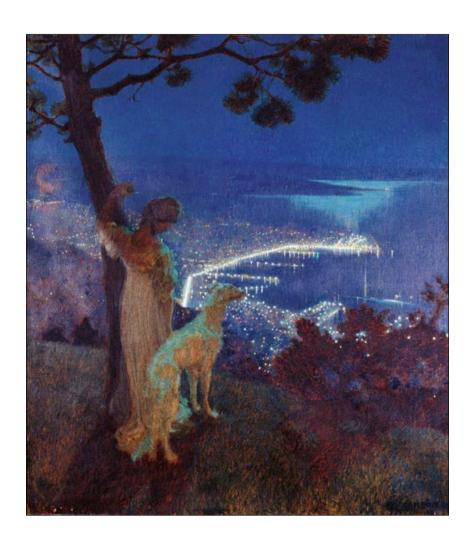
### Gianfranco Sgubbi

# Glauco Cambon







### Nuova Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste

GIANFRANCO SGUBBI, Glauco Cambon

Sesto volume della collana Prima edizione: dicembre 2004

#### **C**URATORE DELLA COLLANA

Franco Firmiani

Progetto grafico Studio Mark, Trieste

Fotografie Paolo Bonassi

SELEZIONI E IMPIANTI STAMPA

Prestampa, Trieste

**S**ТАМРА

Editoriale Lloyd, Trieste

### RINGRAZIAMENTI

Civico Museo Revoltella, Trieste Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste Civici Musei di Udine, Galleria d'Arte Moderna Museo Civico "L. Bailo", Treviso Casa di Goldoni, Venezia

Gerardo Cambon Stadion Casa d'aste, Trieste Modiano spa, San Dorligo della Valle (TS) Centro del Collezionismo, Trieste

Le riproduzioni in bianco e nero sono tratte da originali dell' "Album Cambon" conservato nell'archivio di famiglia, da cui provengono pure le immagini dell'artista a pagina 177. Le fotografie delle opere di cui è riportata in catalogo l'ubicazione "Casa Cambon, Chiareggio (SO)" sono di Carlo De Santis (Progetto Fotografico, Latina). I manifesti litografici della Raccolta Salce, Treviso, sono riprodotti [30, 189, 199, 213, 221, 222] su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali "Soprintendenza P.S.A.D. del Veneto".

Stampato in Italia / Printed in Italy È vietata la riproduzione anche parziale © 2004, Fondazione CRTrieste

In copertina: Trieste di notte, (La collana della Regina), 1908

#### Volumi pubblicati nella stessa Collana

Angela Tiziana Cataldi, *Guido Sambo* Trieste, 1999

Daniela Mugittu, *Bruno Croatto* Trieste, 2000

GIANFRANCO SGUBBI, Adolfo Levier Trieste, 2001

NICOLETTA ZAR, Giorgio Carmelich Trieste, 2002

Claudia Ragazzoni, *Gino Parin* Trieste, 2003

### Gianfranco Sgubbi

## Glauco Cambon

Nuova Collana d'Arte della Fondazione CRTrieste

> Curatore Franco Firmiani



### **Premessa**

La Nuova Collana d'arte avviata dalla Fondazione CRTrieste, e dedicata annualmente ai maestri della pittura triestina, presenta con questo nuovo volume Glauco Cambon, artista versatile e quanto mai rappresentativo della cultura cittadina a cavallo del secolo. Nato nel 1875 a Trieste e morto nel 1930 a Biella, Cambon attraversò nella sua opera le pulsioni, la poliedricità e il desiderio di sperimentare tipici della transizione al Novecento, e di cui la cultura triestina offre molti altri luminosi esempi, soprattutto nella letteratura. Si ritrova tutto ciò nei molteplici apporti e nell'identificazione culturale che Cambon esprime: l'appartenenza alla borghesia che esaltò nei ritratti maschili, la commistione stilistica caratteristica del passaggio del secolo, l'impasto di classicità e di ricerca del nuovo che emerge dalla sua opera complessiva.

Questo volume s'innesta su un filone avviato e sperimentato, ma porta con sé anche due rilevanti novità. La prima è che è stato realizzato (e così sarà in futuro) da *Iniziative culturali*, la società strumentale che è "braccio" operativo culturale di tutte le realizzazioni sostenute o avviate dalla nostra Fondazione.

La seconda, collegata e conseguente, è che a partire da questo volume la Collana d'arte diventa disponibile al pubblico attraverso gli ordinari canali delle librerie, superando così le limitazioni alla diffusione che in passato ne hanno circoscritto la fruibilità, con grande rammarico nostro e di molti appassionati d'arte. È un piccolo battesimo di cui andiamo orgogliosi.

Massimo Paniccia

Presidente della Fondazione CRTrieste

### **Presentazione**

Neanche a farlo apposta, per il sesto volume della "Collana" della Fondazione CRTrieste è saltata fuori, proprio all'ultima ora, quella "collana" simbolica che Glauco Cambon ebbe ad esaltare come fregio pittorico nella veduta panoramica della sua città, Trieste – "Regina" sfavillante di mille perle luccicanti in una notte di plenilunio – con punto di vista da un privilegiato osservatorio sul ciglione dell'altipiano carsico.

Un ritrovamento inaspettato, grazie ad un'informazione arrivata per caso, di tale importanza da mettere di colpo fuori discussione ogni altra candidatura d'immagine per la riproduzione di copertina.

L'irreperibilità dell'opera, anche se significativo prototipo, veniva finora compensata dalla presenza (nella Galleria d'Arte Moderna di Udine) di una versione di poco successiva con il campo visivo del golfo illuminato più libero e aperto senza "figure" sovrapposte in primo piano [153]. Resta comunque il fatto che, dovendo indicare un riferimento emblematico, sarà la prima di queste due vedute di Cambon quella che meglio si presta ad accreditarne la definizione di creatore di una pittura *liberty* personale (Gioseffi).

In essa [152] si avverte infatti più accentuata la ricerca della "forma decorativa" che tradisce, dietro il pittore, il cartellonista: riconoscibile sia per le ampie zone di colore forte, come nell'uniforme azzurro di mare e cielo, sia per l'incorniciatura arborea ripresa nel proseguimento ondulato dell'abito bianco fino al levriero. Del resto, a un anno circa di distanza, per questa tela di grandi dimensioni, deve esser stato recuperato il bozzetto contrassegnato dal motto "Collana della Regina" con cui Cambon aveva vinto, nel 1907, un concorso di grafica pubblicitaria. Il fascino tutto particolare della nostra *Trieste di notte* potrebbe dunque anche dipendere da una equilibrata confluenza di "codici" pertinenti a "generi" diversi; mentre, d'altra parte, la precisione analitica dell'anfratto roccioso nel "notturno" di Udine viene ad accrescerne l'attendibilità naturalistica.

Detto quel che ci premeva a proposito di un aspetto intrinseco all'argomento del libro, quasi a giustificazione di una scelta (la foto di copertina) da motivare, vediamo di indicare, a questo punto, i tratti essenziali che lo

caratterizzano. Fedeli al piano di base, si è potuto anche questa volta raggiungere il duplice scopo di riutilizzare una tesi di laurea meritoria, colmando nel contempo un vuoto della storiografia artistica triestina. Glauco Cambon a Trieste è forse il nome meno noto degli illustri artisti concittadini affermatisi nei maggiori centri italiani nel periodo tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento. Designare l'autore della monografia che mancava, è stato compito facile.

Gianfranco Sgubbi, figura di rilievo nel mondo della scuola e della critica locale nonché storico dell'arte *in nuce* fin dalla conclusione degli studi universitari, ha consolidato il suo già rispettabile *curriculum* con il volume, terzo della "Collana", dedicato ad Adolfo Levier. Chiamato ora ad analoga impresa, sembrava che potesse muoversi speditamente nello svolgimento di un lavoro per il quale disponeva del basilare contributo della sua eccellente tesi di laurea, appunto su Cambon. Sennonché, in venticinque anni, tanti gli anni trascorsi da allora, le cose cambiano, si moltiplicano problemi di varia complessità sia sul piano della critica, essa pure soggetta ad invecchiamento, sia in rapporto all'aggiornamento del catalogo sollecitato dalle opere via via rintracciate, tutte da fotografare appositamente.

Abbiamo qui cominciato, non a caso, soffermandoci sull' appena ricomparso "notturno" triestino. Bel colpo, non v'è dubbio. Ma non dimentichiamo che, per un'opera che si riacciuffa, decine di altre vanno a disperdersi, costringendoci a comporre il desolante elenco delle "ubicazioni sconosciute". Tra le cause, il venir meno dei proprietari, il migrare delle opere, anche a grandi distanze, attraverso i canali del mercato antiquario o delle battute d'asta, da un collezionista a un altro, che per lo più si rinserra nell'anonimato.

Per Sgubbi, in passato, fu preziosissima la collaborazione della moglie del pittore, Gilda Pansiotti, pittrice lei stessa, che lo accolse nelle sue dimore. Oltre alla messe di notizie da fonte diretta, ai quadri e disegni, innumerevoli, distribuiti in una dozzina di taccuini, lo studio del laureando poté allora precisarsi nella ricostruzione del percorso artistico di Cambon, favorita dall'apporto dell'album fotografico in cui il pittore aveva avuto cura di conservare le riproduzioni dei suoi dipinti prima di staccarsene. Ecco perché, adesso, nel libro si troveranno disseminate, tra i più recenti fotocolor, non poche di quelle vecchie foto, restaurate per quanto si sia potuto e riproposte nella loro essenzialità spesso carente: quasi reliquie necessarie alla corretta documentazione, immagini richieste dall'autore del saggio a sostegno del suo discorso.

Molte le opere (in maggior parte inedite) raccolte nelle ricerche sul nostro territorio, come pure quelle segnaleteci da fuori, soprattutto dalla Lombardia, di cui si ricevevano diapositive non sempre impeccabili. È stato il figlio Gerardo Cambon a prodigarsi senza risparmio in un' "operazione" sappiamo quanto difficile. Non di rado tuttavia il materiale iconografico ci giungeva sprovvisto dei dati che ci servivano per la schedatura, sicché in catalogo la si troverà, a tratti, lacunosa.

Non si vede, viceversa, cosa possa mancare al pregevole saggio critico di Gianfranco Sgubbi. Dopo un primo lungo capitolo che considera in successione cronologica le opere ritenute più rappresentative, senza distinzione di "genere", l'autore si destreggia a trattare separatamente, capitolo per capitolo, un "genere" alla volta. Riemerge in tal modo, ben definito, il ritratto – abbozzato da Salvatore Sibilia nei primi anni Venti dello scorso secolo – di "uno spirito che concepisce tutte le forme della bellezza, aristocraticamente".

Frutto di molteplici interventi ad elevata qualificazione professionale, il volume qui sommariamente introdotto aspira a proporsi come primo adeguato omaggio all'arte di Glauco Cambon. C'è da sperare, se non altro, che possa contribuire a rinfrescare la fama goduta in vita dall'artista; o, quanto meno, suscitare in molti l'ammirazione nel tempo ristrettasi ai pochi nostalgici dei suoi più spiritosi manifesti che pubblicizzavano, tra volute di fumo e ammiccamenti di maliarde altrettanto sinuose, il potere ammaliante della sigaretta.

Franco Firmiani

## Glauco Cambon

### **Sommario**

Prer	messa			
Mass	simo Paniccia	5		
Pres	sentazione			
Fran	Franco Firmiani			
GL	AUCO CAMBON			
I.	Glauco Cambon Da giovane geniale a maestro itinerante	15		
II.	Ritratti Dalla tassonomia della figura al sogno dell'immagine	65		
III.	Allegorie Neopassatismo e fascino dei significati	95		
IV.	Paesaggio e natura morta Dalle cose della natura alla natura delle cose	111		
<b>V</b> .	Disegno e grafica Dal moto unico della mano al movimento iterato della pressa	137		
VI.	Scene di genere Dalla fuga nel mito del passato classico al ritorno nel mito del presente borghese	167		
Nota	a biografica	175		
Cata	loghi			
	opere in collezioni pubbliche e private	181		
	opere di ubicazione ignota	196		
Espo	osizioni	213		
Bibli	ografia	217		

### I. Glauco Cambon

### Da giovane geniale a maestro itinerante

Vorrei, se lecito, fare una premessa. Sappiamo tutti che prospettive estetiche e criteri filogici sono disparati: ci si obbliga spesso perciò a una scelta rigida, definita per parlare della "vita", intesa nel senso di Vasari, di un artista. L'opera sua però è 'flusso' variabile di prodotti concreti, trasportati da eventi individuali e collettivi che non sempre si adattano a esigenze di classificazione sistematica, selezionati da un 'passa non passa' definito dal 'codice' tecnico della disciplina e descritti in "ben tessute trame" critiche, fatte di molte parole.

Non deve meravigliare troppo se, per Glauco Cambon, pittore noto nello spazio culturale di chi porge attenzione alle esperienze figurative della Trieste del '900, così non si farà.

Fatti biografici e *corpus* delle opere, a evitare noiosità accademiche, scorreranno a velocità diverse nei canali delle notizie-commento e delle immagini che, fin dagli inizi, spesso parlano da sole.

Per Cambon,¹ dunque, esordio documentato: 1893. Prima opportunità, per un giovane artista, di sottoporre a pubblico giudizio un proprio lavoro. Esso viene esposto da Schollian, negozio d'arte in Via del Ponterosso,² luogo a quel tempo deputato per le esposizioni di artisti locali più o meno noti. Si tratta di un'opera eseguita all'Accademia di Monaco di Baviera nel 1892, per il concorso annuale a soggetto dato, riservato agli studenti dei corsi superiori. Il giovane, che frequenta l'Accademia da soli tre mesi, ottiene la menzione d'onore fra 150 concorrenti.³

*Il cieco e la musica* [1] si colloca ancora nell'ambito di un generico realismo, non privo di inflessio-



ni tardoromantiche nell'atteggiamento tra l'assorto e l'abbandonato del vecchio, intento all'ascolto della musica eseguita dal ragazzo al pianoforte in primo piano, sulle cui spalle batte una luce decisa da destra, la stessa che evidenzia il volto del cieco e la sua mano appoggiata allo strumento. A questa attenzione per il valore della fonte luminosa che concretizza la plasticità delle figure attraverso un chiaroscuro 'studiato' s'accompagna l'impegno descrittivo del disegno, le cui linee, da un lato, definiscono la posizione compositiva delle immagini, dall'altro, assumono la funzione di legame

nell'andamento scalare della composizione stessa. Del colore, poco o nulla si può dire dalla riproduzione fotografica, se non: toni bassi.

Da tutto ciò si può dedurre che la menzione d'onore dell'Accademia premia un lavoro di 'stretta osservanza' scolastica, presentato in un ambiente ancora sensibile ai valori tradizionali di una pittura che presuppone una solida preparazione tecnica, attenta alla lunga fatica del disegno e, dal lato colore, non ha respinto lo scuro-bituminoso del realismo tedesco.<sup>4</sup>

In egual modo, il soggetto dato dalla Commissione, la "Musica", e il risultato finale cui è giunto il giovane artista, possono essere citati quale esempio, anche se modesto, della continuità ideologica, fatta di varie compenetrazioni fra Realismo e Idealismo, che costituisce l'asse culturale portante della produzione artistica della Germania della seconda metà del secolo XIX.

Con ciò non si vuol dire che Monaco di Baviera fosse un ambiente chiuso ai rapidi processi di trasformazione che avevano lavorato all'istituzione del nuovo codice dell'Impressionismo, basato sul rapporto, variabile e soggettivo, luce-colore.

Oltre alla conoscenza diretta del Realismo francese, favorita dalla mostra del '69 (ormai piuttosto lontana nel tempo) e a quella mediata in patria attraverso i lavori di Liebermann, Corinth e Slevogt, Monaco si dimostrava attenta alla problematica impressionista. Un ambiente quindi sensibile ai mutamenti di panorama internazionale e in via di trasformazione, che preparava la Secessione del 1892.<sup>5</sup>

L'insegnamento a Monaco non era soltanto acca-

demico e il primo contatto è, per Glauco Cambon, con la scuola privata di Knirr,<sup>6</sup> nella quale si era preparato, qualche anno prima, un altro triestino, Guido Grimani e dove studierà anche Adolfo Levier (1873-1953). Scuola, questa, ove ci si impegnava in lavori quali scene di genere, ritratti e nature morte, ma che, per la valorizzazione della flessuosità della linea di contorno, preludeva alla sensibilità *Jugendstil*.

Si tratta di un percorso noto, garantito dalla 'serietà' della scuola monacense e, sulla base di questa certezza, l'avvocato Cambon<sup>7</sup> aveva mandato il figlio all'Accademia, dopo che questi aveva interrotto gli studi a Trieste, "per vedere se l'Accademia gli avrebbe bruciate o allargate le ali". Il giovane Glauco aveva infatti dimostrato un precoce interesse per i fatti artistici, stimolato anche dall'ambiente familiare. Nel salotto di Villa Cambon (Via Biasoletto, 3), dove il padre collezionava opere di G.B. Bison, convenivano politici, artisti e letterati, fra i quali si ricorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo". Percorda Giosuè Carducci, accolti dalla madre Elisa, anch'essa "poetessa di delicato lirismo".

Indicazioni che potremmo definire 'educative', come, del resto, confermano i percorsi artistici di Nella Doria Cambon, poetessa l'una, e di Margherita Ruini Cambon, cantante lirica l'altra.

Prima dell'iscrizione all'Accademia, non si è (appare ovvio) molto documentati, se non per una fotografia, poco leggibile, conservata nell'album di riproduzioni, a suo tempo 'organizzato' dall'artista stesso con centinaia d'immagini secondo una sua logica diacronica che non sembra per nulla casuale a livello selettivo (archivio personale), che



conserva il ricordo del *Portatore di cero* [2]. In calce, la scritta autografa: "all'età di 14 anni".

Si potrebbe pensare a una esercitazione di studio qualsiasi, ma c'è un qualche cosa in più che dimostra la frequentazione, diretta oppure mediata, con pittori locali. Certo, la firma con il solo nome di battesimo e la citazione, come opera giovanile, dell'articolista recensore della mostra postuma del 1930 non sembrano suffragare del tutto quest'ipo-

tesi.10

Vi predomina comunque, per quanto si può vedere, l'attenzione accordata alla funzione della luce che 'estrae' l'immagine dall'ombra e, per contrasti decisi e sommari, modella la figura. Lo scarso peso dato alla struttura disegnativa, una certa preminenza delle pennellate di tocco 'ad effetto', un generico verismo, non privo d'inflessioni patetiche, possono indicare ascendenze morelliane<sup>11</sup> e una generica adesione ai modi tardobozzettistici (aggiornati tra Vienna e Venezia) di Eugenio Scomparini, <sup>12</sup> pittore che in questi anni va affermandosi come figura *leader* nel panorama locale.

Né va dimenticato che nello stesso 1889 si era tenuta un'importante mostra presso il Palazzo Revoltella, mostra che aveva portato a Trieste, ben rappresentate, le contemporanee tendenze della pittura italiana;<sup>13</sup> e non è davvero improbabile che il giovane Cambon vi avesse prestato grande attenzione.

Rimane il fatto che nel decennio 1880-90 la cultura figurativa veneta sembra essere ancora prevalente in ambiente triestino. Alcuni critici (Martelli, 1978) sembrano voler individuare, in questi stessi anni, una rottura con la tradizione di frequentare le Accademie italiane o un declinare d'interesse per la cultura veneziana (Molesi, 1979), sottolineando l'attenzione dei giovani triestini per l'ambiente bavarese.

In realtà, i legami con Venezia appaiono proseguire senza soluzione di continuità.

Pittori coetanei di Cambon, quali Ugo Flumiani (1876-1938) e Piero Lucano (1878-1972), studiano anche nella città lagunare, le cui isole furono rifu-

gio per i più anziani Grünhut e Veruda, considerati antesignani della moda monacense. Per la generazione poi degli anni '80-90 (E. Sambo, G. Marussig, T. Perizi, ad esempio), stimolata forse dal crescente successo delle Esposizioni Internazionali, l'interesse fu equamente diviso fra realtà veneziana e le novità, accademiche e non, in gestazione, prima, e netta affermazione, poi, di Vienna.

Inoltre, pensando a 'stilemi' diversi presenti nella produzione di Cambon (e non solo), sviluppatisi negli anni successivi, si potrebbe prestare attenzione all'apporto culturale della riflessione estetica di matrice anglosassone (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) in parte mediato da pubblicazioni internazionali e da esposizioni, in parte per 'contatto' diretto, considerata anche la presenza a Trieste di un'attiva comunità britannica. <sup>14</sup> Apporto, questo, che non dovrebbe esser giunto con troppo ritardo e non mediato solo dalla moda *liberty*, anche se si considera lo *status* di centro periferico, almeno in campo figurativo, che la città mantiene.

Sembra comunque interessante l'ipotesi di uno specifico *background* locale, non facilmente riscontrabile altrove negli anni '80, già sensibilizzato ad accettare le novità stilistiche inglesi ed atto ad accogliere senza ritardi il linguaggio delle Secessioni. <sup>15</sup>

È perciò meglio parlare, per gli artisti triestini operanti nel ventennio a cavallo fra i due secoli, di plesso culturale-figurativo composito, senza accentuare troppo una bipolarità veneto-tedesca, rotture con la tradizione o un declinare d'interesse verso determinate 'scuole'.

Per Glauco Cambon, ad esempio, a parte l'incerto

accenno giovanile del *Portatore di cero*, i 'modi veneti' saranno d'interesse marginale dopo la fase formativa, mentre caratteri preraffaelliti, nella tematica letteraria, nel gusto di ritmare le forme, nell'uso modulare della linea, nell'accentuare l'effetto decorativo con la semplificazione delle figure, anche tramite l'apporto di procedimenti fotografici, saranno presenti nelle immagini femminili della sua produzione simbolista e non, almeno fino alla I Guerra Mondiale.

Infatti, negli anni 1893-94, a Monaco, dalla scuola privata di Knirr passa a seguire le lezioni di Franz Stuck, pittore che, dopo un'esperienza preraffaellita, si dimostra sensibile sia al simbolismo classicheggiante di Böcklin che al colorismo a prevalenza di toni scuri di von Lenbach. Ed è a questo periodo che ascriverei il bozzetto per un Ritratto femminile [3], conservato presso i Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste. Vi si nota una più accentuata sinuosità nell'andamento delle pennellate che descrivono i capelli attorno all'ovale del volto, anche se dette linee non assumono ancora un valore modulare, mentre appare il tentativo di presentare tratti stilistici in assonanza con le innovazioni dell'allora neonata Secessione monacense che proprio in Stuck aveva uno dei suoi promotori. La concentrazione della struttura chiaroscurale, fusa sul solo volto, l'uso del fondo indistinto più chiaro, con prevalenza dell'ocra e del colore opaco, richiamano poi la ritrattistica di von Lenbach. L'ascendenza preraffaellita è presente invece nella disegnata tumidezza delle labbra e nella resa stereotipa del sorriso.

