ROBERTO CLERICI, PIERO ALBRIGHI, *Svegliatevi studenti d'Italia!*, in "Cronache d'attualità", a.V, n.6, Roma, giugno 1921, pp.55-57

1922

L'allegria serata futurista al Rossetti, in "Il Piccolo", Trieste, 5 febbraio 1922

Gruppo Futurista Studentesco, in "Gaudeamus igitur", a.I, n.2, Trieste, 9 dicembre 1922, p.2

SOFRONIO POCARINI, *La guerra con la Jugoslavia profetata da F.T. Marinetti*, in "La Voce dell'Isonzo", Gorizia, 4 marzo 1922

La premiazione dei concorrenti alla Prima Esposizione d'Arte, in "L'Era Nuova", Trieste, 12 gennaio 1922

BRUNO SANZIN, *Manifesto del G.F.S.*, in "Gaudeamus igitur", a.I, n.3, Trieste, 16 dicembre 1922, p.2

BRUNO SANZIN, UMBERTO MARTELLI, *Gruppo futurista studentesco - Comunicati*, in "Gaudeamus igitur", a.I, n.3, Trieste, 16 dicembre 1922, p.2

La serata futurista di Udine, in "L'Era Nuova", Trieste, 10 febbraio 1922

Il successo dell'esposizione d'arte, in "La Voce dell'Isonzo", Gorizia, 7 gennaio 1922

ITALO ZARATIN, *Mentre Marinetti porta a Trieste il suo "Teatro futurista"*, in "L'Era Nuova", Trieste, 4 febbraio 1922

ITALO ZARATIN, *La serata futurista al "Politeama"*, in "L'Era Nuova", Trieste, 5 febbraio 1922

1923

"L'Aurora", a.1, n.1, Gorizia, dicembre 1923

Futurismo, rubrica in "Gaudeamus igitur", a.II, n.1/2, Trieste, 1 gennaio 1923, p.11

Pagine d'arte futurista, dirette da Bruno G. Sanzin, in "Italia Nova", a.I, n.2, Trieste, agosto 1923, pp.42-43

SOFRONIO POCARINI, *Compagnia del teatro semifuturista diretta da Sofronio Pocarini*, Gorizia, 1923

SOFRONIO POCARINI, *Carnevale*, L'Aurora Editrice, Roma, 1923
2ª ed., Edizione del Movimento Futurista Giuliano, Trieste, 1924

Rubrica futurista, in "La Folgore", a.II, n.3, Trieste, 20 gennaio 1923, p.4

Rubrica futurista, diretta da Bruno G. Sanzin, in "Italia Nova", a.I, n.3, Trieste, 15 settembre-15 ottobre 1923, pp.61-64

Rubrica futurista, diretta da Bruno G. Sanzin, in "Italia Nova", a.II, n.4/5, Trieste, novembre 1923, pp.93-95

BRUNO SANZIN, UMBERTO MARTELLI, *Gruppo futurista studentesco. Comunicati*, in "Gaudeamus igitur", a.II, n.1/2, Trieste, 1 gennaio 1923, p.2

1924

Gli allegri poeti futuristi al Politeama Rossetti, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 21 gennaio 1924

Annuncio della Mostra teatrale a Vienna, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 21 agosto 1924

"L'Aurora", a.2, n.1, Gorizia, gennaio 1924

"L'Aurora", a.2, n.3, Gorizia, marzo 1924

"L'Aurora", a.2, n.6, Gorizia, giugno 1924

"L'Aurora", a.2, n.7, Gorizia, luglio 1924

"L'Aurora", a.2, n.8, Gorizia, agosto 1924

"L'Aurora", a.2, n.10, Gorizia, ottobre 1924

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Per il Teatro degli Indipendenti (appunti di un metteur en scène)*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 29 novembre 1924

Un concorso a premi per un inno futurista, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 18 gennaio 1924

Convegno futurista giuliano, in "Crepuscolo", a.II, n.2, Trieste, 31 marzo 1924, p.20

EMILIO MARIO DOLFI, *Marasco e l'arte d'avanguardia*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 21 novembre 1924

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Nino Jablowsky, in "Italia Nova", a.II, n.4, Trieste, 1 aprile 1924, pp.186-189

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Nino Jablowsky, in "Italia Nova", a.II, n.5, Trieste, 1/15 maggio 1924, pp.217-219
Esce anche in estratto di 4 pagine

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Nino Jablowsky, in "Italia Nova", a.II, n.6, Trieste, 1/15 giugno 1924, pp.234-235

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Nino Jablowsky, in "Italia Nova", a.II, n.7-8, Trieste, 15 luglio-1 agosto 1924, p.265-267
Esce anche in estratto di 2 pagine

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Giorgio Carmelich, in "Italia Nova", a.II, n.9, Trieste, 1/15 settembre 1924, pp.302-304
Esce anche in estratto di 4 pagine

"Energie Futuriste", rubrica diretta da Giorgio Carmelich, in "Italia Nova", a.II, n.10/11, Trieste, 15/30 ottobre 1924, pp.342-344
Esce anche in estratto di 6 pagine

V.F., *Figure del nuovo teatro futurista che fra breve farà ... rumore a Trieste*, in "La Sera", Trieste, 19 gennaio 1924

I futuristi contro l'esposizione di Venezia, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 3 maggio 1924

I Futuristi giuliani al Congresso di Milano, in "L'Impero", Roma, 23/24 novembre 1924

L'inaugurazione della Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 15 aprile 1924

NINO JABLOWSKY, *Capodanno futurista*, in "L'Italica", Trieste, gennaio 1924
C.M., *La prima mostra goriziana di Belle Arti*, in "La Patria del Friuli", Udine, 18 aprile 1924

FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *"Marinetti e il*

Futurismo" di B. Sanzin, in "L'Impero", Roma, 24 luglio 1924

"Marinetti e il Futurismo", in "La Nuova Venezia", n.6, Venezia, 6 agosto 1924

"Marinetti e il Futurismo" di Bruno G. Sanzin, in "La Sera", Trieste, 15 ottobre 1924

Nuova tournée del Teatro futurista, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 14 novembre 1924

"Originalità", a.1, n.1, Reggio Calabria, 10 agosto 1924

"Originalità", a.1, n.2, Reggio Calabria, 7 settembre 1924

Pagina futurista, in "Crepuscolo", a.II, n.2, Trieste, 31 marzo 1924, p.31

SOFRONIO POCARINI, *Fantasmì*, in "La Nuova Venezia", n.5, Venezia, 15 luglio 1924

SOFRONIO POCARINI, *Un buon parolibero e un verseggiatore mancato*, Edizione del Movimento Futurista Giuliano, Trieste, 1924

Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti, catalogo della mostra a cura di Antonio Morassi (Gorizia, Circolo Artistico, 13-30 aprile 1924), Gorizia, 1924

Il primo Congresso futurista, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 25 novembre 1924

Rubrica futurista, diretta da Nino Jablowsky, in "Italia Nova", a.II, n.3, Trieste, 1 marzo 1924, pp.170-171

BRUNO G. SANZIN, *Bora + polvere*, in "La Nuova Venezia", n.10/11, Venezia, 22 novembre 1924

BRUNO G. SANZIN, *Dopo il congresso futurista*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 3 dicembre 1924

B.G.S. [BRUNO G. SANZIN], *Enrico Prampolini e la rivista "Noi"*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 20 dicembre 1924

BRUNO G. SANZIN, *Intorno al Teatro Futurista*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 17 dicembre 1924

BRUNO G. SANZIN, *Marinetti e il Futurismo, preceduto da una Lettera aperta ai miei fischiatori triestini di F.T. Marinetti*, Editore Bruno G. Sanzin, Trieste, 1924

BRUNO G. SANZIN, *Nell'atmosfera futurista*,

in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 14 novembre 1924

BRUNO G. SANZIN, *Polemiche fra futuristi*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 6 agosto 1924

BRUNO G. SANZIN, GIANNI CARMINE, *Le onoranze nazionali a F.T. Marinetti*, in "La Sera", Trieste, 6 agosto 1924

La serata futurista al Politeama Rossetti, in "Il Piccolo", Trieste, 20 gennaio 1924

Telegrammi dei Futuristi giuliani, in "L'Impero", Roma, 27/28 novembre 1924

V.T. [VITTORIO TRANQUILLI], *Marinetti al Rossetti*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 22 gennaio 1924

V.T. [VITTORIO TRANQUILLI], *La serata futurista al Politeama*, in "Il Piccolo", Trieste, 22 gennaio 1924

1925
EMILIO DOLFI, *Approdi*, in "La Nuova Venezia", n.12/13, Venezia, 13 gennaio 1925

I nuovi poeti futuristi, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1925

SOFRONIO POCARINI, *Lollina. Strascico viola di due stagioni*, 2ª edizione, Edizione di "25", Trieste, 1925

BRUNO G. SANZIN, *Pirandello visto da un futurista*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 7 febbraio 1925

BRUNO G. SANZIN, *La prosa allegorica del colore. Manifesto futurista*, in "Fascino letterario", a.II, n.37, 10 settembre 1925

BRUNO G. SANZIN, *Cbi è Farfa*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 6 dicembre 1925

"25", a.1, n.1, Trieste, gennaio 1925

"25", a.1, n.2, Trieste, primavera 1925

1926
Un'audizione di poeti triestini, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 6 novembre 1926

IV Esposizione d'Arte delle Tre Venezie, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione, maggio-giugno 1926), Padova, 1926

Saluto dei futuristi goriziani e padovani all'Impero, in "L'Impero", Roma, 25/26 febbraio 1926

1927
PILADE GARDINI, *Futuristi italiani: Sofronio Pocarini*, in "Tank", n.1 1/2-3, Ljubljana, 1927, pp.84-86

1930
ARISTIDE MATTIUSI, *Bandiere sulle antenne*, Movimento Letterario d'Avanguardia, Trieste, 1930

1934
C.L.B. [CARLO LUIGI BOZZI], *La tragica scomparsa di S. Pocarini*, in "La Panarie", a.XI, n.64, Udine, luglio-agosto 1934