Una precisa pertinenza lenbachiana è riscontrabi-



le invece nel ritratto a pastello (1895) della madre *Elisa Tagliapietra Cambon* [4], qualora si voglia prendere a confronto *Bauernkoff* (Städtische Lenbach Galerie, Monaco) del tedesco. Nel pastello di Cambon, come nel ritratto di von Lenbach, va sottolineato il persistere della linea di contorno, sufficiente a staccare, anche senza forte contrasto, il profilo dallo sfondo, mentre il chiaroscuro viene graduato per passaggi delicati e l'uso del colore si gioca esclusivamente sulle variazioni della macchia. La ricerca volta a rendere dominante la volontà di introspezione psicologica si concentra nell'accordo dello sguardo assorto con la mimica facciale: ne viene un risultato senza ostentazione



di sentimentalismo.

C'è quanto basta per poter dire che la serie Böcklin-Stuck-von Lenbach svolge una parte importante nel periodo formativo del triestino, ma senza palesarsi immediatamente come sola rielaborazione personale.

Una chiara ripresa dei modi böckliniani, soprattutto nel paesaggio, e stuckiani nella figura si avrà nel primo decennio del '900, quando le tematiche simboliste avranno incontrato pieno successo internazionale. Vi ritroveremo la misteriosità visionaria immersa in uno spazio irreale del primo e la morbosità dei nudi avvolti da un tetro chiaroscuro del secondo. Ma Cambon si proporrà anche come interprete della società altoborghese da cui proviene. Riaffiora allora netto il filone naturalistico, con la ricerca introspettiva che enfatizza la realtà

emotiva comunicata dallo sguardo del personaggio in posa, giustificando una sensibilità tardoromantica che è anche propria del caposcuola della ritrattistica monacense e motiva i suoi successi nell'alta società del tempo, cui von Lenbach appartiene.

Una nota tecnica ancora. Giusto per portare fino in fondo la noia della lettura 'scolastica' di quest'opera (il ritratto della madre appunto) e spiegare l'impressione di opacità che essa può suscitare. L'uso del pastello ha fatto avvicinare più volte il nome di Cambon a quello del più anziano Arturo Rietti, 16 il cui 'pastellismo' avrebbe direttamente influenzato il nostro pittore. Posto che per entrambi gli artisti va indicata la comune esperienza di Monaco, restringendo l'analisi al solo campo della ritrattistica, risulta subito evidente per Rietti un più complesso pittoricismo (Ritratto di madre, Museo Revoltella, Trieste) che deprime l'impegno disegnativo nel sovrapporsi di 'macchie' e sfarfallio scapigliato. Per Cambon invece, 'fusa' nei pastelli fin che si vuole, la linea rimane 'struttura portante' della composizione pittorica. In questo senso, la ritrattistica di successo di von Lenbach va presa in considerazione quale inizio di svolgimenti divergenti, la cui affinità è dovuta in gran parte alle qualità chimico-fisiche del mezzo adottato. D'altra parte, l'attenzione per quanto si produceva nell'ambiente locale in un genere, quale il ritratto, a forti implicazioni di carattere sociale e di mercato, se da un lato rendeva possibili 'prestiti temporanei', assunti da un artista agli inizi come confronto con la personale preparazione tecnica, costitutiva, dall'altro, la necessaria verifica per una

potenziale e positiva attività espositiva.

Dal 1893 Glauco Cambon inizia ad esporre con regolarità presso il negozio Schollian ed è indicativo che le prime opere siano proprio dei ritratti. Riguardo all'*Attilio Hortis* il critico del "Piccolo" segnala l'interesse del pubblico, ma non manca di far notare la necessità, per il futuro, di qualche opera con "un po' più di tavolozza", mentre del *Ritratto del signor Minas*, esposto qualche mese più tardi, si valuta positivamente la capacità di cogliere la rassomiglianza attraverso l'espressività dei tratti fisionomici e l'accuratezza del disegno, ma si esprimono riserve sul colore: infatti "il signor Cambon sembra prediligere una tavolozza d'intonazione cupa in cui il verde predomina con tutte le sue gradazioni."<sup>17</sup>

Vale la pena di ricordare che, in seguito, la stessa critica si ripete per il già citato Ritratto di Elisa Tagliapietra Cambon, che "si presenta ingenuo e povero di colore". E il critico dell' "Indipendente", con maggior durezza insiste, per un ritratto esposto nel 1895 contemporaneamente ad un pastello di Rietti (Ritratto di Cesare Pascarella), sulla "distanza di merito enorme" fra i due artisti, merito che per Rietti consiste nella "genialità di condotta tecnica" e nella "vivacità coloristica" (ma non dimentica di accennare alla linea di contorno, non perfettamente corretta), mentre per Cambon non rimane che il consiglio "di studiare, studiare molto e di coltivarsi nell'arte". Lo stesso passa poi al biasimo aperto per le opere presentate, nel medesimo anno, all'Esposizione di Belle Arti al Circolo Artistico, polemizzando con "un critico di valore" come Gustavo Macchi, venuto espressamente da

Milano, che dai lavori di Cambon aveva "tratto [...] pronostici favorevoli per l'avvenire". <sup>18</sup>

La severità della critica 'militante' contemporanea non ci sembra giustificabile soltanto per la funzione di stimolo assunta nei confronti di un artista (18-20 anni) ancora in fase formativa, nel quale incertezze stilistiche possono essere presenti. Essa è probabile sintomo di una 'moda' del momento, portata a una sopravvalutazione della struttura-colore, basata su un modello critico riferito alla pittura italiana, non solo ben conosciuta in città, ma che aveva, qualche anno prima, ottenuto un notevole successo alla I Esposizione del Circolo Artistico.<sup>19</sup>

Ho voluto considerare la 'critica dei giornali' come fonte secondaria per una verifica dell'assunto precedente che ipotizzava, sì, la comune matrice monacense nel confronto fra la ritrattistica di Rietti e di Cambon, ma affermava anche il divergere dell'*iter* dei due artisti.

A partire dal 1896 si nota nel triestino un impegno volto a schiarire la propria gamma cromatica, come nel ritratto (forse non finito) di *Margherita Cambon* [5] dove, pur nel permanere di colori freddi preminenti, va indicato l'uso del giallo in primo piano, secondo gradazioni condizionate dall'illuminazione della figura. L'impiego della tecnica diretta, con conseguente rinuncia alla preparazione a chiaroscuro del busto, giunge fino a un primo timido accenno d'ombra colorata. Lo stesso non può dirsi del volto, nel quale il chiaroscuro, per quanto morbido, è sottoposto alle velature, in accordo a una nettissima linea di contorno del profilo. Il fondo neutro, trattato a pennel-

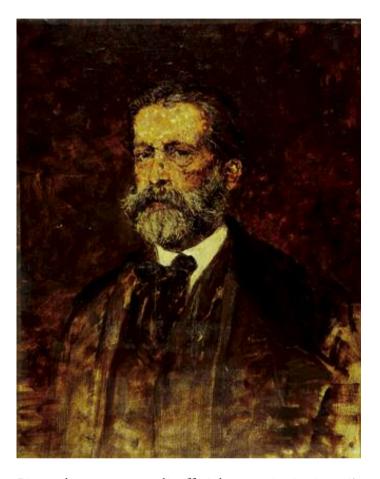


late lunghe e strisciate, è concepito con funzione di stacco per evidenziare la luminosità dell'immagine che vorrebbe significare valori di intima sensibilità romantica. L'impressione è quella di trovarsi di fronte a un quadro che rivela incertezze di scelte. È un'esercitazione che per il 'timido' colorismo si stacca dai ricordi più strettamente accademici. Vanno tenute presenti tracce della lezione di Veruda, sia per il tentativo di far vibrare, con un lavoro di tipo luministico, i primi piani, sia per la ricerca, in questo caso non troppo ben riuscita, di una funzione che leghi il plastico al volumetrico. Di questi spunti 'impressionisti' siamo scarsamente documentati, anche se abbiamo notizia, <sup>20</sup> negli

anni 1894-95, di alcune tele di paesaggio che vanno da rese d'atmosfera veneta di "oggettiva fermezza" a "un fare largo" con giochi di luce e d'aria; incerto sintomo, questo, di una ricerca nel senso del *plen air*. È però rischioso attribuire al solo Veruda la mediazione nel lavoro di elaborazione di un linguaggio: più probabile appare uno scambio con il quasi coetaneo Guido Grimani (1871-1933), pittore di paesaggio, cui lo lega la comune frequenza ai corsi di Knirr e che tra il 1888-90 aveva fatto esperienze di pittura all'aperto a Monaco stessa.

Accezioni di carattere impressionista e postimpressionista saranno ben evidenti, in anni più tardi, nell'attività pittorica di Glauco Cambon, anche se, nella ricerca di un libero rapporto coloristico fra le forme non giungerà mai al limite tendente alla dissoluzione plastica delle figure. In questo periodo le coppie impressionismo-colore, realismo-linea sottendono valori i cui margini d'incertezza non permettono ancora d'intravvedere scelte già sufficientemente esplicite. In analogia, sul piano macroscopico del 'sistema-arte', esemplare è l'eterogeneità dei criteri espositivi delle prime Biennali veneziane,21 dove la compresenza di svariate tendenze induce a credere a un prevalente eclettismo, generato dal minimo denominatore comune del permanere, in campo figurativo, della dominante contenutistica tardoromantica.

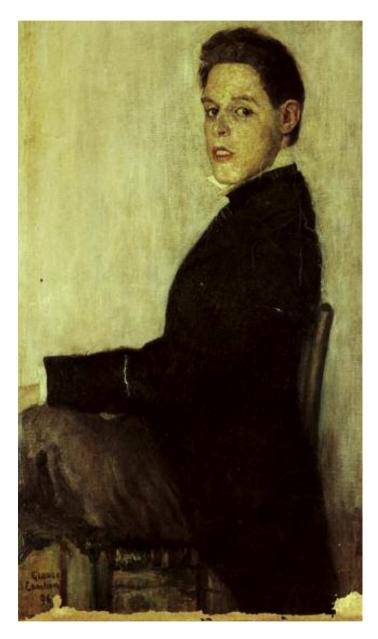
Con la partecipazione alla II Internazionale d'Arte di Venezia, nel 1897, Glauco Cambon<sup>22</sup> segna un'affermazione che lo pone fra i giovani pittori triestini più promettenti quali Bruno Croatto e
Guido Grimani, anch'essi fra i 93 ammessi alla

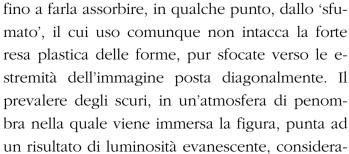


Biennale, accanto agli ufficialmente invitati e più anziani Lonza a Rietti.<sup>23</sup> Vi partecipa con due pastelli, già esposti a Trieste.<sup>24</sup>

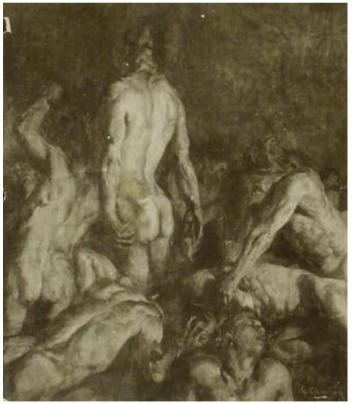
Il 1897 sembra essere anno di intensa attività. È presente alla I Esposizione Provinciale di Belle Arti, organizzata dal Circolo Artistico sull'onda della mostra di Venezia. Espone da Schollian. Propone per il Concorso Rittmeyer due oli e un pastello. A detta del critico del "Piccolo" dovrebbe ottenere il primo posto.<sup>25</sup>

Questo periodo concentra il maggior numero di pastelli, nei quali Cambon dà dimostrazione di maturità tecnica, come nel *Nudo di donna* [8] del 1898, dove viene alleggerita la linea di contorno





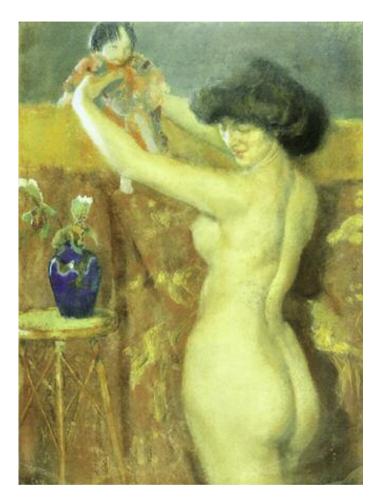




ta come strumento formale di un pittoricismo non privo di qualche sensualità, vicino alla pittura intimista lombarda, di un Ranzoni, ad esempio. È questo, forse, il momento più intenso nel quale si esprime la mediazione di Rietti, tramite diretto per ciò che riguarda l'esperienza scapigliata.<sup>26</sup>

Quest'impostazione, anche se usata sporadicamente più tardi, giustificata dalla domanda di uno specifico mercato, quello lombardo, dove opererà Cambon nel dopoguerra, non sembra troppo sentita o assimilata. Niente hanno del ranzonismo, ad esempio, i Nudi [9], sempre del 1898. Essi segnano un rinnovato interesse per i modi tedeschi. La lezione accademica, di una cupa plasticità, non è stata dimenticata, ma la pennellata si allunga a descrivere un chiaroscuro più essenziale, mentre credo siano tenuti presenti modelli compositivi simili alle Die Versuchung des Heiligen Antonius (1897) di Lovis Corinth che in questo periodo s'impegnava nella diffusione in Germania di esperienze parigine, senza disprezzare temi tradizionali quali le tentazioni di Sant'Antonio: utilissime, come iconografia, alla sensualità repressa della poetica simbolista.

Cambon si dimostrerà molto presto assai interessato a questo scambio fra realismo-impressionismo-simbolismo che preparò per lui il momento dell'adozione di più definiti soggetti dannunziani e decadenti. Qualche anno dopo, egli userà anche una tecnica più libera. Nel *Nudo di donna* [10] si è fatta rapida ed essenziale, rivelandosi vicina a forme postimpressioniste che marcano la linea in maniera espressiva: ricordano gli inizi di Modigliani; mentre il colore posto a colpi decisi, nel voler dare alla materia cromatica una funzione nuova, più legata a quella della luce, sembra attestare una simbiosi fra un fare postimpressionista e contorno lineare *liberty*, ripresa, proprio come Modi-



gliani stesso, dalla pittura centroeuropea.

Accanto ai nudi, gli attori (poetica della maschera-specchio di varia, effimera umanità, tra vero e falso, posta sul palcoscenico temporaneo del passato-presente-futuro).

Alle soglie del nuovo secolo, Glauco Cambon insieme alla tecnica preferita del pastello inserisce una linea di ricerca coloristica che svilupperà (meglio) in futuro, come viene ricordato per un gruppo di ritratti di personaggi del mondo teatrale, Teodoro Costantini, Bianca Iggius, Ermete Novelli, dimostrando una predilezione per questi soggetti dettata non solo dalla moda. Credo di intravvedere



nell'impegno descrittivo, fuso alla suggestione emotiva del colore, un interesse 'quasi' psicoanalitico tendente a sondare la doppia, contemporanea personalità dell'attore-artista (vedi autoritratti): quella dell'interprete 'rispecchiato' nel 'suo personale' ritratto. In un non confessato sdoppiamento di personalità che si ritrae insieme alla persona (uomo o donna che gode della notorietà del momento e d'altri vantaggi di ruolo) in costume di scena, fissando così in pittura l'effimero della rappresentazione teatrale e della vita comune.

Nel 1900, l'acquisizione dello stipendio<sup>27</sup> del "Premio di Roma" (Concorso Rittmeyer) consentirà a

Cambon il contatto con un ambiente artistico nuovo e l'elaborazione, sul piano estetico, di immagini diverse che dimostreranno l'affermarsi di una coscienza critica nel dominio dei mezzi espressivi. Si chiude un periodo 'di formazione', se s'intendono anni di preminenti influenze esercitate da questa o quella personalità artistica in evidenza nel contemporaneo 'sistema dell'arte'. Si apre il tempo 'dell'informazione' attiva, se si pensa alle esperienze elaborate sulla base della creatività individuale.

Roma costituisce l'occasione, da una parte, di arricchire le proprie tematiche a diretto contatto dell'ambiente culturale italiano della *belle époque*,

dall'altra di ricevere una conferma della validità delle scelte stilistiche precedentemente operate dopo l'esperienza di studio a Monaco.

Si afferma, nei primi anni del secolo, il neoellenismo di Giulio Aristide Sartorio,<sup>28</sup> al quale Cambon guarda, se non altro, per innegabili affinità 'elettive' che trovano comune radice nel periodo formativo attento alle proposte preraffaellite e di 'cultura' tedesca.

Del resto, nell'ambito del neorinascimentalismo, corrente egemone (nazionalista), la difficoltà era una, saper muoversi fra una pluralità d'indirizzi: il cinquecentismo venezianeggiante della *Leda e il* cigno (Collezione Costa, Pisa) dell'ultimo Nino Costa,<sup>29</sup> gli 'studi' giorgioneschi' del gruppo "Il Convito" (vedi il saggio di D'Annunzio su Giorgione, "Il Convito", 1895), il neomichelangiolismo di Brugnoli nella decorazione del teatro Costanzi, gli studi su Mantegna e Botticelli di Sartorio. A queste componenti, che, spesso, si trasmettono da un artista all'altro (per contatti diretti di frequentazione e per condizionamenti di mercato) nel volgere di pochissimi anni, vanno aggiunti il verismo cromatico di Antonio Mancini e il descrittivismo 'fotografico' di Francesco Paolo Michetti. Come se non bastasse, ci sono ancora il purismo religioso di Galli e il realismo togato di Maccari, il romanticismo attardato di Coleman e, non ultimo, il preraffaellismo dannunziano di Adolfo De Carolis. Contemporaneamente, in aperta polemica con questi indirizzi, sta nascendo il divisionismo 'asistematico' di Balla e dei giovani Severini e Sironi che preparerà la loro adesione alle varie correnti d'avanguardia. Tutto questo a Roma e dintorni.



Ho voluto riportare l'attenzione sulla ripresa del linguaggio preraffaellita in quanto, sulla base della documentazione disponibile, essa sembra essere conferma di stilemi presenti in lavori successivi di Cambon, come *Elegia del vento e del mare* (1914), i quali fanno pensare a un recupero stilistico



in ritardo, gettando luce sulle motivazioni che inducono il triestino a definirsi un pittore "neopassatista", nel rifiuto di adeguarsi alle ricerche delle avanguardie.<sup>30</sup>

Piccoli esempi, tratti da taccuini di disegni,<sup>31</sup> come in uno studio, *Il bacio* [12], in cui sembra evidente l'assonanza con un disegno per testata grafica di D.G. Rossetti, *Golden bead by golden bead*,<sup>32</sup> e,



per un altro schizzo, *Profilo femminile* [13], insisterei, ancora una volta, sull'evidenza disegnativa delle labbra e della mandibola, elementi tutti riscontrabili nelle figure femminili preraffaellite.<sup>35</sup> A questa, di matrice inglese, s'aggiungono e s'in-

A questa, di matrice inglese, s'aggiungono e s'intrecciano altre componenti, presenti nel panorama artistico romano e rintracciabili sempre in fasi posteriori dell'attività del pittore triestino. Per cui risulta interessante soffermarsi qualche poco sulla produzione in evidenza a Roma e alla quale Cambon ha guardato con maggiore interesse.

Va ricordato l'impegno di 'operatore culturale' di Nino Costa, per quanto concerne la valorizzazione dei preraffaelliti, nata dal movimento antifortuniano degli anni 1872-73 e concretizzata attraverso i legami con Frederick Leighton.<sup>34</sup> Né va dimenticata la continua formazione di gruppi, dal *Golden Club* (1875-76) alla "Scuola Etrusca" (1883),

alla "In Arte Libertas" (1886), i cui programmi trovano comune denominatore nella poetica di riscoperta del passato artistico nazionale che, di volta in volta, cambia "neo-" nel modello selezionato fra i grandi del passato. Si cerca di dar corpo a questo clima di pittura di 'idea' su posizioni antiaccademiche, per cui non si rifiutano le tecniche di lavoro all'aperto, facendo nascere la moda del paesaggio laziale (Anticoli Corrado e i suoi abitanti come modelli saranno presto un 'mito' per molti artisti e 'amatori' d'arte), spesso impostato su toni di desolato romanticismo, nei quali una luce particolare, lontana dall'essere usata come 'impressione' soggettiva del colore nella sua fisicità naturale, altro non è che 'simbolo' di uno stato d'animo. Come simboli sono e rimangono gli elementi stessi inseriti nel paesaggio, siano essi figure umane o animali.35

Deriva pure da Costa l'impostazione compositiva su modelli quattro-cinquecenteschi nella ritrattistica, caratterizzata dal fondo chiaro del cielo e da un orizzonte basso, dal paesaggio che slontana fra densità atmosferiche. Chiaro esempio il Ritratto dello scultore Rovan [14] di Cambon, esposto a Trieste nel 1911, ma eseguito, con ogni probabilità a Roma negli anni 1902-04, durante la permanenza dello scultore, risultato vincitore nel 1901 della borsa di studio Rittmeyer.<sup>36</sup> Rovan è raffigurato nelle vesti di giovane uomo del Quattrocento, nella ricerca di un'armonia fra la visione delle montagne sfumate dello sfondo e l'incisività delle ombre sul modellato del volto, nella volontà di rappresentare un'ideale caratterizzazione di vigorosa, ma come trattenuta fierezza. Cosa che ben



s'inquadra, come effetto, nella tendenza al superamento di ogni materialismo, che in campo figurativo vuol dar l'immagine di un impulso creativo che prepara la reazione spiritualista degli anni immediatamente successivi.<sup>37</sup>

Mi chiedo però che cos'è Roma 'primi' '900. Di Monaco di Baviera, nei suoi legami con gli artisti di Trieste, tutti hanno parlato. Come metropoli capitale riafferma con forza il suo essere anche centro di cultura, d'interscambio fra artisti, di luogo ottimale per il lavoro pubblicitario e di mercato di



critici legati al potere politico, di mercanti d'arte viciniori a quello delle banche, di un 'indotto' fatto anche di riviste e mostre.

Su un terreno già arato dai *Deutsch-Römer*, dalla presenza di Corot (1843), dagli scambi con la scuola napoletana (Cammarano, Mancini, etc.), nasce una complessità d'influssi figurativi che non fanno della Roma umbertina e postumbertina un 'centro periferico'. La tendenza eclettica verso i Simbolismi la inserisce in una posizione di cultura europea, anche se sembra predominante l'asse nord-sud nel comune gusto per la mitologia paesaggistica (Böcklin) al posto dell'orientalismo de-

corativo (Moreau). In assonanza con la Germania guglielmina il culto della bellezza come ideale aristocratico si ritrova, in letteratura, in riviste come "Blätter für die Kunst" (George) o "Il Convito" (D'Annunzio), apprezzate da una borghesia di recente formazione (Rivoluzione Industriale attardata) in crisi ideologica, economico-sociale e, nonostante le affinità fra regimi, politica. Essa cerca una riposta culturale anche nell'arte figurativa. <sup>38</sup> La risposta viene dalla sintesi eclettica a esiti estetizzanti guidata dall'egemonia letteraria, <sup>39</sup> in particolare di D'Annunzio, iniziata con la mobilitazione di vari pittori per l'illustrazione grafica delle sue opere, a partire da Sartorio per *Isaotta Guttadauro* e arrivare alla *Figlia di Jorio* di Michetti.