CARLO WOSTRY, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Edizioni de La Panarie, Udine, 1934

1935
Onoranze a Sofronio Pocarini, in "Il Piccolo", Trieste, 8 agosto 1935

1937
VLADIMIRO MILETTI, *Sofronio Pocarini*, in "La Porta Orientale", a.IV, n.3/4, Trieste, marzo-aprile 1937, pp.145-150

1939
Il futurismo a Gorizia, in "Vita isontina", a.XII, n.6, Gorizia, 1939

1948
RANIERI MARIO COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Tipografia Cosarini, Pordenone, 1948

1958
WILLY DIAS, *Viaggio nel tempo*, Cappelli, Trieste, s.d. [1958]

1961
FRANCESCO CANGIULLO, *Le serate futuriste*, Ceschina, Milano, 1961

1967
BENJAMIN GORIÉLY, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Feltrinelli, Milano, 1967

1968
FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista - manifesti, scritti politici, romanzi, parole in libertà*, a cura di Luciano de Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi, Mondadori, Milano, 1968

LUIGI SCRIVO, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 1968

MARIO VERDONE, *Cinema e letteratura del futurismo*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1968

1969
STELIO CRISE, *Il futurismo ha sessant'anni*, in "Il Piccolo", Trieste, 20 febbraio 1969

BRUNO G. SANZIN, *A tu per tu con Marinetti. Le memorie di un futurista*, in "Il Piccolo", Trieste, 28 febbraio 1969

BRUNO G. SANZIN, *A tu per tu con Marinetti. Le memorie di un futurista II*, in "Il Piccolo", Trieste, 2 marzo 1969

Uno sguardo nel passato attraverso il Futurismo, in "Il Piccolo", Trieste, 9 febbraio 1969

1970
BRUNO G. SANZIN, *Il proprio mondo nei ricordi e nella fantasia (elzeviri)*, Rebellato, Cittadella di Padova, 1970

1972
BRUNO G. SANZIN, *Marinetti a Trieste*, in "La Destra", Roma, 1972, pp.61-88

BRUNO G. SANZIN, *Documenti. Pagine di poesia futurista*, Società Artistico Letteraria, Trieste, 1972

1973
LIVIA GIROMETTA, *Il movimento futurista a Trieste*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 1973-1974 (relatore prof. Giuseppe Petronio)

FULVIO MONAI, *Artisti goriziani negli anni Venti*, in "Iniziativa Isontina", a.XV, n.2/58, Gorizia, maggio-luglio 1973, pp.67-72

GLAUCO VIAZZI, VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti del secondo futurismo italiano*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1973

1974
GIOVANNI ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma, 1974

GLAUCO VIAZZI, VANNI SCHEIWILLER (a cura di), *Poeti futuristi dadaisti e modernisti in Italia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1974

1975
ENZO BENEDETTO, *Futurismo cento x 100*, Edizioni Arte Viva, Roma, 1975

LIVIA GIROMETTA, *I futuristi triestini*, in "Il Meridiano di Trieste", a.IV, n.31, Trieste, 31 luglio-2 agosto 1975, p.10

BRUNO G. SANZIN, *Escodamé - poeta futurista friulano*, in "Ce fastu?", n.50/51, Udine, dicembre 1974-gennaio 1975, pp.148-153

BRUNO G. SANZIN, *Tappe autobiografiche essenziali*, in "Es", Napoli, febbraio-maggio 1975, pp.59-71

I secondi futuristi, in "Il Meridiano di

Trieste", a.IV, n.40, Trieste, 2/5 ottobre 1975, p.15

GLAUCO VIAZZI, *Per una storia del Futurismo: "Cannonate" di Fedoro Tizzoni*, in "Es", Napoli, ottobre 1974-gennaio 1975, pp.37-45

1976

LIVIA GIROMETTA, *Emilio Mario Dolfi*, in "Futurismo Oggi", a.VIII, n.1/2, Roma, gennaio-febbraio 1976, p.6

LIVIA GIROMETTA, *Il movimento futurista a Trieste. Spunti per un dibattito culturale*, in "Iniziativa Isontina", a.XVIII, n.2/67, Gorizia, giugno-settembre 1976, pp.71-82

ERVINO POCAR, *Mio fratello Sofronio*, Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, 1976

BRUNO G. SANZIN, *Io e il futurismo (Confidenze in libertà)*, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1976

1977

ANNA BALDAZZI, ALESSANDRA BRIGANTI, LINDO DELLI COLLI, GAETANO MARIANI (a cura di), *Contributo a una bibliografia del futurismo letterario italiano*, Cooperativa Scrittori, Roma, 1977

VLADIMIRO MILETTI, *A proposito di futurismo*, in "Iniziativa Isontina", a.XIX, n.1/68, Gorizia, ottobre 1976-aprile 1977, p. 96

FULVIO MONAI, *"Mio fratello Sofronio"*, in "Iniziativa Isontina", a.XIX, n.1/68, Gorizia, ottobre 1976-aprile 1977, p. 90

BRUNO G. SANZIN, *Ho ritrovato Escodamé*, in "Il Raggiungimento Librario", a.XLIV, n.12, Milano, dicembre 1977

1978

GUIDO BOTTERI, VITO LEVI, *Il Politeama Rossetti 1878-1978. Un secolo di vita triestina nelle cronache del teatro*, Editoriale Libreria, Trieste, 1978

I poeti del futurismo 1909-1944, scelta e apparato critico a cura di Glaucio Viazzi, Longanesi, Milano, 1978

1979

GIOVANNI LISTA, *Futurismo e fotografia*, Multhipla Edizioni, Milano, 1979

FULVIO MONAI, *Artisti degli anni Venti a Gorizia nel clima della cultura centroeuropea*, in "Studi Goriziani", vol.I, Gorizia, luglio-dicembre 1979, pp.53-62

1980

BRUNO G. SANZIN, *A ritroso nel futurismo*,

in "Il Piccolo Illustrato", Trieste, 2 febbraio 1980

1981

UMBERTO CARPI, *Futuristi, metafisici e "spiriti liberi" nella Fiume di D'Annunzio: la "Unione Yoga" di Guido Keller*, in "Studi Novecenteschi", a.37, n.2, Pisa, dicembre 1981, pp.133-161

FULVIO MONAI, *Artisti negli anni Venti a Gorizia*, in *La pittura nella mitteleuropa (1890-1930)*, atti del X Convegno dell'Istituto Incontri Mitteleuropei (Gorizia, Palazzo Attems, 27-30 settembre 1975), Gorizia, 1981

Photographie futuriste italienne 1911-1939, catalogo della mostra a cura di Giovanni Lista (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 ottobre 1981-3 gennaio 1982)

1982

JACQUES GUBLER, *I dispacci dell'avanguardia*, in "Rassegna", a.IV, n.12, Milano, dicembre 1982, pp.5-11

1983

UMBERTO CARPI, *1923-1925: giornali dell'avanguardia giuliana*, in "Metodi e Ricerche", nuova serie, a.II, n.2, Udine, luglio-dicembre 1983, pp.5-38

ELDA FELLUGA, *Per una storia del Movimento Futurista a Gorizia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, anno accademico 1981-1982 (relatore prof. Roberto Damiani)

IRINA SUBOTIC, *Zenit in avantgarda dvajsetih let*, in "Sinteza", n.61/64, Ljubljana, dicembre 1983, pp.63-72

1984

MARIA MASAU DAN, *Sofronio, in gara col tempo*, in "Il Piccolo", Trieste, 4 agosto 1984

1985

UMBERTO CARPI, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma, 1985

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 16 febbraio-30 aprile 1985), Gorizia, 1985

Con testi di Umberto Carpi, Peter Krečič, Daniele Lombardi, Maria Masau Dan, Bruno Passamani, Irina Subotic, Nicoletta Zar

1986

Futurismi postali. Balla, Depero e la comunicazione postale futurista, catalogo della mostra a cura di Maurizio Scudiero

(Rovereto, Palazzo Alberti, 11 aprile-18 maggio, Grado, Palazzo Regionale dei Congressi, 31 maggio-31 agosto 1986), Longo, Rovereto, 1986

1988

GIOVANNI FANELLI, EZIO GODOLI, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni Comunità, Milano, 1988

CLAUDIA SALARIS, *Bibliografia del futurismo: 1909-1944*, Biblioteca del Vascello Stampa Alternativa, Roma, 1988

1989

MARIA MASAU DAN, *Ambiente artistico e momenti d'avanguardia a Gorizia dal '900 agli anni Trenta*, in atti del convegno *Friùl di soreli jevât. Setante ains di storie, di culture, di Filologjche (1919-1989)* (Gorizia, 26 novembre 1989), a cura di Eraldo Sgubin e Manlio Michelutti, Società Filologica Friulana, Udine, 1989, pp.469-490

1990

Futurismo veneto, catalogo della mostra a cura di Maurizio Scudiero e Claudio Rebeschini (Padova, Palazzo del Monte, 24 novembre-31 dicembre 1990), L'Editore, s.l., 1990

1992

Parole in libertà. Libri e riviste del futurismo nelle Tre Venezie, catalogo della mostra a cura di Dino Barattin, Marino De Grassi, Maurizio Scudiero (Pordenone, Fiera, 24-31 ottobre 1992, Portogruaro, Palazzo Municipale, 14 novembre-6 dicembre), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1992

CLAUDIA SALARIS, *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*, 2ª edizione riveduta e ampliata, Editori Riuniti, Roma, 1992

1993

LUCIA PILLON (a cura di), *Carte da museo. L'Archivio Documenti di Storia Patria 1697-1989*, Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1993

1994

Crali futurista/Crali aeropittore, catalogo della mostra a cura di Claudio Rebeschini (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 16 dicembre 1994-26 marzo 1995), Electa, Milano, 1994

R. CUR. [ROBERTO CURCI], *Addio a Bruno G. Sanzin, il "basista" di Marinetti*, in "Il Piccolo", Trieste, 13 gennaio 1994

1996

MARINO DE GRASSI, *Libri e riviste dell'avanguardia giuliana: materiali a confronto*

con il futurismo italiano, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, 15 marzo-8 aprile 1996), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1996