Senza eccedere troppo, Cambon si dimostra più attento ad accentuazioni visionarie di ricordo böckliniano (Meduse, 1878 ca.) e si avvicina alla corrente romana di Sartorio (si pensi a La Gorgone e gli eroi, 1899) per la scelta dei temi, iniziando la serie della Gorgone [15], ripetuta poi negli anni. Il pezzo datato 1901 [16], trattato con immediatezza, accentua la tragicità dell'immagine, resa con evidente chiaroscuro, mentre lo sfondo neutro concentra l'attenzione sul volto. Il punto di vista centrale e leggermente abbassato 'spinge' minacciosamente la testa mozza verso l'osservatore ed indica il nucleo emotivo della composizione nella bocca ferina, aperta nell'urlo dell'agonia. È il rapporto fra il capo e il ceppo su cui è posato ad equilibrare il quadro. La versione del 1904 [17], più morbida, per quanto permesso dal soggetto, esprime un più chiaro influsso neoellenistico, ravvisabile anche nel paesaggio di pini e cipressi,



chiaramente romano, dello sfondo. Paesaggio che vuol accrescere il fascino dell'evento mitico, ma non lega troppo con l'elemento volumetrico, allusivo di statuaria classicità, e con i movimenti dei capelli serpentini, ripresi dal mantello della Nike del sottostante bassorilievo. Si ha in questa ondulazione (si noti l'accordo, quasi modulare, fra le linee del panneggio della Nike e le curve descritte dai due serpenti laterali più bassi) un primo accenno di decorativismo *liberty* che richiama analoga plastica 'apotropaica' diffusa in architettura e confermata dalla cornice non casuale che assume una doppia funzione, di valorizzazione contestua-



le nell'ornato e di collocazione prospettica nella consistenza dello spessore. Nelle varianti posteriori (1917) i valori naturalistici vanno affievolendosi con la comparsa dello sfondo di nubi e stelle [18], fra il quale sta sospeso, in un pesante chiaroscuro del volto che dà risalto alle occhiaie e all'urlo espressionista della bocca, il capo della Gorgone; l'immediatezza è resa dal sangue che cola abbondante dalle serpi recise e dal movimento più stravolto delle stesse. La più tarda Medusa, del 1926, è una fantasia presurrealista [19], nella quale l'artista, interiorizzate le precedenti esperienze figurative, libera ora un ricordo privo di consistenza nel volto di tragicità contenuta e lontana, a chiaroscuro quasi piatto, mentre le linee dei serpenti, divenuti larve indistinte, sembrano



sfuggire al controllo cosciente del pennello.

Un'affinità tipologica collegabile di più ai modi di Sartorio si ritrova in *Fosforescenze* [20], eseguito dopo il ritorno a Trieste (1906), dove è ben presente il ricordo di *Abisso verde* o della *Sirena* (Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza) per lo studio dei rapporti fra nudo femminile ed effetti di luce riverberati dall'acqua.<sup>40</sup>

Si nota un'analoga evidenza nell'emergere del busto dalla superficie liquida e nell'andamento diagonale. In Cambon predomina però l'elemento luminoso di contrasto che rabbrividisce sulla carne della donna e la mano sinuosa che emerge dalla spuma è gia *liberty*. Certo il mito classico non è più il centro tematico vero del dipinto che si sposta verso un lirismo decorativo, considerato come fonte di autonoma poesia. Paniche emozioni dannunziane spirano dalla luce notturna, dall'acqua

lattea, dal nudo di donna; le stesse che fanno dire a Silvio Benco, molti anni dopo, nel descrivere questo quadro: "[...] pallida Nereide vagolante nel chiarore iridato del mare".<sup>41</sup> Quasi fossero versi tolti di peso da *Alcyone*.

Nel soggiorno romano Glauco Cambon non interrompe comunque l'attività ritrattistica. Il corrispondente del "Piccolo" ne ricorda alcuni presenti nel suo studio.42 Si conserva un Niccolò Tommaseo [21]. Lavoro condotto con impegno, rappresenta, in un certo qual modo, la realizzazione visiva di un momento di sintesi fra i diversi linguaggi che il pittore triestino ha sperimentato. L'impaginazione generale riflette quella dell'Ottocento accademico e bene si adatta al voluto atteggiamento di dignità del personaggio effigiato, come studiato è il rapporto fra la descrizione lineare delle mani e la luce che crea consistenza plastica. La scuola monacense, e von Lenbach in particolare, non sono stati dimenticati nella resa realistica e nel netto contrapporsi di toni chiari e scuri. L'accentuato risalto di minuti particolari somatici indica un dinamismo di luce più drammatico che si ritrova nella ritrattistica italiana del verismo meridionale (Antonio Mancini). In altre parti, nella descrizione delle braccia o della cortina dello sfondo, il chiaroscuro supera l'uso tradizionale, per avvicinarsi al libero giustapporsi della macchia che ispessisce il volume. Ma se le strutture sono riferibili al 'vero' che, agli inizi del XX secolo, sono più pertinenti alla ritrattistica, genere definito da Sartorio stesso "apoteosi della tecnica verista", 43 s'introduce anche, con la scelta del soggetto, un elemento idealizzante. Certo, Tommaseo (Sebenico, 1802 - Firenze, 1874) non potè posare per Cambon in 'presa diretta', come non lo poterono di sicuro *Napoleone* [22, 23] e, forse, nemmeno il vecchio *Böcklin* [24], rappresentati in disegni del periodo romano.<sup>44</sup> Sono tutte immagini di umana 'verità', ma di una realtà del passato che nel pittore è già mito. Mito di italianità per Tommaseo; cosa facile per un triestino pregno di locale nazionalismo, riconfermato da certi aspetti dei movimenti politici e culturali dell'Italia postumbertina.<sup>45</sup> Di grandezza, venata di credute affinità soggettive,<sup>46</sup> per Napoleone. Per Böcklin, sulla base delle opzioni stilistiche è facile supporre il mito del maestro.

Si è detto questo, e in questo modo, per chi ama i riflettori puntati sul pittore-personaggio e contributi di scavo 'psicologico'. Credo più valido indicare in questi ritratti 'idealizzanti' un momento di partecipazione a quella componente culturale dell'ultimo '800 e del primo '900, in movimento verso un'arte appunto 'di idea' che assume connotati via via diversi, ma destinati a convergere in gran parte nelle 'ideologie' delle avanguardie. Prendiamo questi ritratti, per così dire, come spia di una crisi complessa che l'artista visualizza nel figurativo e negli atteggiamenti individuali.

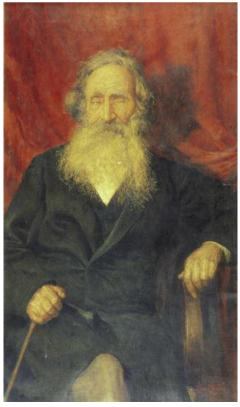
Questo clima contradditorio fa nascere a Roma l'immagine, protrattasi nel tempo, di Cambon "giovane bohémien" partecipe dei piaceri come delle ansie della belle époque, dannunziano quindi, dandy borghese i cui modelli pittorici del momento, neorinascimentali, vanno facendosi arte ufficiale. Egli rimane così estraneo a quei gruppi che, pur vicini nel modo di vivere, elaboravano

- 20. Fosforescenze, 1906 [cat. 68 ui]
- 21. Ritratto di Niccolò Tommaseo, 1903 [cat. 26]
- 22. Napoleone, ante 1905 [cat. 39]
- 23. Napoleone, ante 1905 [cat. 40]
- 24. Arnold Böcklin, ante 1905 [cat. 41]











28. Figura demoniaca, 1901-04 [cat. 22]









problematiche artistiche diverse, in opposizione ai pittori più famosi.<sup>49</sup>

Quanto detto, non deve far pensare a un artista che abbia operato una scelta univoca e definitiva. Nei paesaggi [25, 26] permane, ad esempio, l'esperienza del plen air, che bene rende l'impressione individuale (anche se colta con la velocità e la compendiarietà dello schizzo) della luce caldodorata di Roma, ottenuta attraverso l'effetto multiplo dei verdi e dei gialli. Solo l'uso dei bruni impastati impedisce di definire questi lavori pienamente impressionisti. Si può verificare così, ma solo a questo livello, la presenza di novità francesi, comunque mediate alla lontana dalla precedente esperienza a Monaco. Ed è facilmente arguibile che il codice dei 'pittori della gran luce' difficilmente avrebbe potuto uscire rafforzato dal soggiorno romano, alla cui cultura era sostanzialmente estraneo, considerato anche che gli impressionisti risultano ancora assenti nella grande esposizione del 1911 a Valle Giulia.

Visti i precedenti, è ben logico che, nell'ambito della *koinè* simbolista Cambon si rivolga ad altri francesi. In alcuni disegni egli alleggerisce le notazioni lineari e diversifica lo sfumato (cosa, del resto, inusuale per il pittore triestino), ora fattosi nebbioso, teso a ricercare un sentimento di morbida emozionalità che ci ricorda Carrière, ora aggressivo e sostitutivo del colore unificante a suggerire una tensione allucinata nei modi del simbolismo satanico di Greiner [27, 28]. Esso indica un punto di contatto, esterno alla corrente sartoriana, con giovani artisti romani (penso all'attività di Duilio Cambellotti) influenzati dalla grafica cupa-

mente fantastica d'ambito klingeriano dello stesso Greiner. Cambellotti,<sup>50</sup> ammiratore dei tedeschi, si pone in una posizione di mediazione fra i 'dannunziani' (illustra, con De Carolis, "Il Convito" di De Bosis) e il gruppo 'divisionista' di Boccioni (del quale è amico), Severini, Sironi che ruota intorno a Balla.<sup>51</sup> Per la luce che come velo si frappone alle immagini, per la modulazione plastica in funzione del sentimentalismo, per certa eleganza non priva di edonismo, per il colore, spesso prezioso, s'affacciano caratteri comuni nella ritrattistica del romano e del triestino: giungono echi diversi dal neorinascimentalismo.

La permanenza a Roma di Cambon è un momento che non segna soltanto rapide incursioni nel contemporaneo panorama artistico o aggiustamenti 'stilistici' in varie direzioni: c'è pure un certo sperimentalismo che, attraverso la raggiunta coscienza del mezzo pittura, tecnicamente maturato, realizza un ampliamento estetico. Non nel senso di una contradditoria ricerca di novità 'a tutti i costi', ma piuttosto di una introiezione di elementi specifici di linguaggi artistici già noti, derivati dal proprio contesto culturale.

Se ne ha una verifica in *Ranocchi e ninfee* [29] del 1903. Quest'opera segna l'avvio di un interesse per la grafica giapponese.

Non che l'avvicinarsi a un codice figurativo desueto fosse segno di grande originalità; da tempo infatti in Europa l'arte dell'estremo oriente veniva valorizzata,<sup>52</sup> con i suoi amatori, con un buon mercato e ben inserita nella moda esotica dell'orientalismo in genere. Importante è il fatto che più correnti pittoriche europee del secondo '800 ave-



vano guardato alle stampe giapponesi. Le quali in Italia giungono con qualche ritardo.<sup>53</sup>

Se la precisa codificazione della struttura colore ha attirato l'attenzione di Manet, le figure femminili hanno certo colpito Toulouse-Lautrec, come i paesaggi di Van Gogh richiamano quelli di Hokusai per il rapporto emozionale uomo-ambiente, segnato dall'intensità della vibrazione coloristica, per il gruppo dei *Nabis* le mostre parigine dal 1890 assunsero un'importanza particolare. <sup>54</sup> In Inghilterra prevale invece un gusto selettivo per l'elemento linearistico che viene rielaborato da Whistler e da Beardsley come strutture di

base della stilizzazione decorativa nella figura femminile in ambito *Modern Style*.<sup>55</sup>

Tornando però ai *Ranocchi e ninfee* di Cambon, va detto che non si tratta di una semplice esercitazione, 'orecchiata' o forse mediata da autori contemporanei. Troppo attento è lo studio sul colore, che ripete, cosa non sempre presente nei suoi lavori, la vivacità delle tinte chiare a due dominanti, verde-azzurro e rosa carico, tipiche della pittura animalista di Hiroshige, stese a campiture quasi piatte, accostate a contrappunto, per cui ad una prima osservazione sfugge la presenza del sottostante, debole, chiaroscuro. La linea ri-

prende e descrive, evitando però ogni appesantimento, le superfici colorate, di cui è semplice limite. Il suo valore è essenzialmente decorativo, di suggerimento dello svolgersi armonico delle curve che descrivono, spesso ripetendosi nell'andamento, i singoli elementi tratti dalla realtà naturale.

Sembra che Cambon abbia afferrato, non saprei quanto consapevolmente, lo spirito dell'*ukiyo-e* (immagini naturali fluttuanti) nelle sue risonanze simboliche, mentre superficialmente, con effetto che tende al caricaturale, è trattata, in un tentativo di umanizzazione, l'impaginazione dei ranocchi, fra loro dialoganti. Non siamo molto vicini a quel senso particolare, rasserenante, che trapela dalla natura raffigurata nelle stampe giapponesi. Un senso di 'divino' che sta in tutte le cose, manifestando non un potere, ma la partecipazione in una visione unificante delle più svariate forme a quell'espressione dell'energia che è la realtà fisica (*shinto*).

Ed è ovvio che l'assimilazione di un codice estraneo, quale quello degli artisti giapponesi, si fermi a certi livelli. Il pittore seleziona solo quelle strutture utili a precise funzionalità di gusto. 'Quel' colore, 'quella' linea giapponesi, vanno bene per una ricerca decorativa. 'Vanno bene' anche perché già noti da tempo. Nel contesto di una moda affermata, il quadro non passa per una stranezza estemporanea, ma diviene una prima indicazione dell'assunzione di modelli che saranno tenuti spesso presenti nella produzione futura. Che i ranocchi abbiano 'anche' una loro plastica consistenza, con esplicita ridondanza, ha poca importanza. Il lavoro vale a dimostrare un ulteriore arricchimento linguistico, omologo a contempora-

nei e diversi indirizzi figurativi. Esso documenta concretamente, come d'altra parte gli altri 'pezzi' del periodo, che il soggiorno romano per Cambon non costituisce un momento di univoco condizionamento stilistico, ma il sommarsi di complessi rapporti di cultura artistica.

"Reduce da Roma, [...] volle mostrare alla sua città quanto aveva saputo fare ne' quattr'anni: molto; e del buono, del veramente buono". Così il critico dell'"Indipendente". 59 A significare che il reinserimento di Glauco Cambon nel circuito culturale cittadino avviene in modo assai positivo. Come non può essere che bene accolta la sua produzione, di cui si sottolinea la caratteristica tendenzialità all'"arte decorativa", sentita ed espressa "in modo severo, quasi classico", secondo un gusto quindi, congeniale ai valori collettivi del mondo intellettuale della Trieste del tempo.

All'interno di un contesto locale di ormai consolidata ed armonizzata tradizione di complessi rapporti di interscambio,60 il livello figurativo esprime un lavoro di commutazione dei propri codici che si determina appunto in questi anni, per cui fra i due termini 1905-1915 corre un periodo particolarmente ricco di produttività differenziata. È arbitrario infatti legare, in funzione univoca, la nota crisi strutturale del tempo, economico-sociale, ideologica, etc., a contemporanei e determinati insiemi figurativi, quando questi 'di fatto' contengono per quantità e qualità elementi creativi positivi. Anche le contraddizioni locali, le certezze-incertezze di fronte al nuovo, al futuro, possono essere di stimolo. Per la produzione pittorica almeno, volutamente peccando d'ottimismo, si può affermare che di una 'crisi di crescita' si tratta.

In vario modo assimilate le influenze di importanti centri artistici,61 prima portate in città dalla mediazione di personalità emergenti come Veruda o Rietti, e verificate poi attraverso soggiorni e soggettive interpretazioni, gli artisti triestini della generazione di Cambon 'aprono' alle esperienze contemporanee, su un giro d'orizzonte non solo italiano, ma europeo; tutti però tendenti ad una fusione organica all'ambito locale. È questo comportamento collettivo, che filtra le idee e i messaggi in forme personali, che assume la funzione di commentare un'epoca, la cui continuità culturale verrà drammaticamente interrotta. Da ciò, la crisi vera, la diaspora di molti; l'essersi, la 'fusione organica' con i movimenti contemporanei, fermata a livello tendenziale.

Potrebbe sembrare banale, ma uno dei modi per ottenere la verifica di quanto affermato è dato dal rivisitare la partecipazione degli artisti triestini alle più importanti esposizioni nazionali ed internazionali. In questi contatti diretti, Cambon assume un ruolo di primo piano, con una presenza assidua e un contributo, sempre aggiornato, alla 'rassegna' della pittura triestina che vede, ad esempio, nell'allestimento di sale riservate, come alla Biennale veneziana del 1910,62 una serie di affermazioni esterne del gruppo locale. E non ci si ferma qui. Nello stesso anno, Gino Parin organizza a Monaco<sup>63</sup> un'esposizione di triestini, presenti poi, sempre in gruppo, alla Esposizione di Firenze<sup>64</sup> ed altre manifestazioni65. Forse proprio il 1910 segna il 'picco' di una densa attività collettiva.

Da un altro lato, questa realtà organizzativa è 'spon-

sorizzata' da un preciso orientamento di politica culturale in senso nazionalistico che punta anche a una fruizione 'guidata' e non solo a una operazione documentaria della produzione locale, la cui 'fiera' si era inaugurata quattro anni prima (1906) con l'apertura della "Permanente", risolvendo così il problema di un adeguato spazio espositivo. 66

Di pari passo, sul piano della critica, si nota una voluta accentuazione dei successi ottenuti dalla 'scuola' triestina<sup>67</sup> ed un indirizzo 'pedagogico-propagandistico' di esemplificazione dei fatti figurativi, comunque basato su una conoscenza più precisa delle estetiche e dei movimenti esterni. Orientamenti che, con tutti i limiti interpretativi

Orientamenti che, con tutti i limiti interpretativi connessi ancora a moduli iconografici e contenutistici tardoromantici, trovano un loro spazio definito sulla stampa cittadina.<sup>68</sup>

Le conseguenze dirette che sorgono da questi rapporti sono documentate dalla produzione pittorica di questi anni che presenta livelli, non solo quantitativi, degni di attenzione. Nel caso specifico, essa realizza la visualizzazione del coesistere di 'correnti' diverse, il cui peso varia nel tempo. Qualora si voglia adottare, come indice di verifica, la frequenza espositiva nei termini temporali indicati, notiamo come, negli anni dal 1905 al 1909, tengano ancora bene il campo pittori legati alla scuola veneta e alla pittura di genere romantico quali Barison, Lonza, Ballarini, Miceu, mentre salgono progressivamente i 'giovani' Orell, Lucano, Wostry e Cambon, portatori di un aggiornamento sui modi delle Secessioni, dello Jugendstil e di un eclettismo di origini diversificate. In un secondo momento, dal 1910 al 1915, la frequenza





s'inverte a favore dei secondi, cui s'aggiungono, con presenza dominante, negli anni precedenti la guerra, Croatto, Parin e Guido Marussig. Emerge in questo gruppo, con una progressione che ne evidenzia il ruolo, lo stesso Cambon che sembra essere, anche per il numero di citazioni dedicate alla sua attività dai critici, in una posizione di vertice. Va comunque interpretato correttamente in questo processo il dato dell'intensità di frequenza espositiva dei marinisti Grimani e Flumiani, il cui repertorio denuncia il favore del mercato per la topica generista del paesaggio. Ed è il caso di porre l'accento su ciò. Molti artisti in questo periodo svolgono un'attività dissociata su più piani di produzione figurativa, senza un rigoroso orientamento unilaterale come nel caso delle ricerche delle avanguardie. Da un lato si tengono d'occhio le novità, che si producono, ad esempio, nel settore meno istituzionalizzato della grafica, dall'altro non si può ancora rinunciare alla tradizione, ancora viva, che impone, con forte convenzionalità, il permanere di 'generi' quali il paesaggio ed il ritratto. È il caso di Glauco Cambon. Entro questi limiti, ai quali, non si vede poi perché, si assegnano valori negativi, va descritto un percorso pittorico che certo non perde d'interesse, se si considera che esso si è concretamente svolto sulla base di queste distinzioni, ieri, storicamente accettate, e che oggi 'servono come modelli', atti a fissare determinati rapporti interni tra le strutture di comunicazione. Non è strano (o, forse, una necessità, se il pittore 'da cavalletto' Cambon ha sempre considerato la grafica attività secondaria 'poco dignitosa') se egli s'impegna 'anche' nella cartellonistica o negli stampati di piccolo formato (cartoline, calendari, locandine etc.) subito dopo il suo ritorno a Trieste, lavorando essenzialmente per la Società Modiano.<sup>69</sup> Realizza subito un manifesto assai indicativo che segnala due fatti: la sintesi personale effettuata sulla base dei 'modi tedeschi' di Hohenstein e Metlicovitz con quelli italiani di Borgogni e l'uso sofisticato del mezzo fotografico in fase progettuale.70 Esposizione Regionale Dilettanti Fotografi - Trieste 1905 [30] non è solo un modello iniziale ben riuscito legato ai significati del soggetto, ma la prova di una sperimentazione concreta che, come vedremo, durerà nel tempo, quasi un 'passaggio di codice' dalla fotografia alla grafica. Si può dire che Cambon si presenti a Trieste per 'generi'. Non manca di proporre ai critici,71 fra i lavori prodotti nella capitale, una serie di "motivi paesaggistici", che vengono notati per "informarsi a diversi concetti" artistici e per l'eclettismo tendenzialmente decorativo, come per le luci e le "armonie di colore" definite "strane". Tali quindi, da essere 'straniere' alla cultura pittorica locale, almeno a quella del critico dell' "Indipendente". Estranea al gusto veneto è sicuramente Marina con ruderi del 1905 [31], che nella resa minuziosa, ma non calligrafica, porta i caratteri distintivi del

gruppo sartoriano<sup>72</sup> nei simili motivi della Campagna Romana (G.A. Sartorio, Biennale di Venezia, 1899) o della costa laziale, per l'attenzione rivolta alla funzione evocativa della realtà naturale, portata nella composizione da uno spirare di mito latente nell'affiorare dei ruderi, 'disegnati', tanto quanto i rivoli della risacca sugli scogli, secondo un principio quantitativo di riequilibrio nella partizione diagonale delle superfici. Il problema della luce, che qui si vuole 'soprammessa' ai particolari ambientali per dare un'emozione di leggenda<sup>73</sup>, viene risolto attraverso l'episodicità dei contrasti di brevi pennellate, spesso contorte, che ignorano campiture atte a riflettere il valore costruttivo della luce stessa. Ne deriva un effetto di disgregazione che 'veste', senza permearlo, il paesaggio. Altre componenti stilistiche riaffiorano, nel dilatarsi delle spumosità sulla superficie marina che ricorda il movimento delle immagini grafiche di Hiroshige di *Awa Naruto no fûkei (Veduta dei gorghi di Naruto ad Awa*, 1857), mentre il rapporto tra mare e rocce, da un lato, e nubi cumuliformi e scure conifere, dall'altro, richiamano note tipologie böckliniane, vicine all'ambiente incantato dell'*Isola dei morti*.

I soggetti che portano Cambon in evidenza e 'fanno mercato', a Trieste come alle Biennali, sono altri. A carattere, potremmo definire, allegorico. Sono ritratti di belle donne 'in veste di' (*Procellaria Nera*, *L'Anima e la Nuvola*, *Glaucopis Tanagra* etc.), oppure tratti dalla produzione letteraria che ne esalta la sensualità (*Salomè*, *Salammbô*), ma anche mitici sogni alla riscoperta dell'età dell'oro. Non solo successi, però.