1998

Futurismo. I grandi temi 1909-1944, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti e Franco Sborgi (Genova, Palazzo Ducale, 17 dicembre 1997-8 marzo 1998, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 marzo-28 giugno 1998), Mazzotta, Milano, 1998

2000

Fotografia futurista + Demanins, catalogo della mostra a cura di Alessandro Ortenzi (Trieste, dicembre 2000-gennaio 2001), Edisai edizioni, Trieste, 2000

FRANCA MARRI, *Avanguardia, ossigeno per le nostre menti. Le arti figurative e i movimenti d'avanguardia nella Gorizia degli anni Venti*, in *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, 28 luglio-28 ottobre 2000), Marsilio, Venezia, 2000, pp.13-22

ISABELLA REALE, *Guida all'arte del '900 in Friuli*, P. Gaspari, Udine, 2000

Vladimiro Miletta (1913-1998). *Uno scrittore triestino tra futurismo e avanguardia*, catalogo della mostra documentaria (Trieste, Biblioteca Statale, 23 marzo-20 aprile 2000), Archivio e centro di documentazione della cultura regionale, Trieste, 2000

2001

EZIO GODOLI (a cura di), *Dizionario del futurismo*, Vallecchi e Mart, Firenze, 2 volumi, 2001

ISABELLA REALE, *Serate futuriste a Udine*, in *Le arti a Udine nel Novecento*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, Galleria d'Arte Moderna, 19 gennaio-30 aprile 2001), Marsilio, Venezia, 2001, pp.75-84

Bibliografia essenziale sull'arte d'avanguardia slovena nella Venezia Giulia negli anni Venti

1924

IVAN ČARGO, *Nekaj misli o goriški umetniški razstavi*, in "Edinost", Trieste, 29 maggio 1924

Catalogo della XIV Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia, 1924

CHINO ERMACORA, *Alla mostra goriziana di Belle Arti*, in "La Panarie", a.1, n.3, Udine, maggio-giugno 1924

VICO MARPILLERO, *Artisti friulani alla XIV Biennale veneziana*, in "La Panarie", a.1, n.3, Udine, maggio-giugno 1924

M. [ANTONIO MORASSI], *Gli espositori alla Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti*, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 6 maggio 1924

A.M. [ANTONIO MORASSI], *Dopo la chiusura della "Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti", discorsetto sui disegni di Luigi Spazzapan*, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 29 maggio 1924

La mostra personale di Veno Pilon, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 24 aprile 1924

VENO PILON, *Prva goriška umetnostna razstava*, in "Jutro", Ljubljana, 13 maggio 1924

ENRICO PRAMPOLINI, *Esposizioni individuali da Bragaglia: Veno Pilon*, in "L'Impero", Roma, 5 aprile 1924

Veno Pilon, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 26 aprile 1924

1925

STANE MELIHAR, *Nove kulturne smernice*, in "Zapiski delavsko-kmečke matice", n.48, Ljubljana, 1925, pp.92-93

SILVESTER ŠKERL, *Černigojeva razstava v Jakopičevem paviljonu*, in "Slovenec", n.154, Ljubljana, 12 luglio 1925

1926

AVGUST ČERNIGOJ, *Umetnost in učitelj*, in "Učiteljski List", Trieste, 15 gennaio 1926

AVGUST ČERNIGOJ, *Vzhod in zahod v umetnosti*, in "Učiteljski List", Trieste, 1 marzo 1926

AVGUST ČERNIGOJ, *Umetniška razstava v Trstu*, in "Učiteljski List", Trieste, 1 giugno 1926

AVGUST ČERNIGOJ, *Moje delovanje v Juljski krajini*, in "Naš Glas", a.II, n.5/7, Trieste, settembre 1926, p.120

FERDINAND DELAK, *August Černigoj, Kai je umetnost? Moderni oder*, in "Mladina", n.1, Ljubljana, 1926/1927, pp.20-23

B.P., *Prireditve "Mladib" v "Trg. Domu" v Gorici*, in "Edinost", Trieste, 29 agosto 1926

SOFRONIO POCARINI, *Lo spettacolo avanguardista al Teatro Petrarca*, in "La Voce di Gorizia", Gorizia, 24 agosto 1926

ALBERT ŠIROK, *Umetniška razstava v paviljonu Ljudskega vrta*, in "Edinost", n.212, Trieste, 14 settembre 1926

1927

MILKO BAMBIČ, *Zivljenje stroja*, in "Naš Glas", a.III, n.6, Trieste, giugno 1927, p.208

B. [SILVIO BENCO], *L'Esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, in "Il Piccolo della Sera", Trieste, 20 ottobre 1927

AVGUST ČERNIGOJ, *Grupa konstruktivistov v Trstu*, in "Tank", n.1 1/2-3, Ljubljana, 1927, p.90

D.D.T. [DARIO DE TUONI], *La Prima Esposizione delle Belle Arti. Sguardo introduttivo*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 15 ottobre 1927

D.D.T. [DARIO DE TUONI], *Alla Prima Esposizione del Giardino Pubblico*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 8 dicembre 1927

L'esposizione artistica triestina inaugurata ieri al Giardino Pubblico, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 16 ottobre 1927

L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico, in "Il Piccolo", Trieste, 16 ottobre 1927

AVE GIORGIANNI, *L'esposizione d'arte al Giardino Pubblico*, in "Mondo femminile", a.IV, n.65, Trieste, 15 ottobre 1927

KARLO KOCJANČIČ, *Razstava v Ljudskem vrtu*, in "Edinost", n.254, Trieste, 25 ottobre 1927

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste, catalogo illustrato (Trieste, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, ottobre-dicembre 1927), Trieste, 1927

WILLI NÜRNBERG, *An das Bauhaus Dessau*,

in "Tank", n.1 1/2-3, Ljubljana, 1927, pp.88-89

STRAZZACAVEI, *Mostra = Rassegna dinamica*, in "Marameo!", Trieste, 21 ottobre 1927

STRAZZACAVEI, *All'Esposizione Dinamica*, in "Marameo!", Trieste, 28 ottobre 1927

"TANK", n.1 1/2 e 1 1/2-3, Ljubljana, 1927
Ristampa anastatica in *Tank, reprint izdaje iz leta 1927*, a cura di Denis Poniž, Peter Krečič, Vida Golubovic, Mladinska knjiga, s.l. [Ljubljana], 1987

Uspeh Pilona in Spacapana na italijanski razstavi, in "Slovenec", Ljubljana, 30 ottobre 1927

STRAZZACAVEI, *La mostra dinamica tanto seria*, in "Marameo!", Trieste, 4 novembre 1927

STRAZZACAVEI, *La Dinamica mostra. Concludendo...*, in "Marameo!", Trieste, 11 novembre 1927

VITO TIMMEL, *I pittori avanguardisti*, in "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9 novembre 1927

1928

B. [SILVIO BENCO], *La Mostra regionale d'arte al Giardino Pubblico - Pittori d'avanguardia ed altri*, in "Il Piccolo", Trieste, 18 ottobre 1928

DARIO DE TUONI, *La Mostra d'Arte di Trieste*, in "Squille Isontine", a.IV, n.1, Gorizia, gennaio 1928

ADOLFO LEGHISSA, *La Mostra di pittura e scultura nel Padiglione del Giardino Pubblico*, in "Cronache d'Arte", a.III, n.10, Trieste, 6 novembre 1928, p.3

Le sale d'arte prese in giro al Giardino Pubblico, in "Marameo!", Trieste, 19 ottobre 1928

1929

Battaglie per l'Arte, in "Marameo!", Trieste, 29 novembre 1929

FERDINAND DELAK, *Das neue slovenische Theater*, in "Der Sturm", a.19, n.10, Berlin, gennaio 1929, pp.334-336

FERDINAND DELAK, HEINZ LUEDECKE, *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien*, in "Der Sturm", a.19, n.10, Berlin, gennaio 1929, p.330

MARJI KOGOJ, *Über die neue Musik*, in "Der Sturm", a.19, n.10, Berlin, gennaio 1929, p.338

ROJKO LOŽAR, *Die Slowenische Malerei der Gegenwart*, in "Die Kunst für Alle", a.45, n.3, München, dicembre 1929, p.81

HEINZ LUEDECKE, *August Cernigoj und Ferdinand Delak*, in "Der Sturm", a.19, n.10, Berlin, gennaio 1929, pp.341-342

1965

VENO PILON, *Na robu*, Slovenska Matica, Ljubljana, 1965

1966

Veno Pilon, *Retrospektivna razstava slikarskega dela*, catalogo della mostra (Ljubljana, Moderna Galerija, dicembre 1966), Ljubljana, 1966

1969

JANEZ MESESNEL, *Konstruktivistični jubilei Avgusta Černigoja*, in "Sinteza", n.15, Ljubljana, 1969, pp.28-34

1970

Ambiente artistico a Gorizia negli anni Venti. Omaggio a Spazzapan, catalogo della mostra (Gradisca, 27 settembre-10 ottobre 1970), Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo Gradisca Redipuglia, 1970

RUDI IASBETZ, *A proposito della scomparsa di Veno Pilon*, in "Il Piccolo", Trieste, 1 ottobre 1970

GIUSEPPE MARCHIORI, *L'avventura fantastica di Luigi Spazzapan*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, Galleria regionale d'arte contemporanea Luigi Spazzapan, 26 luglio-30 settembre 1970), Udine, 1970

I.N. [GIULIO MONTENERO], *È morto Veno Pilon*, in "Il Piccolo", Trieste, 27 settembre 1970

1971

DUŠAN MORAVEC, *Iskanje in delo Ferda Delaka*, Knjižnica Mestnega Gledališča Ljubljanskega, Ljubljana, 1971

1972

HANS M. WINGLER, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1972, p.544.