Ad uno scontro fra artisti e giuria preposta alla selezione dei bozzetti per la decorazione pittorica della sede della Cassa di Risparmio di Trieste<sup>74</sup>, si assiste tra il 1911 e il 1912.

Cambon e Guido Marussig, che vedono rifiutati i loro lavori, pongono il veto alla loro esposizione nella mostra di chiusura del concorso stesso. La 'travagliata' conclusione di questa prova è occasione per mettere in luce la contrapposizione ancora esistente in città fra tendenze pittoriche diverse. Da una parte la giuria, dall'altra il gruppo dei 'giovani', come Cambon e Marussig, portatori di istanze di modernità ed impegnati in rapporti continuati ed intensi che superano l'ambito locale. Dove, d'altra parte, in quegli stessi anni avevano raggiunto una presenza espositiva superiore alla



media, ma che alcuni critici continuavano a giudicare spesso con severità, specie nei lavori a carattere decorativo,<sup>77</sup> come nel caso del pannello di Cambon, "*Amor renovator vitae*" [32], realizzato per questo concorso. Vi si vedono "preoccupanti incertezze" nel disegno ed un impianto prospettico approssimativo, specie nel paragone con il lavoro vincente di Scomparini, dove domina "la mano di un artista esperto educato ad ordinare e do-

minare il proprio soggetto". 78 Comunque all'opera di Cambon si concede una prova d'appello con l'ammissione al concorso definitivo, grazie alle sue qualità di linearismo decorativo e alla freschezza del colore. Segno questo che la sensibilità originata dall'affermarsi evidente, specie in architettura, dei linguaggi *liberty* e secessionisti a Trieste, aveva una sua presa all'interno (e non solo) della giuria del concorso che, nella contingenza,

rappresentava l'ufficialità di un'istituzione, per sua natura tendente a posizioni conservatrici, ma disponibile anche a compromessi. In conclusione, resta il fatto che il pannello di Cambon viene collocato assieme a quello di Scomparini e a due di Barison, che rappresentano forse le ultime prove di 'pittura di storia' del filone veneto-triestino.

Lo stesso lavoro del nostro rappresenta, si può dire, una soluzione di 'compromesso pittorico'. Anche da una visione diretta ed immediata è possibile notare "come le esperienze culturali in campo europeo si trasformino in una tendenza alla classicità e all'architettura delle forme, che determinano nel loro insieme uno dei caratteri più evidenti dell'arte italiana moderna".<sup>79</sup>

E in ciò sta appunto la modernità 'tutta italiana' del pannello della Cassa di Risparmio, sintesi aggiornata di quanto avviene alle Biennali di Venezia di quegli anni.

Se diamo per scontati la presenza dell'albero, fatto quasi coprotagonista, come il pino di Hiroshige, ed un latente fluttuare di cadenze lineari *art nouveau*, ora nelle vesti della figura femminile, ora sulla pelle del bove o sulla muscolatura del nudo virile, va notato come l'iconografia dell'animale derivi da Fattori (1909), i putti sul prato fiorito da Italico Brass (1910), 'capre e polli' dalla pittura animalista di Sartorio (1899), mentre lo schiarimento dei colori nella scena agreste è mutuato sia da Ettore Tito che dal norvegese Zorn (1909).80

Con ciò non si vuol dire che il lavoro di Cambon sia solo una silloge d'influenze, ma evidenziare il peso della contemporanea 'pittura di successo' in un'opera da considerare, in qualche modo, pubblica e perciò soggetta a maggiori condizionamenti di gusto. Rimangono intatti il rapporto equilibrato tra impegno disegnativo e l'uso costruttivo del colore che, per la singolarità della conduzione (estrema variabilità del tratto), attuata secondo una precisa logica creativa, valorizza, a seconda delle esigenze della veduta d'insieme, le tre strutture pittoriche principali.

Indubbiamente però, tra il 1905 e il 1915, la professionalità del triestino si definisce (e sarà così per il resto dei suoi giorni) nella produzione ritrattistica. Non si tratta (e non può essere) di lavori compatti, ma di un itinerario che si svolge per linee parallele tematiche nel confronto fra il più recente passato della 'cultura del ritratto' a livello nazionale ed internazionale e gli esiti locali.<sup>81</sup>

Una linea assai particolare, per quantità, inusuale in altri pittori, è costituita dai ritratti familiari. Egli presenta i suoi con una personale interpretazione realistica che non indulge assolutamente ad abbandoni sentimentali, per dare immagini di prevalente carattere morale ed intellettuale.

Il *Ritratto di Nella Doria Cambon* [34], nella di-staccata aristocraticità del modellato<sup>82</sup>, è figura di sostenuta dignità, vista però con personale partecipazione, espressa dal delicato chiaroscuro del volto valorizzato dai passaggi modulati del nero dei veli, rispettosi sempre della concretezza della forma, definita chiaramente dalla precisione della linea del profilo, di lezione lenbachiana. Così non è per i più decisi movimenti di luce del ritratto (1905) di *Costantino Doria* [33] che si riferiscono a un diverso momento della ritrattistica tedesca, vicino ai modi di Liebermann senza assumerne la fluidità della





pennellata. Come dimostra il precedente (1904) *Ritratto dell'avvocato Luigi Cambon* [35], con il quale il pittore stabilisce un modello compositivo funzionale alla raffigurazione maschile, schiarendo gli sfondi e movimentando i contrasti di colore. Ad ulteriore verifica si può citare a confronto il *Ritratto di Elisa Tagliapietra* [36] del 1906, curatissimo nella resa fisionomica, ma dai prevalenti toni bassi e di fusa luminosità, concentrata sul volto.

Questa particolare sostenutezza dei soggetti, pa-

rallelamente alle scelte stilistiche notate e fortemente radicate nelle convenzioni rappresentative, indicano il permanere di un legame con la tradizionale concezione del 'genere', considerato come produzione di specifica dignità, tale da essere espressa sulla tela insieme a quella, soggettiva, dei personaggi ritratti.

Il gruppo descritto indica 'uno' dei modi in cui Cambon risolve la problematica 'interna' al genere. Fortunatamente, non è il solo. Nel variare con-





tinuo delle soluzioni figurative,<sup>83</sup> si danno alla complessità estetica e psicologica del problema della 'somiglianza' soluzioni personali, per cui il personaggio diventa 'segno' della creatività dell'artista. Egli focalizza così, in questi anni triestini, i propri 'valori' in progressivo arricchimento.

Infatti, il *Dario Doria* [37] del 1905 ci appare assai diverso dagli altri ritratti di famiglia, per l'immersione della forma nella luce, attuata con una delicatezza estrema che ricorda analoghe figure di

bambini di Arturo Fittke, la cui tipologia sembra la prescelta fra i pittori locali,<sup>84</sup> anche nei ritratti dei figli *Diomede* [38] del 1908, e *Claudio* [39] del 1909, alla cui agile esecuzione (bozzetti) si somma il delicato rapporto di colore tra bruni ed azzurri, che è, appunto, uno dei caratteri di maggior evidenza della pittura di Fittke stesso.

Uguale rapporto, enfatizzato, si ritrova nel ritratto di *Gioconda Doria*, dove però Cambon conferma l'aspetto più corposo della sua produzione, che si mantiene, nonostante il mutamento di tecnica e d'accento figurativo, nei due pastelli di Amélie Cambon Zimier [40, 41], eseguiti nel 1908, contemporanei quindi alla sanguigna dell'avvocato Luigi Cambon [42], dove il riferimento alla ritrattistica di Rietti può considerarsi d'obbligo.85 Esso risulta, in parte, non pertinente, se si considera il peso specifico del 'medium' che porta a una maggiore facilità di fusione dei toni e a una più delicata gradazione di colori.86 Come se non bastasse, un'altra linea di sviluppo si sperimenta 'in famiglia'. Qui, la luce si fraziona in corpuscoli fatti di corte e dense pennellate, si concentra l'intensità dello sguardo, sottolineando certi elementi di rilievo sociale, in una crescente tipizzazione dell'immagine. In questi ultimi anni prima della guerra Cambon fissa i 'canoni': quelli extra-artistici fanno riferimento a valori di rigida serietà (l'intellettuale) e contenuta aggressività (il borghese), quelli figurativi rielaborano i modelli della ritrattistica europea. Derivano sempre da Liebermann, per la scorrevolezza del segno colorato, e da László87 per il gusto della definizione di particolari 'luccicanti' (anelli, spille, etc.), da Zorn<sup>88</sup> per la precisa definizione delle zone colpite dalla luce spesso riflessa sui volti, come si può osservare nel Ritratto di Dario Doria [43] del 1913.

Dal privato al pubblico. Dopo il concorso per la decorazione della Cassa di Risparmio di Trieste qualche cosa non deve aver 'funzionato' più come prima. Cambon viaggia molto ed espone poco in città. In Dalmazia, in Istria, a Roma. Oltre che in opere di maggior formato, lascia una traccia pressoché 'infinita' nei tanti bozzetti di paesaggi

delle località nelle quali soggiorna o espone, come a Zara nel 1913. In certi casi, sono immagini che vanno al di là del 'fissaggio professionale' di ambienti particolarmente suggestivi, magari da rielaborare, all'occasione, in studio. Sembrano la ricerca di un 'nuovo' indistinto, da estrarre dai colori della natura per dar loro autonomia materica. Nuvole, mare, rocce sono un pretesto. Per semplificare le forme, poi disgregarle quasi al limite del colore astratto [45, 46, 47].

Quasi, appunto. Troppo presto per afferrare le problematiche 'spirituali' di certe avanguardie (Kandinskij), troppo tardi per rinunciare a un modello di vita e fuggire dal proprio 'mito' d'artista. E Cambon prepara la 'fuga', reale, anche dai fatti della storia. Avvenuta dopo la sua partecipazione alla "Permanente" triestina dell'aprile 1915. Partenza causata dal richiamo alle armi della sua classe (1875) fissato per il 15 maggio. <sup>90</sup>

Se ne va a Milano. L'inserimento nell'ambiente non deve essere stato troppo difficile, se già agli inizi del 1916,<sup>91</sup> espone una serie di paesaggi alla "Permanente" del capoluogo lombardo, cui fanno seguito le partecipazioni all'Esposizione Nazionale al Palazzo dell'Arte e, di nuovo, alla "Permanente".<sup>92</sup> Con questi lavori si presenta al nuovo pubblico sull'onda dei sentimenti che la tragicità dei tempi comporta, firmandosi triestino, anzi, meglio, 'giuliano-dalmata'. Subito dopo rivela la propria vena di ritrattista con *Un monologo scabroso* [49], dove fissa l'attore Gandusio in chiave tra il caricaturale e l'interpretativo che riflette una simpatia umana partecipata, rilanciando la tematica del mondo teatrale. La comicità, vista sotto un

aspetto diverso dalle precedenti immagini di Ferruccio Benini o di Emilio Zago, richiama lo spirito, non privo d'eleganza, dello spettacolo leggero di una belle époque ormai spenta dalla serietà del momento, che impone anche agli uomini di spettacolo pause intense di personalità 'vera' con pensieri che nulla hanno di comico, come Cambon interpreta contemporaneamente (1916) in un altro Ritratto di Antonio Gandusio [48], in cui l'intensità psicologica è resa con mezzi pittorici essenziali che rinunciano a ogni notazione decorativa, per mezzo di pennellate incisive ed attente a descrivere i valori di contrasto della luce, isolando il volto del personaggio dal fondo.

Ne risulta una plasticità nuova, meno definita che nei ritratti di più ricco cromatismo, la quale supera il ricordo di modelli tardo-ottocenteschi per definire un'immediatezza creativa, contenuta, ma per ciò stesso non meno corposa, caratterizzante i ritratti meglio riusciti di Cambon. Diversa dalla fissità d'impaginazione di molti altri che descrivono una classe sociale che vorrebbe avere anche l'aulica compostezza della nobiltà di sangue, accoppiata a quella dinamica e diversa, derivata dalle intrusioni della più concreta 'nobiltà' dell'industria e della banca. Per scelta culturale, come per necessità commerciali, di questa nuova nobiltà egli si farà interlocutore pittorico, producendo un numero notevole di ritratti che, nonostante continue variazioni, aggiornamenti e ritorni, mantengono un livello più che dignitoso nell'ambito di un tardo naturalismo rappresentativo, legato ai condizionamenti del 'genere',93 in modo da farlo spesso apparire quasi un epigono della ritrattistica dell'800. Si sviluppa in questi termini una 'galleria' d'immagini, viste sempre 'dall'interno' del proprio gruppo sociale, attraverso la quale Cambon scrive le sue note biografiche con la stessa incisività di un diario, in versione pittorica. Vi si estraggono, di volta in volta, momenti felici come imposizioni dovute alla committenza e una creatività mai spenta dai problemi che l'aver scelto di vivere di sola pittura comporta, per ciò stesso ponendosi in posizione 'marginale' rispetto al ceto d'appartenenza.

A Milano, a palazzo Taparelli D'Azeglio,<sup>94</sup> o, negli anni difficili della guerra, ospite più volte in Toscana del conte Spannocchi, nei castelli di Lucignano e di Modanella,<sup>95</sup> oppure, in seguito, dei Visconti di San Vito, a Sommalombarda.

Dopo la guerra, per molti mesi all'anno è costretto spesso a spendere al di sopra delle proprie possibilità, a caccia di commissioni nei grandi hotels delle località climatiche alla moda, come Rapallo, Levico ed Abbazia. Vive secondo uno stile, in parte dettato dalle circostanze, in parte connaturato ai suoi modi di elegante dandismo dannunziano che lo fanno notare in Galleria e nei migliori caffè milanesi% in compagnia di levrieri o arredare lo studio con pesanti tendaggi, ottomane e vasi greci,97 senza dimenticare di esporre in bella vista le riproduzioni dei propri ideali artistici: un San Sebastiano e una Crocefissione di Mantegna, una fotografia della scultura ellenistica della Leda con il cigno. Qui nasce nel 1919 una figura di sognante sensualità, Violante [52], a suo tempo parte di un trittico di ritratti intitolato Le Vergini delle Rocce,98 che spira una tipizzazione dannunziana non solo dal 'titolo', ma dalle fronde del pino e dai "vesti-

- 37. Ritratto di Dario Doria bambino, 1905 [cat. 46]
- 38. Ritratto di Diomede Cambon, 1908 [cat. 88]
- 39. Ritratto di Claudio Cambon, 1909 [cat. 102]
- 40. Ritratto di Amélie Cambon Zimier, 1908 [cat. 85]
- 41. Ritratto di Amélie Cambon Zimier, 1908 [cat. 86]



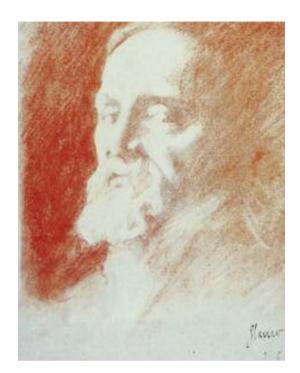




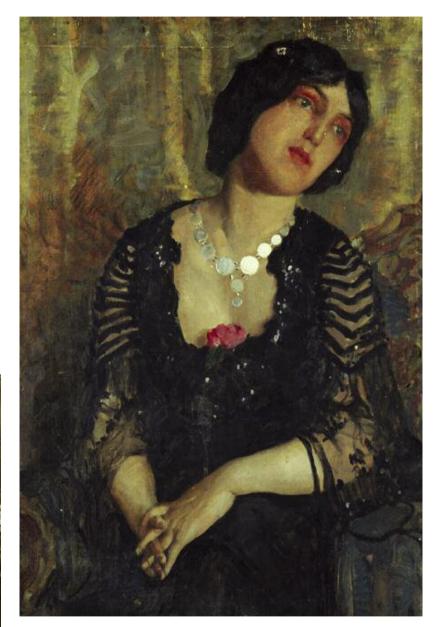




- 42. Ritratto dell'avvocato Luigi Cambon, 1908 [cat. 84]
- 43. Ritratto di Dario Doria, 1913 [cat. 150 ui]
- 44. Ritratto di Nella Doria Cambon, ante 1907 [cat. 64]







- 45. Paesaggio, 1913 [cat. 142]
- 46. Marina, 1913 [cat.143]
- 47. Marina con scogli, 1913 [cat. 149]









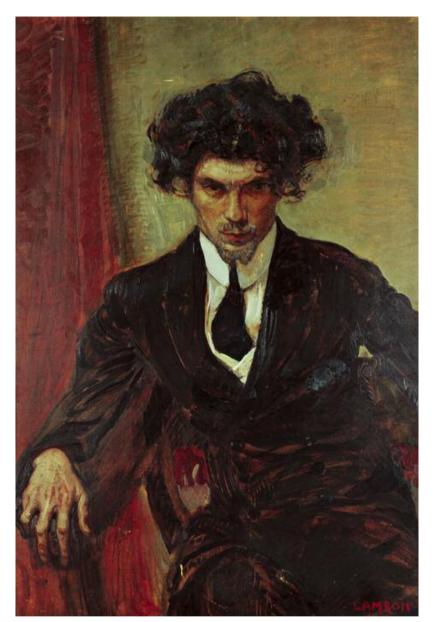


menti leggeri" che coprono la giovane donna. Dal 1920 Cambon inzia un suo tutto personale 'ritorno all'ordine'. Rispuntano i modelli tratti dalla pittura del passato nel *Ritratto di Gilda Pansiotti* [53]. Frontale e curatissimo nella definizione dei particolari, la linea ne traccia, senza incidere troppo, le rispondenze simmetriche, mentre il chiaroscuro rinuncia ai forti contrasti per dare una volumetria levigata alla figura vista oltre la sua presenza reale. Sullo sfondo indistinto, solo il moto dei

capelli si scontra con la fissità dello sguardo, introducendo un elemento d'inquietudine. Non riesce ad esprimere una sua verità atemporale l'altro *Ritratto di Gilda Pansiotti* [54] dove egli non sente necessari riferimenti esteriori al passato e riafferma il valore del contatto, anche più profondo, con il modello, attraverso un impegno tecnico notevole e uno sforzo interpretativo che supera ogni manierismo stilistico.

Ciò trova riscontro nella ricerca d'equilibrio fra le

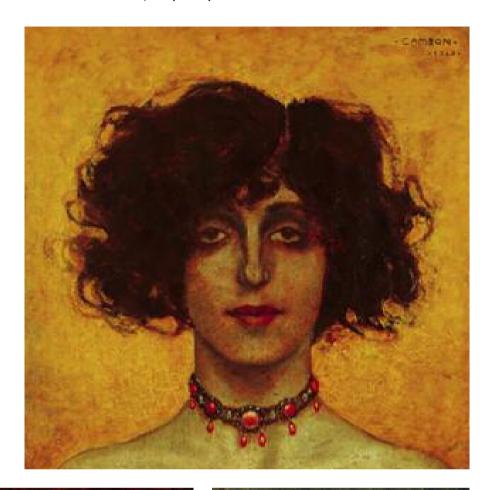
52. Violante, 1919 [cat. 221]







- 53. Ritratto di Gilda Pansiotti, 1920 [cat. 232]
- 54. Ritratto di Gilda Pansiotti, 1920 [cat. 234]
- 55. Ritratto di Gilda Pansiotti, 1920 [cat. 233]

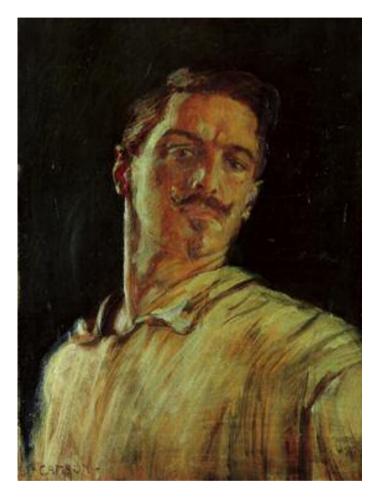






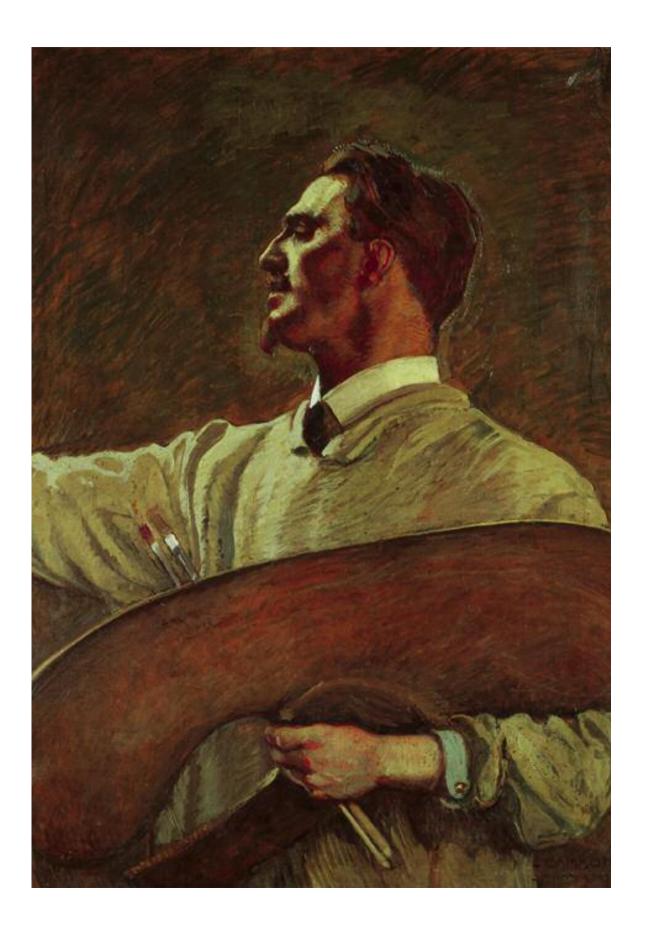
strutture figurative del quadro. La linea non assume mai una funzione autonoma a fini espressionistici o decorativi, ma costruisce l'immagine in stretto e continuo contatto con il chiaroscuro che si afferma come elemento importante di suggestione. Esso riesce però a non prevaricare mai sulla concretezza della figura. Cambon si fa forte della tradizione pittorica lombarda, fondendo lo sfumato leonardesco alle intimità luminose degli scapigliati, dei quali dimentica lo sfarfallio superficiale dei colori a vantaggio di una corposità definita, che solo le componenti della 'scuola' triestina, da tempo connaturate, potevano dare. Il colore poi, usato in una gamma fine e di continuo variata di bruni, cerca l'accordo con le altre strutture, rimanendo attestato su valori medi che non vogliono colpire con immediatezza d'effetto. Da ciò, il vero spirito 'rinascimentale' del ritratto che si pone quale esempio riuscito, razionalmente condotto e poeticamente sentito, di umanità.

Sarebbe scontato insistere su questa umanità, descritta sotto aspetti via via diversi, passando al contemporaneo *Autoritratto* [57]. Meglio è rimanere aderenti ai fatti figurativi, evitando così di notare certi aspetti magniloquenti del carattere dell'artista, rappresentati con sincerità sulla tela, per dire invece dell'affinità con il precedente ritratto della futura moglie<sup>99</sup> nel prevalere dei toni bruni e nella linea che sottintende impegno disegnativo. Solo la resa chiaroscurale risulta leggermente più marcata, anche per il diverso orientamento della fonte luminosa, usata per evidenziare i tratti del volto. Va rimarcata anche la singolarità della composizione, studiata per rivelare la presenza reale del corpo



più che la volontà di analisi psicologica. Ricercata, al contrario, nell'altro *Autoritratto* [56], forse non finito, ma nella tipica posa di tre quarti, con gli occhi rivolti allo spettatore.<sup>100</sup>

L' 'evento' pittorico di questi due autoritratti risulta interessante non tanto per il fatto in sé, comunissimo a molti artisti, ma per l'affermazione di una singolarità che non trova riscontri noti in simili lavori contemporanei. Cambon sembra tratteggiare un orgoglioso isolamento culturale, basato sulla sicurezza dei propri mezzi e riferimenti stilistici. Atteggiamento che, in seguito, si farà aggressivo fino al dichiarato disprezzo per molti col-



leghi e allo scontro<sup>101</sup> con Ugo Ojetti, che da allora ne decretò l'ostracismo. Il che avviene sicuramente dopo il 1921, anno nel quale il critico milanese lo ricorda ancora in una sua pubblicazione<sup>102</sup>, con parole di stima, per la partecipazione alla Biennale veneziana del 1920.

D'altra parte, i lavori presentati a questa prima Biennale del dopoguerra [58, 59, 60] riconfermano la volontà dell'artista di valorizzare pittoricamente tutta la propria esperienza con opere che possano risultare accettabili agli orientamenti timidamente riformisti<sup>103</sup> del nuovo gruppo dirigente che vede in Vittorio Pica un presidente disposto a presentare Cézanne, Van Gogh, Matisse e Seurat da un lato, mentre, dall'altro, concede largo spazio agli italiani Noci, Nomellini e a quanti altri continuano la tradizione dei primi anni del secolo.

Una tradizione che è anche esperienza di vita, di 'maestro itinerante'. Comunque, anche per lui il personale 'ritorno all'ordine' che nega le pur timide esperienze di dissociazione della forma dei dieci anni precedenti trova riferimento nella tradizione rinascimentale. Il San Giorgio [61], encausto del 1922, lavoro condotto con notevole impegno tecnico, sintetizza questa ricerca. Operando all'interno di un uso tradizionale delle strutture pittoriche perfettamente dominate, Cambon realizza una figura di nuova plasticità. Senza privilegiare un elemento costruttivo a scapito d'altri, riconferma l'impianto disegnativo come 'fattore portante', per cui la linea non si limita a descrivere i contorni, ma partecipa alla definizione volumetrica rilevando, ove necessario, la tridimensionalità delle lamine d'acciaio che sembrano racchiudere l'im-







magine nello spazio. A liberare la sensazione visiva di 'bloccaggio', così comune nelle opere di Novecento, concorre un chiaroscuro estremamente graduato, che non contrasta con il tono medio della luce e che avvolge diffusa San Giorgio senza disgregarne in alcun modo la corporeità. Il colore poi, rinunciando alla ricchezza cromatica di molti altri ritratti, non è meno funzionale, nell'incontro tra la gamma fredda dell'azzurro definito del cielo basso del fondo con i grigi e i verdi del drago e della corazza, a guidare ai gialli e ai bruni più caldi della parte superiore, aprendo così la composizione, come indica anche la diagonale dell'asta, ed evitando di enfatizzare, oltre il consentito, il valore ritrattistico104 del quadro. Questo valore, confermato dalla precisa definizione dei tratti somatici, introduce un fattore di oggettività che, nel contrasto con l'intento idealizzante105, nega la tradizione realistica del genere reagendo alle impostazioni positivistiche del ritratto impressionista e postimpressionista. Cambon propone così un legame 'reale' con il passato, legame che diviene omologo con il riferimento assunto in campo pittorico. Per cui il *San Giorgio* parzialmente si assimila a certe figure mantegnesche per l'equilibrio strutturale più che per la tipologia. Possono servire a confronto l'uso del colore, che negli armati del Mantegna come nel *San Giorgio* evita l'accentuazione dei lustri sulle superfici metalliche o la tridimensionalità lineare fra plastico e volumetri-

Se il rifiuto dell'avanguardia e l'assunzione di principi del 'ritorno all'ordine' sono fattori comuni a coloro che aderiscono a questa o quella corrente, Cambon, alieno a legami di gruppo, nell'operare evidenzia, anno per anno, il distacco dall'am-



biente artistico. Trovato consono alla propria cultura figurativa il gusto per il 'genere' (ritratto, paesaggio, natura morta) che i nuovi indirizzi ufficiali ripropongono, egli afferma una personalità artistica individualistica, rilanciando polemicamente il 'suo' naturalismo. Mai in maniera univoca, rimanendo legato al 'suo' passato.

Coerentemente, dal 1923, riprova un 'genere' per



lui inusuale, 106 presentando una ricerca assai attenta degli effetti di luce sulle cose, come in *Natura morta con bambola* [62], dove all'immediatezza delle pennellate che formano i capelli della bambola fa riscontro la punteggiatura luminosa delle mimose e il curvare puro delle linee del vaso, i cui forti riflessi, in contrappunto con il biancore della porcellana sullo sfondo scuro non scorporano per nulla gli oggetti. Ne risulta un'atmosfera partecipe, in qualche misura, della poesia enigmatica della pittura metafisica nel vedere al di là dell'apparenza ottica delle cose, ma priva di meditate presenze geometriche di derivazione cubo-futurista.

Subito dopo (1923) altra ripresa. La pittura animalista, come 'genere autonomo'. 107 All'origine localizzata nei contatti con la tradizione dell' '800 tedesco, rafforzata dall'influenza romana di Sartorio, il quale ravvisa nel 'genere' anche un contributo estetico della grafica giapponese 108; come del resto mi sembra non vada dimenticata tutta la tradizio-

ne italiana della seconda metà dell' '800: da Palizzi a Napoli, Coleman a Roma, da Michetti a Segantini, fino ai limiti estremi del secolo, ed oltre. Cambon, anche se sorretto da tale tradizione, attua una pittura più libera dei suoi soliti modi, quasi che una ricerca di maggiore spontaneità si trasferisca in un cromatismo che supera l'impostazione postimpressionista con la tecnica di 'tutto colore'. Ne è esempio *Gallo* [63], dove la materia prende evidente consistenza, ordinandosi secondo serie, variabili nelle dimensioni dei tocchi, che seguono, ripetendola, la struttura anatomica dell'animale.

Sembra che l'immediatezza di questo ed altri lavori, eseguiti tutti durante i soggiorni estivi a Levico e in Brianza, sul lago di Pusiano, esprimano una vena di lirismo che egli riscopre durante le pause del suo continuo muoversi in cerca di commissioni. Essi infatti staccano dall'impressione di controllato intervento mentale nell'elaborazione delle figure di molti lavori del periodo (si guardi, ad esempio, l'impostazione oleografica del Ritratto di Vittorio Emanuele III [64], realizzato durante una breve permanenza a Roma<sup>110</sup>) per seguire i suggerimenti della materia stessa. Non si tratta certo di automatismo, ma di un primo accenno di partecipazione al clima culturale che prepara l'introduzione nella sua pittura di elementi presurrealisti.111 Non per nulla negli anni 1927-28 intensifica la produzione di nature morte, fino a trasformare il colore libero in rielaborazione fantastica.

Secondo un processo di interiorizzazione di una realtà normale, ma rifiutata, che a volte si esprime con scoperto allegorismo: come nella composizio-

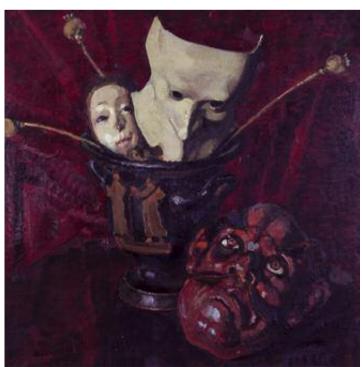


ne del 1929, *Maschere e papaveri d'oppio* [65], la cui staticità deriva da una determinazione precisa di carattere psicologico, senza riuscire a staccarsi del tutto dal filtro della tradizione.

Perciò questo codice, il solo voluto ed assimilato, permette variazioni, ma non mutamenti di rotta, risistemando cose già dette, come in *Fuochi d'artificio* [66] che un anno prima della morte<sup>112</sup> rivisita il ricordo gratificante della *Trieste di notte* (1908), componendone l'ordine della punteggiatura luminosa e combattendo l'ansia della visione con una partitura architettonica. Verebbe facile dire che *Fuochi d'artificio* altro non è che la traduzione













pittorica di un ricordo onirico.

Anche alcuni ritratti, eseguiti durante il ricovero nella clinica di Regoledo, partecipano dei turbamenti del pittore. Il realismo della ritrattistica è superato nella *Figura femminile* [67] i cui contorni lineari appena definiti limitano un chiaroscuro tenue che ne descrive la forma di trasognata fissità, facendo emergere l'immagine dalle strisciature inferiori di colore e dalla massa scura e movimentata che in alto la conclude. Questo quadro palesa la dimensione di sogno dei suoi ultimi lavori, per cui Cambon ci appare vivere scisso fra realtà e mondo onirico secondo una contraddizione non risolta, e il caso<sup>113</sup> volle che l'ultima sua espressione artistica sia un *Paesaggio* [69] ritrovato sul cavalletto nella stanza d'albergo che lo vide morire.

- 1. Giovan Battista Glauco Cambon nasce a Trieste il 13.8.1875 da Luigi Cambon, avvocato, e da Elisa Tagliapietra (di Giovanni, da Pirano d'Istria) in una nota famiglia della locale borghesia professionale, le cui origini sono attestate in Francia, a Montpellier. Un Giuseppe Cambon (n. 1754) è ricordato quale deputato giacobino alla Convenzione ed esperto in materia finanziaria (suo, il progetto del "Gran Libro del Debito Pubblico"). Accusato di regicidio nel 1816, abbandona la Francia e muore a Bruxelles il 15.2.1820. (A. Curti, *Glauco Cambon*, "Lidel", 1922, p. 18).
- 2. Nel negozio di Giuseppe Schollian, situato nell'attuale Via Roma, si svolgevano normalmente, in mancanza di adeguata struttura pubblica, le personali degli artisti triestini; ciò fino al 1906, quando, per interessamento dell'on. Felice Venezian, si aprì, in un ambiente al pianterreno di Palazzo Modello, in Piazza Grande, la sala comunale della "Permanente". Altri negozi disposti a esporre nelle proprie vetrine lavori di artisti locali erano quelli di Schmidl e, intorno al 1900, quello di Zanolla, in Via dell'Acquedotto. (O. Basilio, *Saggio di storia del collezionismo triestino*, Trieste, 1934, p. 206).
- 3. Precedentemente aveva interrotto gli studi classici. ("Il Piccolo", Trieste, 14.1.1893).
- 4. All'origine di molte esperienze figurative della Germania del sec. XIX stanno eterogenee linee di sviluppo, la cui base comune va individuata nel rifiuto di una pittura vista come conquista di nuovi mezzi espressivi e che cela in sé tendenze simboliste, il cui ruolo fu più tardi evidente. Ne sono esempio i paesaggi 'psicologici' di C.D. Friedrich (1774-1840) che risentono dell'ambiente culturale dei Novalis, Schlegel, Schelling. (Cfr. *I genitori e i figli dell'artista*, 1806, Kunsthalle, Amburgo).
- 5. Alla presenza di G. Courbet all'Esposizione Internazionale di Monaco del 1869 seguono i viaggi in Francia di W. Leibl, K. Schuch, W. Trübner, H. Thoma. Segue la generazione accusata dagli ambienti conservatori di filofrancesismo: M. Liebermann, L. Corinth, M. Slevogt. In questo panorama s'inserisce la Secessione del 1892. Inizialmente a Monaco s'intende reagire all'arte ufficiale, come configurata nelle Accademie, con risvolti polemici rivolti alla politica espositiva delle istituzioni pubbliche. Solo in seguito, influenzata dal Simbolismo internazionale, dalla grafica giapponese e dal postimpressionismo, rende esplicita una propria matrice, i cui fattori sono la stilizzazione lineare, la funzione simbolica dell'immagine, il colore piatto e semplicemente decorativo.
- 6. G. Sgubbi, Adolfo Levier, Trieste, 2001, pp. 16-18.
- 7. Luigi Cambon, avvocato e deputato al Parlamento di Vienna nel 1897 per il partito liberalnazionale. Apprezzato oratore in Consiglio Comunale, s'impegna per l'Università italiana a Trieste. Autore di un romanzo storico, *Marco Ranfo*, di versi "ispirati e nobilissimi", di saggi sulle leggi suntuarie triestine ed editore della "Gazzetta dei Tribunali". (L. LORENZUTTI, *Granellini di sabbia*, Trieste, 1907, pp. 139, 145, 156, 379, 396).
- 8. "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9.3.1930.
- 9. A. Curti, op. cit., p. 18; O. Basilio, op. cit., p. 172; "La Gazzetta del Popolo", Bologna, 10.3.1930; B.M. Favetta, Famiglie triestine nella vita della città, Trieste, 1971, p. 118.
- 10. "Il Piccolo", Trieste, 9.3.1930.
- 11. Domenico Morelli (1826-1901). Dall'accademismo passa ad esperienze macchiaiole. Il suo stile verista valorizza il colore rispetto al disegno e l'in-

tenso chiaroscuro si adatta a tematiche romantico-religiose. Si segnala l'acquisto, effettuato nel 1887 da parte del Museo Revoltella di Trieste, dell'assai noto quadro *La pregbiera di Maometto*.

- 12. Cfr., ad esempio, F. Firmiani, *Eugenio Scomparini (in sei paragrafi)*, in F. Firmiani, L. Safred, *Eugenio Scomparini*, catalogo della mostra, Trieste, 1984, pp. 11-17.
- 13. C.H. Martelli, Artisti triestini del '900, Trieste, 1979, p. 20.
- 14. Interesse documentato per Trieste da parte dell'Inghilterra si ha a partire dal 1724, con suggerimenti al governo di Maria Teresa attinenti alle franchigie doganali. Sintomi di assunzione di mode anglosassoni da parte della borghesia commerciale cittadina vengono evidenziate alla falsa notizia del passaggio di Trieste all'Inghilterra nel 1813. In abitazioni di famiglie che intrattenevano rapporti d'affari con ditte inglesi appaiono presto i primi arredamenti in stile neogotico. La stessa comunità britannica s'impegna, più tardi, in attività culturali e contribuisce, ad esempio, alla diffusione del *Modern Style.* (A. Tamaro, *Storia di Trieste*, vol. II, Trieste, 1976, I ed. 1924, pp. 157-218).
- 15. Nell'area culturale di lingua tedesca, la fisionomia dei movimenti *Jugendstil* in Germania e *Sezessionstil* in Austria è sostanzialmente riconducibile a quella degli stilemi dell'*Art Nuoveau* che trovano unità nelle grandi esposizioni internazionali. Linearismo a carattere decorativo, senso di leggerezza, colore antinaturalistico ed attenzione alla arti applicate sono elementi la cui origine comune deve ravvisarsi nell'inglese *Arts and Crafts Movement*.
- 16. Arturo Rietti (1863-1943). È, fra gli artisti triestini del periodo, uno dei più noti, anche fuori dall'ambito locale (tra i suoi riconoscimenti, il premio dell'Internazionale di Parigi nel 1889). Partecipe di linguaggi figurativi diversi, quali la pittura 'di macchia' toscana, i modi lombardi del tardo '800, la ricerca intimistica del francese Carrière, innestati tutti su base accademica monacense. Rimane sempre un punto centrale, con la regolarità delle sue esposizioni triestine, nell'attenzione della critica 'militante' e motivo di costante verifica per gli altri artisti. Si ricorda la sua amicizia, assieme a Umberto Veruda, con Cambon (A. Curti, op. cit., p. 19). È stato riferito di incontri frequenti, anche negli anni '20, presso lo studio milanese dello stesso Cambon e di numerose 'feste' al Savini. (Comunicazione verbale della moglie dell'artista Gilda Pansiotti D'Amico. Intervista registrata, Castropignano-Roma, 10.8.1979).
- 17. "Il Piccolo", Trieste, 5.10.1893; 7.2.1895; 8.3.1930; G. Marangoni, *Glauco Cambon*, "Roma Letteraria", 1913, p. 4; "Meridiano", Roma, 17.3.1930; A.M. COMANDUCCI, *Pittori Italiani dell'800*, Milano, 1935, pp. 100-101.
- 18. "Il Piccolo", Trieste, 16.12.1893; 21.9.1930; "L'Indipendente", Trieste, 12-13.12.1895.
- 19. La I Esposizione del Circolo Artistico si tiene nel 1890 con una ricca partecipazione (368 opere esposte) anche di noti artisti italiani, quali Ciardi, Delleani, Fragiacomo, Segantini, etc.
- 20. "Il Piccolo", Trieste, 24.3.1895; 21.9.1930; "Il Popolo di Trieste", Trieste, 18.9.1930.
- 21. I. Mononi, L'orientamento del gusto attraverso le Biennali, Milano, 1957, p. 11 segg.

- 22. Sarà poi presente alle edizioni 1907, 1909, 1910, 1914, 1920, 1922, 1924, 1935
- 23. "L'indipendente", Trieste, 14.4.1897.
- 24. Catalogo II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia, 1897, p. 101; "L'Indipendente", Trieste, 11.5.1897.
- 25. "Il Piccolo", Trieste, 10.10.1897, 3.12.1897, 19.12.1897.
- 26. L'esposizione di questo nudo presso Schollian causa un'ironica polemica dell'articolista dell' "Indipendente" nei riguardi di altra pubblicazione locale, l' "Amico", che, in termini scandalizzati, aveva reclamato l'intervento dell'autorità a tutela del buon costume, definendo il lavoro un "trionfo dell'osceno" e Cambon pittore di nessun altro talento se non per l' "amore spiccato per Venere vulgivaga". ("L'Indipendente", Trieste, 11.10.1898).
- 27. "È aperto un concorso per uno stipendio di cor. 2000 per pittori e scultori appartenenti al Comune di Trieste. [...] Lo stipendio avrà la durata di un biennio, vincolato alla residenza non interrotta a Roma di almeno sette mesi di ciascun anno [...]. Verrà erogato in tre rate anticipate [...] i concorrenti produrranno entro il settembre 1900 al Conservatore del Civico Museo Revoltella i propri lavori, che verranno esposti otto giorni, al termine dei quali verrà proclamato il vincitore a giudizio del Curatorio. [...]. La continuazione dello stipendio, dopo il I anno, è condizionata alla produzione di un secondo lavoro d'arte, che attesti lo studio e il reale progresso dello stipendiato." (Il "Premio di Roma" Rittmeyer, "Il Piccolo", Trieste, 13.5.1900).
- 28. E. Viezzoli, Mostra personale del pittore G.A. Sartorio, cat., Trieste, 1926, passim.
- 29. Giovanni Costa detto Nino (1826-1903). Muovendo dal neoclassicismo romano di Camuccini, adotta una pittura verista nei paesaggi della campagna romana, percorsa assieme a Corot. Nel 1859, a Firenze, influenza, con le macchie tonali dei suoi paesaggi, Fattori. Tornato a Roma, dopo alcuni viaggi in Francia ed Inghilterra, aderisce al purismo e si fa promotore di varie associazioni pittoriche d'indirizzo antiaccademico. È tramite con l'ambiente inglese del neobotticellismo e neomichelangiolismo di Burne Jones e di Leighton, fino a volgere negli ultimi anni al neorinascimentalismo italiano, rifiutando però l'accezione ellenistica di Sartorio.
- 30. S. Sibilia, op. cit., p. 63.
- 31. Ascrivibili al periodo romano (1902-04) e triestino (1905-15). Dodici pezzi conservati nella collezione del figlio Gerardo Cambon (Chiareggio, Sondrio).
- 32. F. Bellonzi, Socialismo e romanticismo nell'arte moderna, Roma, 1959, fig. 15.
- 33. Cfr., ad esempio, J.E. Millais, *La ragazza cieca*, 1856; D.G. Rossetti, *Regina cordium*, 1861; *Ritratto di Miss Herbert*, 1863 ca.; F. Leighton, *Andromaca prigioniera*, 1887 ca.
- 34. C. Maltese, Storia dell'arte in Italia, 1785-1943, Torino, 1970, p. 245.
- 35. Cfr., ad esempio, F. Bellonzi, op.cit., tav. 39.
- 36. "Il Piccolo", Trieste, 22.7.1906; "L'Indipendente", Trieste, 7.8.1906.