1973

MILKO BAMBIČ, *August Černigoj končno vendarle spregovoril tudi o Srečku Kosovelu*, in "Primorski dnevnik", Trieste, 19 agosto 1973

1977

Augusto Černigoj, catalogo della mostra (Trieste, Palazzo Costanzi, aprile-maggio 1977), L'Asterisco, Trieste, 1977

MILKO BAMBIČ, *Mikaven in dražljiv sprehod po Černigojevi ustvarjalni poti*, in "Primorski dnevnik", Trieste, 15 maggio 1977

KATIA KRIVANEK, *Dada Jugoslawien*, in catalogo della mostra *Tendenzen der Zwanziger Jahre* (Berlin, 14 agosto-16 ottobre 1977), Dietrich Reiner Verlag, Berlin, 1977, pp.106-109

TIZIANA MISSIGOI, *Nell'opera di Cernigoj 50 anni di cultura mitteleuropea*, in "L'Unità", Roma, 14 maggio 1977

GIULIO MONTENERO, *Cernigoj l'uomo dai mille proclami*, in "Il Piccolo", Trieste, 22 maggio 1977

TINO SANGIGLIO, *Augusto Černigoj nella Trieste degli anni Venti*, in "Trieste", n.103, Trieste, gennaio 1977, pp.27-28

1978

August Černigoj, catalogo della mostra retrospettiva a cura di Aleksander Bassin e Peter Krečič (Idrija, Mestna Galerija, 1978), Tiskarna Mestni Muzej Idrija, Idrija, 1978

PETER KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in umetnostna kritika*, in "Sinteza", n.41/42, Ljubljana, marzo 1978, pp.51-61

1980

PETER KREČIČ, *August Černigoj*, Založništvo Tržaškega Tiska, Trieste, 1980

1981

Ivan Čargo 1898-1958, catalogo della mostra a cura di Marko Vuk (Nova Gorica, 22 maggio-22 luglio 1981), Nova Gorica, 1981

MILKO RENER, *Slovenski slikarji na Goriškem v prvem tridesetletju našega stoletja*, in *La pittura nella mitteleuropa (1890-1930)*, atti del X Convegno dell'Istituto Incontri Mitteleuropei (Gorizia, Palazzo Attems, 27-30 settembre 1975), Gorizia, 1981

1982

PETER KREČIČ, *Slovinci v likovni zapuscini Ljubomira Miciča*, in "Sinteza", n.55/57, Ljubljana, dicembre 1981-marzo 1982, pp.25-29

GIANFRANCO SGUBBI, schede *Veno Pilon e Augusto Černigoj*, in *Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo della mostra a cura di Decio Gioseffi, Sergio Moles, Marco Pozzetto (Trieste, Stazione Marittima, dicembre 1981-febbraio 1982), Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, Pordenone, 1982, pp.100, 328

1983

Componenti slovene della pittura giuliana negli anni 20-30, catalogo della mostra a cura di Tullio Reggente e Peter Krečič (Pordenone, Galleria Sagittaria, dicembre 1982-febbraio 1983), Centro Iniziative Culturali Pordenone, Pordenone, 1983

Joegoslavisch Konstruktivisme 1921-1981, catalogo della mostra a cura di Wouter Kotte (Utrecht, Eindhoven, Emmen, ottobre 1983-maggio 1984), Utrecht, 1983

JOLANDA PETELINKAR, *Slovene photography in the period between the Two World Wars*, in "Sinteza", n.61/64, Ljubljana, dicembre 1983, pp.47-52

Zenit i avangarda 20ih godina, Zenit and the Avantgarde of the Twenties, catalogo della mostra a cura di Irina Subotic (Beograd, Narodni Muzej, 1 febbraio-15 marzo 1983), Beograd, 1983

1985

AUGUST ČERNIGOJ, in "Sodobnost", a.XXXIII, n.3, Ljubljana, 1985, pp.296-299

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems, 16 febbraio-30 aprile 1985), Gorizia, 1985
Con testi di Umberto Carpi, Peter Krečič, Daniele Lombardi, Maria Masau Dan, Bruno Passamani, Irina Subotic, Nicoletta Zar

VIDA GOLUBOVIC, *Slovenska umetniška avantgarda (1924-1929) Černigoj/Delak*, in "Sodobnost", a.XXXIII, n.2, Ljubljana, 1985, pp.199-206

M.I., *Una fantasia sempre felice*, in "Il Piccolo", Trieste, 19 novembre 1985

GIULIO MONTENERO, *È morto Cernigoj*, in "Il Piccolo", Trieste, 19 novembre 1985

JANEZ VREČKO, *Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930*, in "Sodobnost", a.XXXIII, n.1, Ljubljana, 1985, pp.64-65

JANEZ VREČKO, *Revija Tank in Slovenski avantgardistični kontekst*, in "Sodobnost", a.XXXIII, n.8/9, 1985, Ljubljana, pp.864-873

1986

Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920-1930, catalogo della mostra a cura di Igor Kranjc (Ljubljana, Moderna Galerija, 10 ottobre-21 dicembre 1986), Ljubljana, 1986

MARIO VERDONE, *Augusto Cernigoj "L'arte è uno scherzo serissimo"*, in "Terzo occhio", a.XII, n.2, Bologna, giugno 1986, pp.35-39