- 37. Per la nuova ondata spiritualista e l'influsso in campo figurativo della teoria dell'*élan vital*, cfr. F. Bellonzi, *Pittura italiana*, vol. IV, Milano, 1963, pp. 22-23.
- 38. Cfr. R. Bossaglia, M. Quesada (a cura di), *Gabriele d'Annunzio e la promozione delle arti*, Milano-Roma, 1988, pp. 152-157.
- 39. In questo periodo la letteratura sembra assumere decisamente il ruolo di arte-guida; si pensi all'influenza di Mallarmé sul simbolismo francese, di Maeterlinck su Kandinskij, di D'Annunzio su Sartorio, Michetti e molti italiani, di Marinetti su Boccioni e la poetica d'avanguardia futurista, di Apollinaire sul cubismo.
- 40. Lo stesso studio di rapporti avvicina quest'opera a *Tritone e sirene di Böcklin* e a *Marina con sirene* di De Chirico.
- 41. "Il Piccolo", Trieste, 21.9.1930.
- 42. "Il Piccolo", Trieste, 15.11.1901.
- 43. G.A. SARTORIO, Flores et humus, cit., p. 159.
- 44. Böcklin muore nel 1901, per cui sarebbe possibile ipotizzare, considerata l'ammirazione di Cambon per l'arte del maestro, una visita del giovane triestino alla villa dell'artista a San Domenico di Fiesole.
- 45. Cfr. G. Galasso, *Le forme del potere*, in *Storia d'Italia*, Torino, 1972, pp. 401-597; G. Bollati, *L'italiano*, *ibidem*, p. 1018.
- 46. Forse un ritorno ideale alle origini francesi della famiglia, oppure un'immagine simbolica dettata dalle contemporanee ideologie individualistiche (Nietzsche). Volontà di 'far grande', atteggiamenti da aristocratico, irruenza, sono aspetti caratteriali di Cambon.
- 47. Si assiste a una comune ricerca di novità nella decantazione dell'immagine, il cui carattere sentimentale deve essere attuato con i mezzi lineacolore-luce, sia nei simbolisti che nei divisionisti. Sulla stessa base, si riscontrano affinità contenutistiche ed effetti patetici. Il connotato luce ha valore di sintesi, causando sensazione di calma razionalizzante nel *Liberty* e nello *Jugendstil*, di emozione irrazionale nel Simbolismo. Il connotato linea, di valore tradizionale in quest'ultimo, diviene contrasto, nell'iterazione, con il naturale oggettivo per giungere al ritmo (razionalmente misurabile) decorativo nel *Liberty*. L'uso 'scientificizzato' del connotato colore, con riferimento a teorie fisiche, è volontà di razionalizzazione nei divisionisti, valore emozionale nei simbolisti, valore in sé nel decorativo come nell'astratto.
- 48. "Il Piccolo", Trieste, 15.11.1901; cfr. anche S. Sibilia, op. cit., p. 58.
- 49. Se l'impostazione dei gruppi artistici romani ebbe un iniziale carattere antiufficiale (vedi, ad esempio, lo statuto di "In Arte Libertas", 1890), la valorizzazione del classico, del Rinascimento italiano è funzionale alla politica celebrativa delle istituzioni nel momento del confronto e dell'inserimento, che si vuole con pari dignità, fra le potenze europee. (Cfr., anche, G. Severini, *La vita di un pittore*, Milano, 1965, pp. 16-33).
- 50. Duilio Cambellotti (1876-1960). Dal 1908 alla cattedra di disegno dell'Accademia di Roma. Pittore con una pluralità d'interessi simili a quelli di Cambon, palesi, in specie, nella ritrattistica del mondo borghese. Dai divisionisti deriva la pennellata direzionale, tendente a far coincidere linea

- e colore in un'eleganza piacevole. Va ricordata, per i rapporti con l'ambiente dannunziano, l'illustrazione della tragedia *La nave*.
- 51. G. Severini, op. cit., p. 26.
- 52. La presenza di stampe giapponesi è documentata bene per la prima volta in Francia, ai primi dell'800, nella collezione di Isaac Titsingh a Parigi, provenienti dall'antico centro commerciale costituito dagli olandesi a Nagasaki.
- 53. Negli anni 1880-90 si apre a Parigi un mercato diretto, grazie all'impegno del collezionista giapponese Tadamasa Hayashi che contribuisce anche alla loro conoscenza storico-critica con la collaborazione alla monografia su Utamaro di E. de Goncourt. (G.C. Calza, *Le stampe del mondo fluttuante*, Milano, 1976, pp. 13-14).
- 54. M. FAGIOLI, Utamaro, opere scelte, Perugia, 1979, p. 12.
- 55. Cfr., ad esempio, le illustrazioni di Beardsley per la *Salomè* di O. Wilde con quelle della serie *Seiro Juni Toki Tsuzuki* (*Le dodici ore delle Case Verdi*) di Utamaro.
- 56. È possibile una precedente conoscenza diretta delle stampe giapponesi e cinesi, presenti per tempo nelle case della borghesia commerciale triestina. (O. BASILIO, *op. cit.*, p. 184).
- 57. Ichiryusai Hiroshige (1787-1858). È l'erede della pittura di Hokusai, nella quale introduce elementi tecnici di quella occidentale, come indicazioni prospettiche e l'uso dei colori all'anilina più vivaci e resistenti. Le cose della natura, viste con intensità e come allusione di movimento, vanno tenute presenti in alcuni paesaggi posteriori di Cambon. Nel genere *kachô* (arte dei fiori e degli animali) è di particolare valore simbolico il rapporto coloristico, volto a un senso di vitalità che supera la condizione effettiva degli esseri raffigurati, in una chiave interpretativa sentimentale.
- 58. Secondo un principio che si ritrova anche nella più antica grafica giapponese del XII secolo nel genere *chôjûgiga* (rappresentazioni satiriche di animali). (Cfr. A. Terukazu, *La Peinture japonaise*, Genève, 1961, p. 84).
- 59. "L'Indipendente", Trieste, 14.1.1905.
- 60. Vedasi, per i mutamenti avvenuti nelle strutture economiche e culturali durante il periodo in esame, con particolare riguardo alle realtà commerciali, R. ROMANO, *Una tipologia economica*, in *Storia d'Italia*, pp. 256-298.
- 61. Alle già accennate e più evidenti influenze delle accademie di Monaco e Venezia s'aggiungono quelle del mondo artistico-letterario di Roma attraverso gli artisti del concorso Rittmeyer; accentuandosi contemporaneamente le presenze nei primi anni del secolo a Vienna, si assiste ad un aggiornamento in chiave secessionista. Successivamente, l'attenzione si rivolge anche ai fatti figurativi dell'ambiente milanese e a quelli, di più intensa matrice letteraria ("La Voce"), toscani.
- 62. Per l'allestimento della sala triestina, cfr. "Il Piccolo", Trieste, 5.4.1910. Per la sala all'Esposizione di Arezzo, cfr. "Il Piccolo", Trieste, 12.7.1910; *ibidem*, 22.11.1910. Alla Biennale 1910 parteciparono: A. Camaur, G. Cambon, U. Flumiani, G. Grimani, A. Levier, G. Marussig, G. Mayer, A. Rietti, C. Wostry. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 27.4.1910).
- 63. "Il Piccolo", Trieste, 5.11.1910; C. RAGAZZONI, Gino Parin, Trieste, 2003, p. 49.

- 64. Cambon, con Lonza e Mayer, rappresentanti degli artisti, assieme alla direzione del Circolo Artistico nomina la giuria di accettazione che risulta così composta: G. Garzolini, presidente del C.A., B. Croatto, G. Marin, G. Marussig, G. Parin. Con netta prevalenza di giovani artisti. (Cfr. "L'Indipendente", Trieste, 8.10.1910).
- 65. Ad esempio, all'Esposizione Istriana di Capodistria, dove i massimi riconoscimenti (medaglia d'oro del Ministero) vengono attribuiti a Cambon, A. Lonza, G. Grimani, G. Marussig, G. Mayer. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 15.10.1910; *ibidem*, 1.11.1910).
- 66. Presso la sala terrena di Palazzo Modello, in Piazza Grande. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 27.6.1906; *ibidem*, 28.6.1906). Sala concessa dal Comune per intervento dell'on. Felice Venezian, dirigente del partito liberalnazionale, cui gli artisti triestini, in seguito, dedicano, a ringraziamento, il cosiddetto "Album Venezian", conservato presso i Civici Musei di Storia ed Arte, alla composizione del quale Cambon partecipa con lo schizzo *Castello di Vittorio*. (Cfr. "L'Indipendente", Trieste, 20.1.1908).
- 67. Cfr., ad esempio, "Il Piccolo", Trieste, 22.9.1910. Nel quale si sottolinea come "L'esportazione d'arte triestina a Venezia, a Capodistria, ad Arezzo, ed ora a Monaco e a Firenze non ha tolto che qualche cosa ne rimanga anche per la città".
- 68. Da notare la diversità di linguaggio critico e la genericità dei giudizi negli articoli precedentemente apparsi in occasione delle Biennali veneziane sull' "Indipendente" (Trieste, 12.5.1899 e gg. segg.; *ibidem*, 18.8.1909), a confronto con l'organicità e lo spazio concesso ai pezzi apparsi a firma S. Benco sul "Piccolo" (Trieste, 25.4.1909; *ibidem*, 25-29.4.1909, 23.4.1910 e gg. segg.). Considerate le edizioni dei quotidiani, generalmente a quattro pagine, negli anni 1900-05 la critica trova spazio in brevi note di cronaca bianca: nell' "Indipendente" sotto *Rassegna Artistica*, nel "Piccolo" sotto *Asterischi di Cronaca*. Dal 1906 si aggiunge sul "Piccolo" la rubrica *Alla Permanente* che acquista progressivamente importanza (articoli su due colonne) ed evidenza grafica (titolo in grassetto).
- 69. Parte della sua produzione conservata presso l'archivio di questo stabilimento grafico è andata dispersa e distrutta durante gli eventi bellici delle due guerre mondiali. (Comunicazione verbale, 1978, dott. Dario Doria, per anni presidente della società e nipote dell'artista stesso). Numerose tuttavia le opere attualmente rintracciabili, che si sono potute fotografare e catalogare per gentile concessione del presidente Guido Crechici.
- 70. G. SGUBBI, *Glauco Cambon nel cartellonismo triestino*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", n. 5-6, 1982, pp. 158-160.
- 71. "L'Indipendente", Trieste, 14.1.1905.
- 72. Cfr., ad esempio, P. Orano, *Adolfo De Carolis*, Roma, 1938, tavv. a p. 35, 36, 37, 39, 40.
- 73. M. Praz, La casa della fama, Milano-Napoli, 1952, p. 245.
- 74. La giuria era composta, fra gli altri, dai pittori G. Garzolini, A. Tominz, P. Lucano, con Silvio Benco nelle vesti di relatore, e dagli architetti R. Berlam ed E. Nordio; dal che si deduce il possibile orientamento stilistico in senso conservatore della maggioranza dei componenti. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 2.11.1911).

- 76. È immaginabile una soluzione di compromesso, in quanto il pannello di Cambon viene realizzato ed acquistato dalla C.R.T. allo stesso prezzo nominale (2.000 Cr.) della vincente opera di Eugenio Scomparini, cui vanno quote aggiuntive per lavori accessori. (Archivio C.R.T., docc. 28.6.1912 / 11.11.1912).
- 77. Dalla consultazione delle annate del "Piccolo", dal 1905 al 1915. (Cfr., ad esempio, "Il Piccolo", Trieste, 22.11.1912).
- 78. "Il Piccolo". Trieste. 2.11.1912.
- 79. G. Perocco, Le origini dell'Arte Moderna a Venezia, cit., p. 17.
- 80. Artisti presenti alle Biennali di quegli anni con mostre personali. (Cfr. P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, p. 95).
- 81. G. Montenero, Nella città del realismo borghese il fiore della desolazione fantastica, in Quassù Trieste (a cura di L. Mazzi), Bologna, 1968, p. 151.
- 82. "Il Piccolo", Trieste, 21.9.1930.
- 83. C. Brandi, Carmine o della pittura, Firenze, 1947, p. 328.
- 84. R. Da Nova, Arturo Fittke, Trieste, 1979, figg. 13, 18, 20.
- 85. S. Benco, Glauco Cambon, IV Esposizione d'Arte del Sindacato Regionale Fascista delle arti, cat., Trieste, 1930, p. 12; "Il Piccolo", Trieste, 21.8.1930.
- 86. C. Maltese, Le tecniche artistiche, Milano, 1973, p. 253.
- 87. Cfr. il *Ritratto di Leone XII*, in V. Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Roma, 1911, p. 209.
- 88. V. Pica, *Artisti contemporanei: Anders Zorn*, "Emporium", vol. XXIII, n. 129, 1905, pp. 163-187.
- 89. "Il Piccolo", Trieste, 11.4. 1915.
- 90. Come risulta dalla notifica del Consiglierato di Luogotenenza con avviso di richiamo del 4.3.1915, pubblicata sul "Piccolo".
- 91. "Corriere della Sera", Milano, 4.1.1916.
- 92. "Corriere della Sera", 25-30.4.1916.
- 93. Ad esempio, l'uso della tecnica fotografica nel lavoro preparatorio. La vedova dell'artista conservava numerose 'lastrine' alla gelatina di bromuro d'argento, utilizzate per eseguire certo tipo di opere su commissione "anche in un giorno", proiettando le immagini in camera oscura su tela precedentemente sensibilizzata con un'emulsione 'segreta' che Cambon si faceva preparare da un fotografo professionista. Fissate tramite bagni di soluzione, risultavano sempre piuttosto sbiadite e venivano velocemente ripassate a pennello, considerate come fossero bozzetti e ritoccate alla presenza del modello fino al risultato finale. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, intervista registrata, Castropignano-Roma, luglio-agosto 1979).
- 94. Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, intervista registrata, Castropignano-Roma, luglio-agosto 1979.
- 95. Comunicazione scritta, Mario Cambon, Chiavari, 8.11.1979.

- 96. Era frequentatore abituale del caffè Cova, ritrovo della ricca borghesia milanese. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, intervista registrata, Castropignano-Roma, luglio-agosto 1979).
- 97. Situato in via Monti, poi in Corso Magenta n. 31 e dal 1923 in via Cesare da Sesto. (Comunicazione scritta, Mario Cambon, Chiavari, 10.10.1979). Nello studio convergevano molti personaggi del bel mondo milanese a farsi ritrarre o a fare conversazione, sotto la regia del pittore, brillante parlatore. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti d'Amico, Castropignano-Roma, luglio-agosto 1979).
- 98. Ritratti delle sorelle Zuccari, delle quali Emy Zuccari Pietromarchi, raffigurata in *Violante*, conservava un lusinghiero ricordo delle sedute di posa nello studio di Cambon, il quale si paragonava al cane posto, nel dipinto, ai piedi della giovane. Una fotografia del quadro, inviata a D'Annunzio nel 1923, ebbe come risposta il dono del volume *Le Vergini delle Rocce* con la dedica autografa: "Zuccaro violeto, lenisce". Emy Zuccari Pietromarchi confermava il dannunzianesimo di Cambon che, all'annuncio della liberazione di Trieste, accese un falò nella *ball* dell'*Hotel de la Ville* di Milano. (Comunicazione scritta, Emy Zuccari Pietromarchi, Roma, 15.11.1979).
- 99. Glauco Cambon sposa nel 1923 Gilda Pansiotti, pittrice formatasi a Brera sotto la guida di Alciati e la cui personalità artistica si svolge in maniera autonoma, dall'intimismo della scuola lombarda a un personale cromatismo, ricco di luminosità nella descrizione del paesaggio e del folklore della Ciociaria e del Molise. Dall'unione dei due artisti nascono Glauco jr. (1923) e Gerardo (1926).
- 100. M. MASCIOTTA, Autoritratti dal XIV al XX secolo, Milano, 1955, p. 1.
- 101. Di fronte alle rimostranze di Ojetti che faceva presente come Cambon non ringraziasse mai per i buoni giudizi critici, il pittore rispose testualmente: "Non sapevo bisognasse ringraziare per un'opinione". (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, 1979).
- 102. "[...] triestini come Guido Marussig o Cambon [...] il grande pubblico, in fondo, ha imparato a conoscerli qui. Essi restano fedeli a loro stessi, spesso lodevoli e anche ammirevoli, sempre rispettabili." (U. OJETTI, *Raffaello e le altre leggi*, Milano, 1921, p. 129).
- 103. I. Mononi, op. cit., pp. 64-66.
- 104. Si tratta, infatti, di un'immagine della futura moglie Gilda Pansiotti.
- 105. La componente idealizzante si riaffaccia di continuo nella storia della ritrattistica. Il personaggio ritratto 'nelle vesti di' risulta soluzione comunissima. Unificante è l'intenzionalità di aggregare a una realtà fisionomica definita una preesistente immagine, tra l'allegorico e il simbolico, atta a definire, per analogia, la caratterizzazione di una delle doti, giudicata preminente, del soggetto.
- 106. In precedenza si ricordano *Scherzi di luce su vasi di vetro* del 1906. ("Il Piccolo", Trieste, 1.7.1906) e *Peperoni*, presentati alla IV Mostra Internazionale della Secessione. (A. Lancellotti, *Cronachetta Artistica: La IV Mostra Internazionale della Secessione a Roma*, "Emporium", vol. XLV, n. 268, 1917, p. 297).
- 107. Primo esempio, *Cagnetta inglese*, 1898. ("Il Piccolo", Trieste, 17.3.1898). L'esperienza di pittore animalista sembra evidente in molti lavori, con curatissime inserzioni in soggetti diversi. Comunque, anche la figurazione isolata appare di tanto in tanto.

- 108. G.A. Sartorio, *op. cit.*, 1922, p. 217. Sartorio rafforza il suo interesse per il 'genere' in ambiente tedesco durante il periodo di insegnamento all'Accademia di Weimar (1898), ottenendo successo alla Biennale del 1899 e a Trieste stessa nella personale del 1926. (E. Viezzoli, *op. cit.*, Trieste, 1926)
- 109. D. Durbé, *Aspetti dell'arte a Roma 1870-1914*, catalogo, Roma, 1972, pp. XII e XV.
- 110. Dove ritrova l'amico di famiglia Giovanni Giuriati ("La Gazzetta del Popolo", Roma, 10.3.1930), che vuole appoggiare la sua nomina a presidente dell'Accademia di San Luca. La carica, che avrebbe permesso a Cambon il raggiungimento della tranquillità economica, viene rifiutata dallo stesso per spirito d'indipendenza. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979).
- 111. Dello stesso 1924 è il primo manifesto surrealista di A. Breton, ma le idee precorritrici che affermano la necessità di liberare l'uomo anche nella sua espressività contro le leggi della logica attraverso un nuovo rapporto con l'inconscio e l'automatico si ritrovano nella poetica della 'fantasticheria' di Apollinaire (1918).
- 112. Nel 1929 Cambon viene ricoverato in clinica, a Regoledo (Como), per una cura di disintossicazione da fumo. Dimesso, riprende la propria attività, ma è stroncato da un collasso gastrointestinale il 7.3.1930, in una camera d'albergo, a Biella, dove si era recato per allestire una personale al Circolo Commerciale. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979; cfr. anche "Il Piccolo", Trieste, 8.3.1930; "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9.3.1930; "Messaggero", Roma, 11.3.1930; "Corriere della Sera", Milano, 11.3.1930; "La Gazzetta del Popolo", Roma, 10.3.1930; "Meridiano", Roma, 17.3.1930).
- 113. Il caso. Molti anni dopo (1953) anche Adolfo Levier, amico di Cambon, lascia, come ultima opera incompiuta, un paesaggio.(L. Rosignano, *Dieci pittori triestini*, Trieste, 1973, p. 38; G. Sgubbi, *op. cit.*, p.

II. Ritratti 70. Schermidore, 1898 [cat. 14]

## Dalla tassonomia della figura al sogno dell'immagine

È interessante far notare come, all'interno del 'genere' che più fama ha dato a Glauco Cambon e più ha condizionato la sua vita d'artista, sia agevole proporre un sistema 'classificatorio' per gruppi compatti e distinti che ne evidenzia l'*iter* temporale, ma anche una selezione di significati così come voluta dal pittore nel concreto della propria produzione.

Dei ritratti familiari abbiamo già detto, quasi fossero note biografiche. Degli inizi, pure; meglio quindi partire dagli anni dei primi successi espositivi. Gruppo dei ritratti maschili 'celebrativi' della figura borghese nobilitata. Numeroso e spesso standardizzato in maniere ripetitive fino agli ultimi anni: a mezzo busto, stante, assiso. Di rigida dignità in posa statica, con qualche atteggiamento di noncuranza vagamente rilassata, sempre perfettamente riconoscibile nel ruolo e nella personalità.

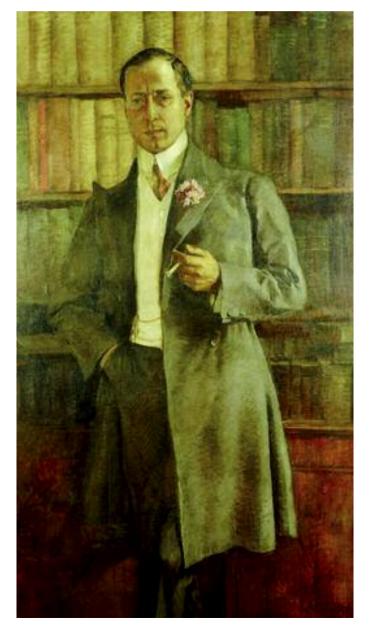
Testa di serie, una tempera del '98, Schermidore [70]. Nella fusione coloristica ricorda i pastelli 'stile Rietti', ma la luce riflessa 'lucida' evidenzia i particolari significanti del volto, l'ampiezza della fronte, il brillio intenso della pupilla, lo sporgere volitivo della mandibola. Non privo di acutezza interpretativa è il Ritratto dell'avvocato Giorgio Gefter Wondrich [72], dove l'ambientazione dello sfondo, curata, valorizza 'tonalmente' l'insieme e sposta l'attenzione sull'espressione e sulla mano che tiene la sigaretta accesa fra le dita. Particolare, questo, studiato e riproposto in cento modi, quasi fosse una sigla personalizzata d'artista, come si vede nel Ritratto maschile [73] del 1912.

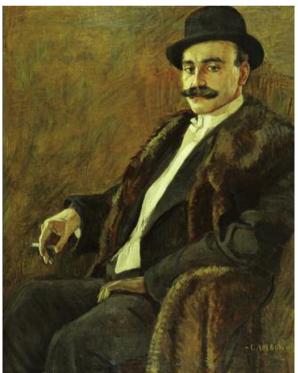
Diversi i ritratti 'teatrali', senza concessioni e cedimenti suggestivi, dove una concretezza di visione



fa da tramite alla partecipazione del pittore, con vivace simpatia, al dialogo con il soggetto, evitando ogni enfasi. È lo spirito del Ferruccio Benini nel "don Marzio" [75], presentato alla Biennale del 1910. Un ritratto che Cambon 'sente' ed impone con forza<sup>1</sup> all'attenzione del pubblico per larghezza d'impianto e ricchezza di tinte. Ne deriva che il livello strutturale di questo quadro si aggrega sul dato visivo 'colore', sorretto da una modernità di sentire che non dimentica la tradizione della seconda metà dell' '800. Mediatore ancora una volta l'ambiente romano, dal quale egli attinge largamente. Per questa produzione sembra pertinente il confronto fuori ambito neorinascimentale (Sartorio) con la ritrattistica di Antonio Mancini, i cui appigli figurativi vanno localizzati nel verismo







74. Ritratto di Ferruccio Benini, 1901 [cat. 38 ui]

75. Ferruccio Benini nel "don Marzio", 1910 [cat. 121]









- 78. Ritratto del pittore Vittorio Corcos, 1911 [cat. 117 ui]
- 79. Ritratto del professor Sebastiano Gattorno, 1912-13 [cat. 141]
- 80. Ritratto dello scrittore Bosich, 1913 [cat. 172]
- 81. Ritratto di gentiluomo, 1919 [cat. 219]









meridionale o, più indietro nel tempo, nel dinamismo di colore del realismo del '600.² Il "don Marzio", poi, accentua il contrasto luminoso, immergendovi la forma, per cui lo spazio descritto con una certa speditezza di pennellata fra guizzi di colore e riverberi non è 'elemento narrativo' dell'ambientazione scenografica, ma scansione decorativa affidata al cromatismo dell'insieme.

Stesso impegno, con una stesura a tratti ora più minuti, ora filamentosi, con la presenza episodica di colori puri frammisti ad impasti inseriti in un plasticismo abbastanza denso, si ritrova nel *Ritratto di Emilio Zago* [76] della Biennale 1914. Lo stesso disegno del volto e delle mani, nel quale si avverte la lezione accademica, rende impenetrabile la materia alla vibrazione luminosa, esaltando i particolari fisionomici che la sintesi chiaroscurale non riesce in alcun modo ad ammorbidire. Nasce così una marcata espressività che individua il personaggio, la cui 'maschera' scenica diventa attributo psicologico dell'uomo che recita se stesso davanti al pittore.

Tolta la maschera, Emilio Zago, in un altro suo ritratto [77] quasi contemporaneo al primo, chiamato da Cambon nella dedica "*Princeps laetitiae*", ci permette di localizzare un indirizzo diverso, fatto di immagini 'analitiche' scadenzate nel tempo, orientato verso la descrizione psicologica approfondita e senza sovrastrutture decorative. Conservato il costume di scena, il *Ritratto di Ferruccio Benini* [74] del 1901 può essere visto come il momento di transizione verso questo gruppo compatto di ritratti che si svilupperà fino alle ultime opere dell'artista. Nel lavoro, che risente di influenze manciniane per la partitura verticale dello sfon-





do a due colori, gli stessi predominanti nel ricamo della giubba e per una subordinazione tonale simile a quella de *Il marchese del Grillo* (Municipal Gallery of Modern Art, Dublino) dello stesso Mancini, Cambon accentua però il contrasto luminoso, immergendovi parzialmente la forma, per cui lo spazio, pur mantenendo una sua realtà fra guizzi di colore e riverberi, non è più 'elemento narrativo', ma scansione che obbliga l'attenzione a concentrarsi sul volto e, più ancora, sulla malcelata ironia con cui il personaggio, non più attore soltanto, affronta nella 'messa in posa' il rapporto psicologico con il pittore.

Dieci anni dopo (per restare nel 'mondo' artistico), esegue il Ritratto del pittore Vittorio Corcos [78], dove la linea evolutiva di questo gruppo è tracciata: nella speditezza della pennellata, nella contrastata sensibilità alla luce, nella rinuncia a una convenzionalità irrigidita. Si raggiunge poi un'abbreviazione funzionale all'impressione reale del rapporto costruttivo del colore con l'illuminazione orientata nel Ritratto dello scrittore Bosich [80] del 1913.3 Esso segna un'apertura rinnovata, grazie a specifiche influenze ambientali, della forma alla luce anche nel ritratto e non solo nel paesaggio, sì da far supporre un ritrovato contatto con l'esperienza del plein air e, di conseguenza, un avvicinamento ai principi del postimpressionismo, del resto, sempre possibile, se si considera il peso culturale della ritrattistica di Liebermann per l'artista triestino.4

Dopo la prima guerra mondiale, quest'indirizzo 'libero' di analisi psicologica approfondita si arricchisce di altri contributi. Nel *Ritratto del dottor* 

Jacchia [82] la sprezzatura della pennellata veloce che sembra voler fermare l'attimo più intenso di 'comunicazione' fra soggetto e pittore, tratteggiando contemporaneamente sfondo e busto della figura, o, ad esempio, il risvolto della giacca segnato con forza da pochi colpi di pennello ricordano la grafia espressionista di Kokoschka<sup>5</sup>, per non dire dell'impostazione, a partire dagli anni '20, dell'amico Adolfo Levier.<sup>6</sup>

Da notare inoltre la posizione e l'importanza data alla mano in primo piano, nel *Ritratto del professor Zuccardi Merli* [84] o in quello di *Felice Venezian* [86A, 86B], come in altri personaggi di spicco: di valore espressivo icastico, allusione a un 'rito segreto' che accomuna tutti loro.

Uomini importanti, il cui carattere, le cui doti individuali appaiono anche dall'esteriorità del ritratto 'in costume', come *Incroyable* [87] della Biennale veneziana del '22, che ritorna a proporre 'effetti' già più volte sperimentati con successo, dal tempo del *Ritratto di Ferruccio Benini*, per la pennellata evidente, il fondo a spatola e la lucentezza dei lustri, assieme alla volontà di rappresentare ruolo e psicologia,<sup>7</sup> come ne *Il Condottiero* [88] presentato alla Biennale del 1924 che si pone in una posizione intermedia fra il precedente e il perduto ritratto di Maria Airoldi. *Santa Giovanna* [90].

Ha, dell'uno, la consistenza materica del colore posto sulla superficie a tratti sicuri, dell'altro, la sicurezza disegnativa, come si può notare dalla fase preparatoria [89]. Certo, il risultato 'architettonico' del ritratto del marchese Visconti di San Vito 'nelle vesti di' condottiero risulta inferiore per l'insistenza luministica degli effetti metallici che tendono,

localmente, all'appiattimento, togliendo suggestione all'immagine,<sup>8</sup> mal compensata dalla lucentezza dell'insieme.

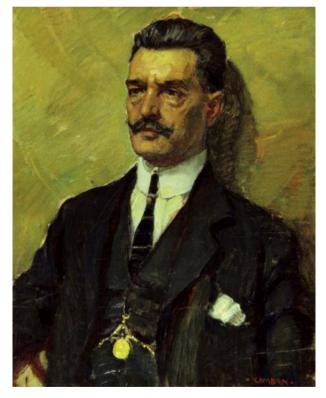
Nel gioco dei ruoli, le interpretazioni di Cambon cambiano spesso (e non può che essere così), passando (1921) da un'acuta solidità non solo fisica del ritratto dell'albergatore Virgilio Negri [91] di mitica concretezza lumbard,9 all'occhialuto, ironico e divertito Ritratto d'uomo [92], di un anonimato quasi pirandelliano (1924), per finire (1929) con il mosso, inquietante, quasi premonitore, nella sua perduta ieraticità, Ritratto di vecchio [93]. Donne, animali, bambini. Altre sfaccettature del 'poliedro-ritratto' nei prodotti di Glauco Cambon. Anche qui l'iter stilistico non procede lineare. I caratteri figurativi, le tecniche esecutive sono quelle che sappiamo già. Diversamente, è ovvio, l'artista avrebbe dovuto sdoppiarsi, moltiplicarsi in tanti 'diversi' autori. Cosa non facile (ma non impossibile nell'arte contemporanea). Non il triestino 'neopassatista'. Rimangono le chiavi interpretative. Gruppo delle figure femminili 'interiorizzate'. Alla ricerca di una bellezza spontanea, non sempre perfetta e sofisticata. Nella comunicabilità immediata del sorriso aperto di un'immagine del 1899, Ritratto di fanciulla [94], con colori che si muovono liberi sullo sfondo e fanno da allegra cornice alla ragazza. Un olio che ci racconta, nel volto come nell'intreccio rilassato delle mani, di una giovinezza felice che guarda a un futuro rosa: rosati sono lo sfondo e la sciarpetta che le stringe la gola. Oppure (1900), Cambon si sofferma sull'intensità di una fisionomia, concentrata in un dialogo muto con chi guarda, in Giovane signora con cappello

86A. Ritratto di Felice Venezian (dopo la riduzione della tela), 1908 [cat. 95] 86B. Ritratto di Felice Venezian (riproduzione fotografica dell'originale), 1908 87. "Incroyable", 1922 [cat. 211 ui]





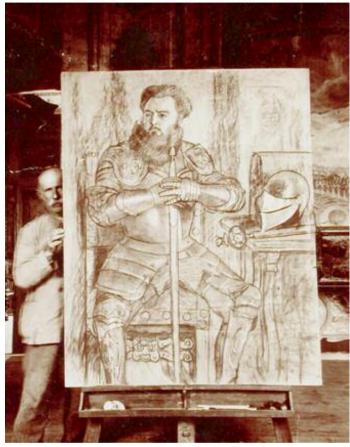








piumato [96]. La donna, nello sfumato del pastello, ha già qualche perplessità; incerto il sorriso, gli occhi velati. La leggerezza delle piume e dei veli, il rosso di fondo alimentano ancora un certo ottimismo. Il colore mantiene il suo 'messaggio' positivo. Passati alcuni anni, *Profumo* [98] scopre il fascino 'irritante' di una bionda, dove i pastelli si muovono ad evidenziare la chioma e a fondere dolcezze epidermiche in un atteggiamento ambiguo (profumo di che?). Nel 1910 appare alla Biennale di Venezia Venere splendente, luccicante, *Cuprea* [97]. Rosso ramati i capelli, coperta da "vestimenti leggeri", ad occhi socchiusi, non si accorge di noi. Recita la sua parte di donna fatale, 'divina'.



È il tempo dei maggiori successi di Cambon: temi, modelli, colori in qualche modo riflettono il 'momento magico'.

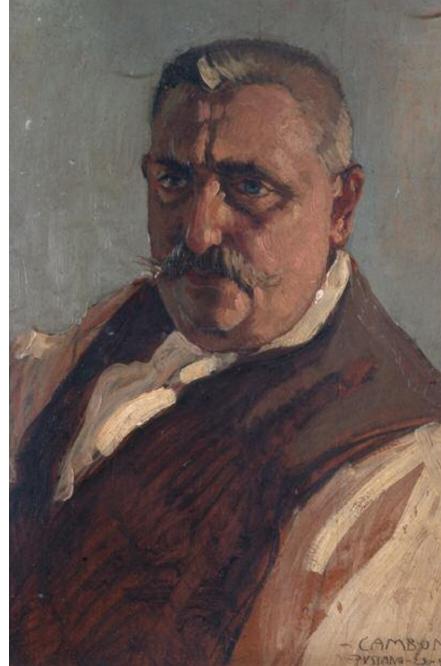
Poi, lentamente e 'inesorabilmente', il mestiere di pittore impone la *routine* della maniera.

Immagini femminili ricorrenti, dagli occhi grandi, spesso scuri e profondi, fissano, di solito, direttamente l'osservatore, ricercando un dialogo allusivo di sapore letterario e fantasioso.

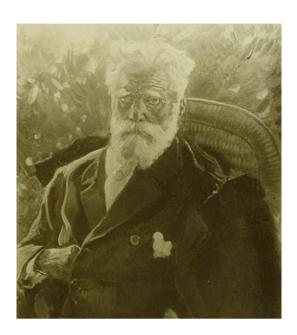
Così, ad esempio, il *Ritratto femminile* [100] realizzato a Venezia nel 1918 vuol farci partecipi del fascino intenso del Levante.

Una ricerca specifica sul tema dell'eleganza femminile diventa il comune denominatore di un al-

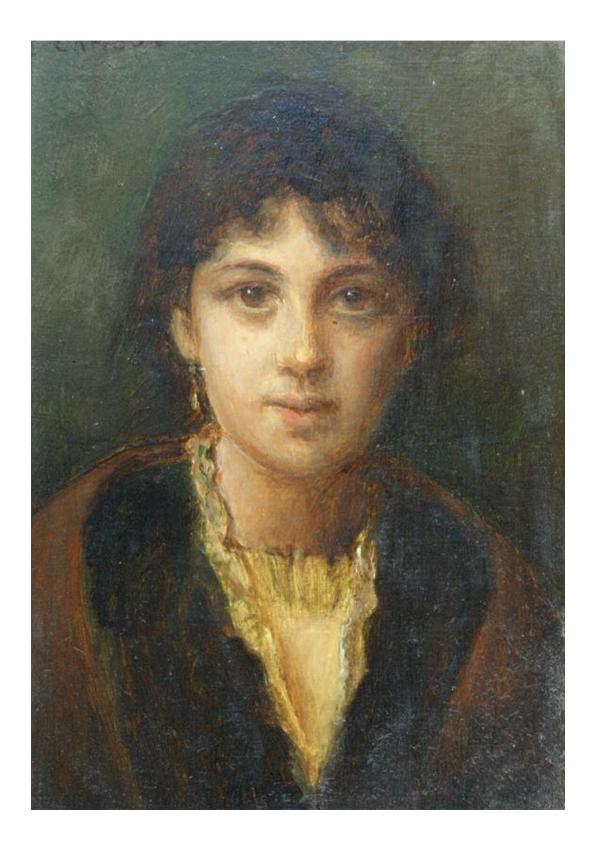












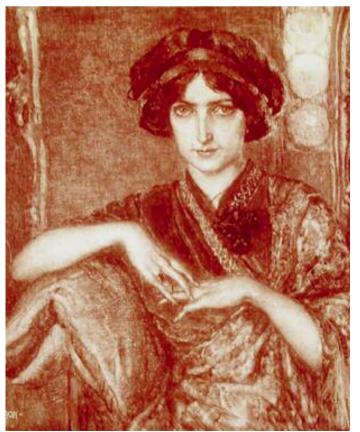








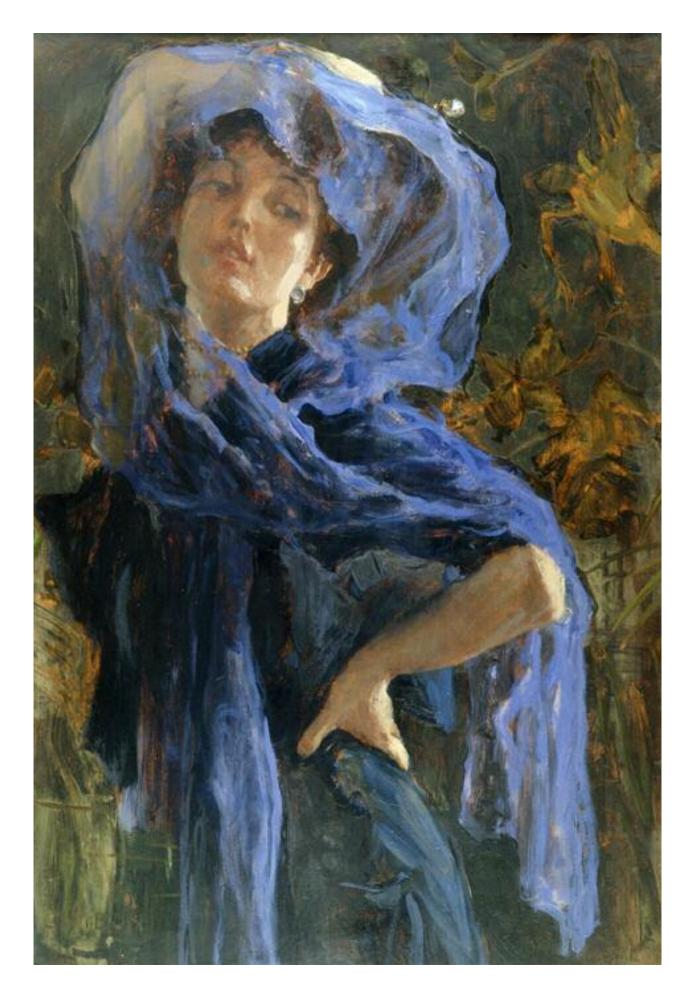






tro gruppo di ritratti, dei quali fa parte Il velo azzurro [102], un lavoro del 1907: qui il triestino esprime equilibratamente la sua vena di colorista, 10 in una composizione ricca di andamenti lineari e di trasparenze più funzionali alla resa in profondità dell'immagine che alla suggestione dell'insieme. Notevole appare anche il valore decorativo nell'incontro del nero, dell'azzurro e dell'oro con la plasticità della figura, rafforzata da macchie luminose e dal serpeggiare di curve e controcurve. Grazie a queste caratteristiche è possibile indicare Il velo azzurro come partecipe di certa convenzionalità negli effetti e negli atteggiamenti raffigurati, molto vicina alla produzione di altri artisti romani della sua generazione ed in particolare ai ritratti di Arturo Noci e di Camillo Innocenti.

L'eleganza trova il modo di idealizzare una sensualità altrimenti non facilmente esprimibile, senza una rottura con le convenzioni (denominazio-



ne classicheggiante, 'a copertura', del soggetto) della tradizione, come nella già citata *Cuprea*, dove il rosso dei capelli riscalda l'incarnato quando il luccicare del velo nelle semitrasparenze assume un valore allusivo amplificato dalla melodrammaticità della posa.

Queste opere danno notorietà a Cambon. Costituiscono la piattaforma di partenza che, specie dopo la guerra, a Milano, determineranno una specifica professionalità e ben definiti rapporti di committenza. Sono ritratti-pretesto, nella loro impostazione allegorico-letteraria, di femminilità idealizzata che valorizza il soggetto oltre ogni dato di fatto reale. Le varianti sono molte, ma tutte convergenti nei significati pittorici e sociologici. Procellaria Nera [103] lo rappresenta all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 ed è un 'modello' fra i più indicativi, diventando anche oggetto di un piccolo incidente diplomatico;<sup>11</sup> e viene più tardi (1913) considerata un capolavoro dell'arte triestina al Palazzo di Vetro di Monaco.<sup>12</sup> Questo quadro, più che segnare un ritorno a un fare accademico per l'accentuato realismo, indica una reazione ad esperienze di scomposizione della forma che sottintende l'uso, nella fase preparatoria, del mezzo fotografico, evidente nel blocco della figura 'in posa'. Con la fotografia gareggia fino alla definizione dei particolari più minuti, mentre la curatissima resa chiaroscurale si accorda con la funzione primaria data alla fonte luminosa che, attraverso l'ombra portata e il contrasto con lo sfondo definito spazialmente, sottintende valori che superano l'oggettività della visione. Restando, nei fatti, una proposta figurativa moderna nel suo 'iperrealismo', con



un suo peso culturale, se verrà ripresa e rielaborata in seguito proprio da alcuni artisti triestini presenti a Monaco, come Gino Parin e Bruno Croatto.

Procellaria Nera sta al centro di quel plesso le cui componenti, vuoi negli intenti idealizzanti come nella nuova oggettività, nella valorizzazione coloristica a fini decorativi e in una tecnica pittorica precisa, segnano il punto d'unione fra i due 'generi' del ritratto e dell'allegoria.

In seguito, ritorna il senso di 'collocato' nella Storia dell'Arte, con la compostezza del *Ritratto fem*-

*minile* [104], dove la linea solo parzialmente viene assorbita dal tono brunito e non perde nulla nel contrasto con lo sfondo scuro della versione definitiva. E il passato ritorna, a segnare la lontananza dai movimenti artistici contemporanei, anche nel rivedere veli e cappello in *Giovanetta con cappello e velo azzurro* [107] del 1927.

Il presente è altra cosa. Avvia il pittore, come l'uomo, alla 'conclusione'. Con una nuova tipologia che genera, nell'ultimo periodo, immagini oscillanti tra realtà e sogni malati: sono segno di crisi irrisolta e di stati d'animo mutevoli, con il colore che non costruisce più la forma, ma nella stesura mossa crea un filtro di materia e di luce, la rende incerta e, al tempo stesso, essenziale.

Gli stessi ritratti eseguiti durante il ricovero in clinica nel 1929 sembrano partecipare dei turbamenti, delle angosce, delle frustrazioni di Cambon. Il *Ritratto femminile* [108] si presenta con una partitura verticale luminosa che ne accresce l'intensità aggressiva, da una parte assorbendone nell'ombra la consistenza, dall'altra spingendo in primo piano, sfocandola nella luce, la spalla, per evidenziare la curva del volto che circoscrive occhi 'strani' e di minacciosa sensualità.

Sensualità 'potenziale' che traspare dall'arcuarsi del collo, dalle labbra rosso-fuoco e dagli occhi incantati di *Ritratto di giovanetta in rosso* [109]. Tutto rosso, figura e sfondo: sintesi unificante di uno 'stato' psichico intuibile.

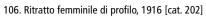
Il realismo ritrattistico viene infine superato nella *Figura femminile* [110], i cui contorni lineari, appena definiti, limitano un chiaroscuro tenue che ne definisce la forma di trasognata fissità, facendo



emergere, per contrasto, l'immagine dalle strisciature inferiori di colore e dalla massa movimentata, scura e disordinata che in alto la conclude. Ponendo fine idealmente, in una dimensione di 'sogno' surreale, al lavoro di Cambon.

Animali e bambini. Stanno bene insieme e spesso insieme sono ritratti, per quanto il nostro pittore triestino ne interpreti in modo molto personale la presenza nella propria produzione.

Per quanto si possa indicare assai per tempo (1908) il gusto di Cambon per i 'ritratti' d'animali, gusto sorretto sempre, come abbiamo già indicato, dalla forza del 'genere', fra tradizione dell'Ottocento tedesco, ricordi romani e 'giapponesi', toscani e lombardi [111], è negli anni '20 che si collocano un certo numero più consistente di lavori,

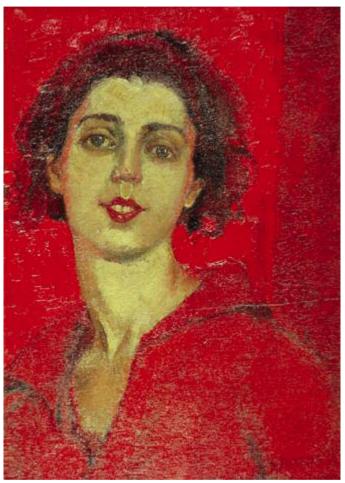














quasi fossero una linea di ricerca che continuamente si contraddice, fra ritorni accademici e uso libero del colore.

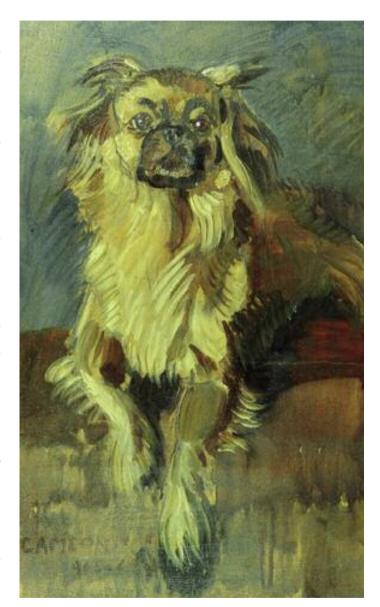
Ad esempio, in *Gatto* [112] il chiaroscuro viene privilegiato per suggerire una più precisa ambientazione, mentre in *Gallo* [113] nella tecnica 'tutto colore' (spatola, pennelli piatti e a 'lingua di gatto') la consistenza materica ha una sua libera evidenza, lontana da valori estetizzanti, anche costruttiva nell'ordine variabile della dimensione dei tocchi che seguono la struttura anatomica dell'animale.

Con *Tacchino* [114] poi, l'immagine viene immersa in una luce molto ferma per valorizzare l'effetto decorativo dell'alternanza dei colori nel muoversi concentrico delle curve parallele (e siamo sempre nel 1924).

E, per finire, *Il gatto Mussi* [115] nel 1929 ci guarda con attenzione tesissima dalla sua postazione; poi, nel 1930, una *Testa d'asino* [116] viene ritrovata<sup>13</sup> incompiuta nella stanza dell'albergo di Biella dove l'artista è deceduto: a simbolico commento del tutto, direi.

Per i ritratti di bambini, i modelli storico-artistici sono più d'uno.

Cambon semba aver guardato alla tradizione lombarda del primo Ottocento per una fusione addolcita del chiaroscro e per la liquidità del colore tenuto su toni bruni e bassi quando entra in contatto con l'ambiente milanese. Di sapore ottocentesco anche per l'impaginazione ovale e per l'atteggiamento intimistico è il *Ritratto di bambina* [118] del 1916, che contrasta però con i tratti di colore decisi ed evidenziati, mentre il chiaroscuro del



volto rimane più sfumato: lo stacco che ne nasce rende bene l'impressione di vivacità, appena trattenuta dall'obbligo della posa, nel più libero uso della materia pittorica.

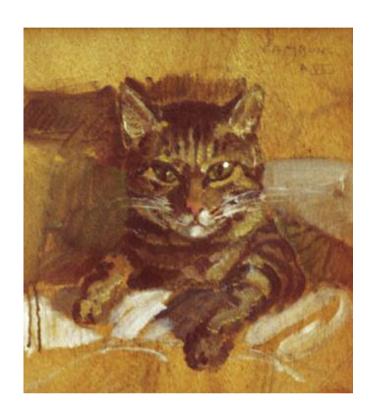
Si prosegue verso una maggiore libertà compositiva in alcuni ritratti eseguiti negli anni 1923-24, come in quello di *Glauco Cambon jr.* [120], dove pennellate liquide delineano il moto dei capelli e

112. Gatto, 1924 [cat. 239 ui]113. Gallo, 1924 [cat. 263]114. Tacchino, 1924 [cat. 240 ui]

115. Il gatto Mussi, 1929 [cat. 281]116. Testa d'asino, 1930 [cat. 289]























122. Ritratto del figlio Pierluigi, ante 1920 [cat. 230]

- 123. Studio per il ritratto del ragazzo Sichel, 1920 [cat. 235]
- 124. Ritratto di Silvia, 1921 [cat. 237 ui]









concorrono a evidenziare la spontaneità 'pensosa' dell'immagine familiare.