1987

PETER KREČIČ, *Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo*, in *Tank, reprint izdaje iz leta 1927*, Mladinska knjiga, s.l. [Ljubljana], 1987

1988

Cernigoj bauhausiano, catalogo della mostra della collezione Vladimiro Dolgan (Gradisca d'Isonzo, dicembre 1988), L'Asterisco, Trieste, 1988

KRISZTINA PASSUTH, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*, Flammarion, Paris, 1988

MILKO RENER, *L'arte figurativa del Novecento*, in *La cultura slovena nel Litorale*, atti del seminario di studio (Gorizia, Istituto di Storia Sociale e Religiosa, ottobre-novembre 1986), Gorizia, 1988

1989

PETER KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Založba Obzorja, Maribor, 1989

1991

FIorenza DE VECCHI, *La sala costruttivista: una ricostruzione*, in *Il mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e di Saba*, catalogo della mostra a cura di Roberto Masiero (Trieste, Civico Museo Revoltella, 26 ottobre 1991-30 marzo 1992), B & M Facchin, Trieste, 1991, pp.100-106

CARLO MILIC, *L'altra scelta dell'arte di fronte alla sfinge. Viandanti e iniziati*, in *Il mito sottile [...]*, pp.134-139

1992

PETER KREČIČ, *Il costruttivismo sloveno e i suoi confini europei*, in *Immagine del costruttivismo*, cartella pubblicata in occasione della mostra *Il libro costruttivista: l'intervento di El Lissitzky nella cultura del novecento* (Trieste, novembre 1992), L'Asterisco, Trieste, 1992

VALENTINA VERANI, MARKO VUK, *Milko Bambič 1905-1991. Življenje in delo*, Goriški Muzej, Nova Gorica, 1992

1994

Augusto Cernigoj, catalogo della mostra a cura di Annalia Delneri (Gradisca d'Isonzo, Galleria Spazzapan, settembre-dicembre 1994), Edizioni della Laguna, Monfalcone, 1994

FIorenza DE VECCHI, *Augusto Cernigoj: la dinamica della ricerca*, in catalogo della mostra *Anni fantastici. Arte a Trieste dal 1948 al 1972* (Trieste, Civico Museo Revoltella, 16 dicembre 1994-13 marzo 1995), Trieste, pp.31-35

1997

IRENE MISLEJ, *Emigration des artistes de la Primorska*, in "Annales" (Annali di studi istriani e mediterranei), n.10, Koper, 1997, pp.237-250

IRENE MISLEJ, *Arte e politica: gli artisti "alloglotti" nella Venezia Giulia fra le due guerre*, in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo-1 giugno 1997), Skira, Milano, 1997, pp.81-90

1998

Augusto Cernigoj (1898-1985): la poetica del mutamento, catalogo della mostra a cura di Maria Masau Dan e Fiorenza De Vecchi (Trieste, Civico Museo Revoltella, 19 dicembre 1998-28 febbraio 1999), LINT, Trieste, 1998

TANK! Slovenska zgodovinska avantgarda, catalogo della mostra (Ljubljana, Moderna Galerija, 23 dicembre 1998-24 marzo 1999), Moderna Galerija, Ljubljana, 1998

1999

Ivan Čargo 1898-1958, catalogo della mostra (Ajdovščina, gennaio, Kanal ob Soci, febbraio, Gorizia, marzo 1999), s.l., 1999

PETER KREČIČ, *August Černigoj*, Nova revija, Ljubljana, 1999

2000

IRENE MISLEJ, *Riscontri sloveni alle vicende artistiche del goriziano*, in *Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una identità. Arti figurative*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, 28 luglio-28 ottobre 2000), Marsilio, Venezia, 2000, pp.41-47

MARKO VUK (a cura di), *L'arte slovena del XX secolo nel Goriziano*, Goriska mohorjeva družba, Gorizia, 2000

2001

DIANA BARILLARI, voce *Jugoslavia*, in *Dizionario del futurismo*, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi e Mart, Firenze, 2001, pp.605-611

ALEKSANDER BASSIN, *Slovene Avant-garde 1907-1938*, in *Central European Avant-garde Drawing and Graphic Art 1907-*

1938, catalogo della mostra a cura di Júlia N. Mészáros (Győr, Városi Művészeti Múzeum Képtára, 6 luglio 2001-2 settembre 2001, Bratislava, Slovak National Gallery, 13 settembre-31 ottobre 2001), Győr, 2001, pp.65-72

Veno Pilon. Uomo di due mondi, catalogo della mostra a cura di Italo Zannier (Gorizia, Musei Provinciali, Borgo Castello, 3 novembre-9 dicembre 2001), Silvana Editoriale, Milano, 2001

2002

Veno Pilon, retrospektivna razstava, catalogo della mostra a cura di Breda Ilich Klančnik (Ljubljana, Moderna Galerija, 18 gennaio-15 aprile 2002), Moderna Galerija, Ljubljana



SI PREGA DI NON
ESSERE COSÌ
QUANDO SI CHIUDE