Sulla stessa linea si colloca il *Ritratto di Chitta* [121] eseguito durante un soggiorno a Levico nel 1924, dove l' 'indistinto' scuro della 'pelliccetta' fa risaltare l'inclinazione dell'ovale 'paffuto' del volto in cui si 'stampano' due occhi senza sorriso.

Stesso anno, sempre a Levico, il *Ritratto di Silvia* [124] ci mostra una bambina 'perplessa' che non ci guarda. Ben tornita nelle forme plastiche, ma evanescente nella conclusione, verso l'alto, per l'intensità della fonte luminosa che sbianca i capelli secondo quel processo di progressiva smaterializzazione e semplificazione della figura che Cambon inizia proprio in questi anni e che (come già sappiamo) caratterizza il suo ultimo periodo.

'Fuori campo' guarda anche, e ridente non è, il *Ritratto di bambina* (ritratto Airoldi) del 1928 [126], per certi aspetti 'preoccupante' nell'intensità dello sguardo, non più solo serio o perplesso, ma quasi patologico.

L'artista coinvolge così anche 'queste' immagini nella propria problematica esistenziale, superando evidentemente quella connessa alla committenza in un processo di riaffermazione d'identità. Questo è Cambon, e la sua pittura.

- 1. "Il Piccolo", 27.4.1910.
- 2. V. Guzzi, *Il ritratto nella pittura italiana dell' '800*, Milano, 1967, p. 22. Ed anche, M. Biancale, *Antonio Mancini*, Roma, 1952, p. 158.
- 3. Esposto alla personale di Zara. ("Risorgimento", Zara, 9.8.1913).
- 4. M.J. Friedländer, *Max Liebermann*, Berlin, 1925, tavv. 42, 57, 58, 60, 61, 102
- 5. E.A. SEEMANN, Kokoschka und Dresden, Dresden 1996, pp. 208 213.
- 6. G. SGUBBI, op. cit., Trieste, 2001, passim.
- 7. La persona ritratta è il mobiliere Eugenio Quarti, noto per aver rivoluzionato l'arredo italiano, proponendo il *Liberty* anche nel campo delle arti applicate. Presentato nelle 'vesti di' un personaggio della Rivoluzione Francese, più che a una scelta 'allegorica', in parallelo con i risultati stilistici raggiunti nel suo campo, fa pensare a un fatto imposto dalla committenza.
- 8. La componente suggestivo-idealizzante si riaffaccia spesso nella storia della ritrattistica. Perciò, il personaggio ritratto 'nelle vesti di' risulta immagine comune. Unificante, a mio avviso, è l'intenzione di aggregare a una realtà fisionomica definita una preesistente immagine nota, tra l'allegorico e il simbolico, atta a definire, per analogia, la caratterizzazione di 'una' delle doti, giudicata preminente, del soggetto.
- 9. Di Pusiano, in Brianza, presso il cui lago Cambon negli anni '20-'24 passa le vacanze, continuando a dipingere ritratti, paesaggi ed animali.
- 10. "Il Piccolo", Trieste, 3.9.1907.
- 11. Glauco Cambon aveva voluto che le sue opere fossero esposte nella sala italiana; per le proteste dell'ambasciatore austriaco furono spostate in quella internazionale. ("L' Indipendente", Trieste, 8.8.1911).
- 12. "Il Piccolo", Trieste, 4.6.1913.
- 13. Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979.

## III. Allegorie

cante.

## Neopassatismo e fascino dei significati

Allegorie: si fa per dire. Giusto per definire un raggruppamento i cui limiti appaiono incerti. Cambon oscilla tra un gusto culturale, per quanto personalizzato e sincero, dell'antico e una moda 'titolistica' comune a molta produzione del periodo che precede la I guerra mondiale.<sup>1</sup>

Infatti, vi si collocano lavori a prima vista eterogenei che possono sfuggire ad una rigida classificazione di 'genere', partecipando spesso simultaneamente dei caratteri iconografici vuoi del paesaggio, del ritratto o della decorazione figurata. Unificante è l'orientamento intellettualistico che associa queste opere in una precisa intenzionalità di reazione al naturalismo positivistico. Per questo motivo il linguaggio figurativo si organizza sulla

base di un'indipendenza tra significato e signifi-

Prendiamo, tra queste 'allegorie' un quadro e relativo soggetto, quasi a caso: *Romanticismo*, del 1914 [127]. Vi è concretamente raffigurata l'immagine-ritratto (significante) di Piera Ulljan,² mentre il 'titolo' scelto (significato) è quello sopra indicato. Chiaramente, la figura di donna, di questa donna, è 'altro' che un termine storico-letterario. Si ha quindi la trasposizione di un "discorso in altro discorso", aderendo proprio al valore dell'etimo classico, presentato quale indice operativo del raggruppamento.

Se non bastasse, è utile ricordare quanta parte ha, all'interno delle correnti simboliste europee, il discorso allegorico; correnti che costituiscono appunto la matrice dominante della cultura figurativa di Cambon, pittore dichiaratamente<sup>3</sup> volto ad un'interpretazione moderna dei miti classici.

Come conferma il pannello decorativo Venere Anadiomene [128] realizzato per la sala triestina<sup>4</sup> alla Biennale di Venezia del 1910, ma concepito in precedenza per la Villa Modiano di Trieste. La nascita della dea dalla spuma del mare viene presentata con tutti i caratteri formali dell'Art Nouveau, nelle linee serpentinate della chioma e dei veli, come in quelle 'portanti' della composizione negli "azzurri splendenti" del colore, ma anche nell'atteggiamento fatal-languoroso dell'immagine, che certo non stonerebbe nelle grandi decorazioni allegoriche di Eugenio Scomparini o in un manifesto belle époque, come del resto nota Pica<sup>5</sup> che giudica questo pannello lezioso e convenzionale. È, di sicuro, partecipe delle convenzioni del codice simbolista, per le 'citazioni' in esso contenute. Si confrontino, ad esempio, il puttino di un cartone preparatorio [129] per la figura in alto a destra di Venere, con quelli, altrettanto 'legnosetti' in Frühlingsreigen (1869, Dresder Galerie) di Böcklin,6 oppure il modo in cui viene resa la spuma sulla superficie del mare, nel confronto con Das Spiel der Najaden (1886, Museum zu Basel) o con Meeressibylle (1887, Moderne Galerie, Wien), e con il trattamento delle onde sugli scogli in Polyphem, per non parlare, poi, dei cumuli di nubi, del tempietto con pini e cipressi sull'isola dello sfondo: cose tutte, ancora una volta, di sapore böckliniano.

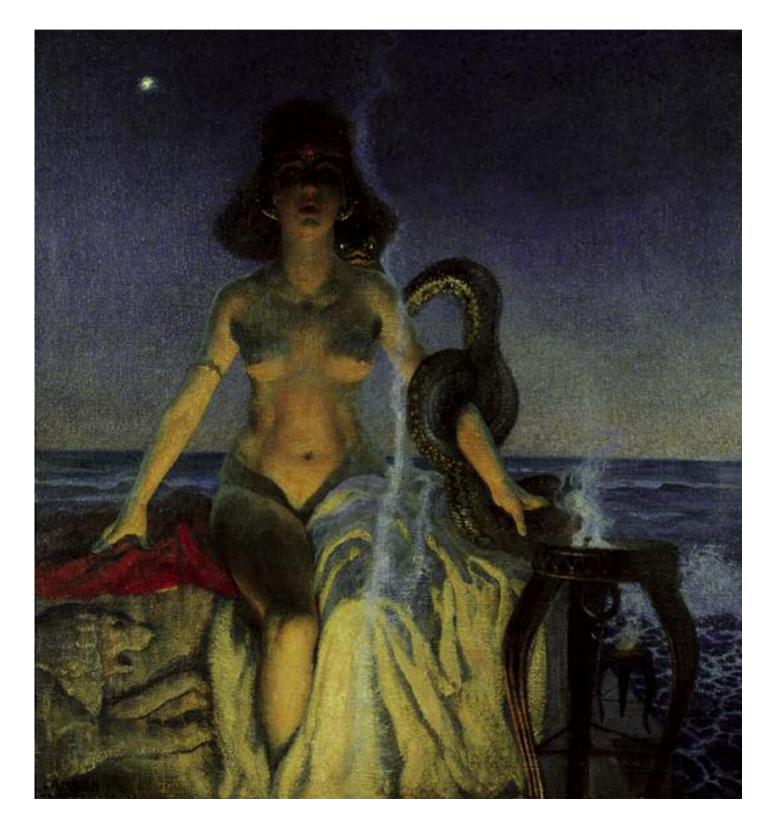
Né mancano cenni a più recenti 'maestri'. Il *ductus* quasi filamentoso della chioma, la minuta screziatura attuata per dare luminosità al cielo, la scelta dei colori freddi<sup>7</sup> indicano come Cambon abbia guardato anche al Segantini delle composi-





128. Venere Anadiomene, 1906 [cat. 60]129. Puttino, 1906 [cat. 61]





zioni più idealizzanti;<sup>8</sup> cosa del resto più che probabile, ricordando che il pittore era noto da tempo a Trieste (I Esposizione del Circolo Artistico, 1890) e che la sua morte ebbe larga risonanza sulla stampa locale,<sup>9</sup> mentre una visione diretta era possibile durante la partecipazione<sup>10</sup> ad importanti mostre (Padiglione Segantini-Previati, Milano 1906).

Altra opera in qualche modo legata al 'mito mediterraneo' o, meglio, alle rielaborazioni del realismo letterario¹¹ è *Salammbô* [130]. Soggetto già trattato in precedenza,¹² e forse anche per ciò riflettente una più stretta pertinenza al Simbolismo monacense.

La staticità e la fusione chiaroscurale del nudo femminile, l'accentuazione di un'atmosfera irrealistica ed angosciosa attraverso l'illuminazione da 'sotto in su' sono un ricordo della lezione stuckiana, richiamata con forza anche dall'analoga stesura del colore sulle spire del serpente: basta dare un'occhiata superficiale al notissimo *Il Peccato* della Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Anche se il critico del "Piccolo"<sup>13</sup> nota in questa versione un più "scintillante" colorismo che farebbe pensare, nel confronto con il primo lavoro, ad un probabile aggiornamento, in senso decorativo *art nouveau*, dell'uso del colore.

La valorizzazione cromatica della luce notturna dovrebbe essere anche l'effetto dominante di *Ippocastani in fiore* (o *Serenata di maggio*) del 1906 [132], una 'scena di genere' di ricordo romantico, ma non del tutto isolata nel contemporaneo panorama pittorico triestino, qualora si guardi ad affini composizioni di Barison<sup>14</sup> o di

Orell<sup>15</sup> oppure al più tardo (1912) quadrone di Scomparini (*Edilizia*) che decorava l'atrio della Cassa di Risparmio.

Questo, però, si rivela un pezzo interessante perché vi compare un fare 'di tocco' a più minuti colpi di pennello, che contrasta col disegno preciso e le tinteggiature più sfumate della tradizione accademica, per preludere ai tratti di colore ravvicinato e meglio organizzato, come in *Archimede* [131]. Segnando così un momento di cauto ed ancora incerto avvicinamento alla tecnica divisionista.

Subito dopo (1907), infatti, si colloca il quadro forse più 'd'avanguardia'<sup>16</sup> che Cambon abbia dipinto nei primi anni del secolo. *Le figlie del Reno* [133] visualizzano sulla tela gli stretti legami che intercorrono fra Divisionismo, Simbolismo e *Art Nouveau*.

Il soggetto è tolto dalla saga wagneriana per le implicazioni simboliche di una poetica che ricerca 'affinità elettive' fra immagini che vorrebbero, nella musica, <sup>17</sup> trovare impulsi verso forme astratte, in antitesi alla realtà positivistica dell' '800, divenendo rappresentative di un nuovo ideale elitario di bellezza. Come, d'altra parte, fra ansietà ed abbandoni, di continuo riemerge dal clima culturale di quegli anni, da Wilde a D'Annunzio, da Rilke a Proust.

Ma il fluttuare dei capelli, lo slancio del nudo in primo piano, l'ondeggiare delle piante palustri affidano alla linea la stilizzazione decorativa dello *Jugendstil*, mentre la coppia ricorrente<sup>18</sup> del verde azzurro e del giallo costruisce la superficie pittorica con il colore posto a mosaico sulla tela, con







un vago sapore di Secessione viennese. Ed è 'questo' colore, fattosi struttura portante, frazionato a tratti brevi e ravvicinati, non sovrapposti e vibranti, nel tentativo di rendere l'effetto di luce subacquea, che assimila *Le figlie del Reno* al campo divisionista

Certo, non si tratta di un divisionismo codificato e scientifico, <sup>19</sup> sufficiente ad indicare una delle fonti del personale cromatismo di Cambon che costituisce il carattere preminente della sua pittura più riuscita.

Una tendenza alla modernità, se, in una monografia dedicata a un maestro del Divisionismo, Gaetano Previati, si trovano queste precise affermazioni: "Il mezzo essenziale della pittura contemporanea è il colore. Questo prima d'ora subordinato alla linea; cioè le forme erano stabilite dal disegno lineare e in seguito erano ulteriormente determinate da colorazioni a fine rappresentativo o decorativo." E di seguito: "[...] il maestro contemporaneo che vede una forma la vede sempre per la prima volta [...] Come gli appare il mondo? Nient'altro che come colore: [...] ritmi di toni di rapporti di valori."<sup>20</sup>

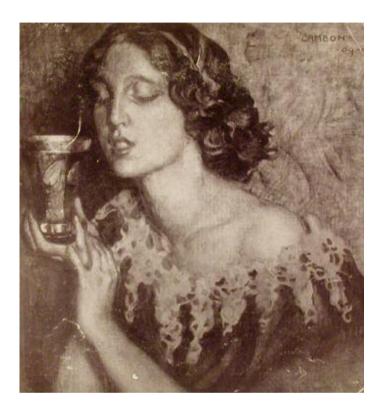
Evidente ci sembra il fatto che la struttura-colore 'divisionista' regga questo profilo della pittura di Cambon, legata in funzione biunivoca all'elemento luce, equivalente di sensazione-stato d'animo fino alla funzione primaria di movimento-durata-consistenza, quasi come nella Op Art.

Va inoltre ricordato che Barbantini è critico d'avanguardia (per il tempo, s'intende), legato alle esperienze contestatrici delle mostre veneziane di Ca' Pesaro (1908-1920), alle quali anche l'artista

triestino partecipa negli anni 1909-10. In questo momento i giovani<sup>21</sup> partecipanti all'iniziativa Bevilacqua La Masa rappresentano l'evento espositivo più importante nel settore 'sperimentale' dell'arte italiana, specie se paragonato agli indirizzi ognicomprensivi delle contemporanee Biennali,22 anche se la rottura con il mondo accademico non è mai totale, come dimostra la presenza alla mostra del 1908 di artisti quali Fragiacomo, G. Ciardi o Milesi. Fermo restando il fatto che il carattere 'giovanile' viene fissato 'per statuto'23 e presto si evidenziano scontri di orientamenti fra loro antitetici (1910), con il prevalere di indirizzi di cultura figurativa attenti alla contemporanea produzione francese. Ne è indice la polemica24 fra i primi futuristi (Boccioni) e i rappresentanti di diversa matrice, come Teodoro Wolf Ferrari,25 artista di 'scuola monacense', simbolista vicino a Böcklin e al movimento delle Secessioni tedesche, al quale viene dedicata una personale alla mostra di quell'anno.

Un'affinità, questa, che spiega la partecipazione quasi episodica di Cambon alle mostre di Ca' Pesaro e il suo riconfermare scelte più tradizionali, in assonanza con l'ambiente, del resto mai ripudiato, delle Biennali, in accordo con la ripresa di stilemi propri delle precedenti esperienze formative di Monaco e di Roma.

Lo provano lavori come *Isolda, Procellaria Nera, L'Anima e la Nuvola,* pubblicati a suo tempo, non a caso, su "L'Eroica", periodico artistico-letterario, voce dell'omonimo gruppo,<sup>26</sup> al quale, oltre che Cambon, si avvicina anche il triestino, da tempo migrato a Venezia, Guido Marussig; gruppo che



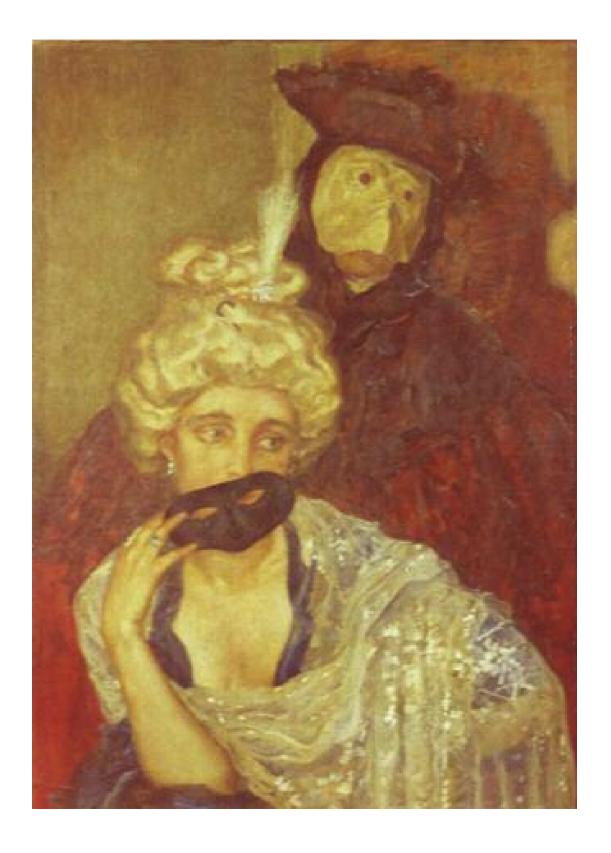
programmaticamente vuol riaffermare i valori della tradizione in arte,<sup>27</sup> ed ideologicamente è assai vicino al movimento nazionalista.

Che al 'tradizionale' studio dei preraffaelliti richiami il volto di *Isolda* [134], par fuor di dubbio, nelle evidenti affinità disegnative della trattazione delle labbra e della mandibola con le figure femminili di D.G. Rossetti, mentre la linea della spalla e la consistenza chiaroscurale, come i colori "tutti sottoposti a un general tono basso ma caldo"<sup>28</sup> non dimenticano Stuck, che in alcune opere di Cambon di questi anni si ripresenta con forza non solo come, sempre possibile, richiamo scolastico, ma pure per la rinnovata presenza del triestino in ambiente tedesco<sup>29</sup> e per l'influenza del successo ottenuto da Stuck stesso con la personale alla Biennale del 1909.

Ricordata<sup>30</sup> ancora una volta *Procellaria Nera* [103] come punto d'unione fra i due 'generi' dell'allegoria e del ritratto, nella ricerca di una nuova oggettività fusa in una valorizzazione coloristica a fini decorativi grazie a una tecnica raffinata e precisa che utilizza qualche cosa della parentesi divisionista, là dove sono richiesti effetti particolari di luce, ci ritroviamo quindi nella tematica teatrale veneto-settecentesca cara a Cambon, guardando lo zendado della figura femminile di Le maschere [135], la cui trasparenza non impedisce la descrizione a tratti minuti del tessuto, oppure l'accostarsi del colore, a brevi tratti lucenti, nel contemporaneo (1910) Scialle d'argento [136], la cui drammaticità, ispirata ed evidenziata dal battere della luce, appare tolta da qualche scena del teatro dannunziano.

Cambon sembra rincorrere il successo anche con altre variazione sul tema della femminilità, come in *Sorriso azzurro e oro* [137], dove all'atteggiamento più confidenziale della modella fanno riscontro un chiaroscuro più fuso<sup>31</sup> e l'importanza accordata alla fonte luminosa abbassata che definisce i piani della figura. Nasce così l'impressione di un'intimità colta in un interno privo di altre luci, secondo un artificio 'di studio' ben noto a molti pittori.

Parallela a questo gruppo d'opere, si svolge un'altra serie di lavori, dov'è più palese l'ideale classico di Cambon, nella scelta, almeno, dei soggetti. Se alla "Permanente" del 1910 la *Salomè* [138] si fa notare per accuratezza del disegno, per essa viene anche indicata la ricerca personale del pittore sull'uso decorativo del colore che si struttura su

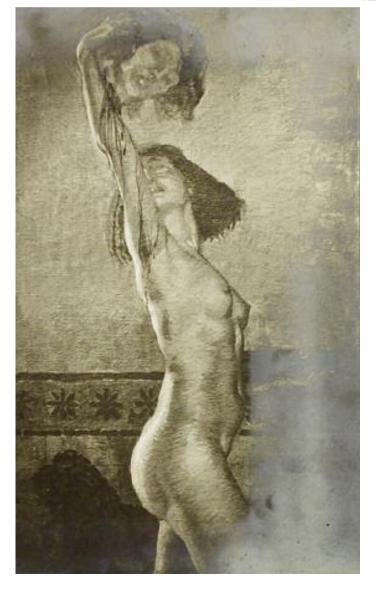


136. Scialle d'argento, 1910 [cat. 114 ui]137. Sorriso azzurro e oro, ante 1912 [cat. 124 ui]138. Salomè, ante 1910 [cat. 112 ui]



"[...] grandi superfici piatte, colorite con intensità" e su due toni di forte contrasto, dai quali stacca "[...] l'orrida Salomè ignuda verdognola."<sup>32</sup> Sembrano essere, queste, indicazioni sufficienti per ipotizzare un distacco dal colorismo folto e ricco di tinte brune della tradizione simbolista, specie di Stuck, ottenuto attraverso il ripetersi di dissonanze evidenti, proprie sia delle Secessioni come dei divisionisti, introducendo così, per mezzo della struttura-colore, un fattore di irrealtà che assorbe l'impianto disegnativo tradizionale. Quanto la ricerca dell'artista possa essere intimamente contrastata, sempre all'interno della cultura





figurativa simbolista, lo fa pensare anche il succedersi delle presenze, fra loro stilisticamente assai diverse, di Stuck (1909), Klimt (1910), Khnopff (1912) alle Biennali.

A ciò s'aggiunga la scarsa disponibilità dell'ambiente locale ad accettare sperimentazioni, anche tecniche,<sup>33</sup> come nel caso del *Perseo* [139], eseguito nel 1911 per decorare la sala di lettura del Circolo Artistico: lavoro che solleva curiosità e polemiche sia per l' "[...] aspra violenza coloristica" degli azzurri, degli aranciati, dei verdi, sia per la mancata "[...] disciplina del disegno e delle proporzioni." Se ne apprezza invece l' "[...] aspirazione di una buona cultura classica", nella scelta del soggetto.<sup>34</sup>

In verità, il dipinto non sembra contenere in sé eccessi d'avanguardia, in quanto la citazione böckliniana della testa di Medusa<sup>35</sup> non giungeva certo nuova, mentre il sorriso da *kore* arcaica, o l'impostazione disegnativa della Atena dello sfondo, risulta essere assai lontano da analoghe figure di Klimt.<sup>36</sup> In effetti, soltanto qualche concitazione del segno lineare nel nudo e nei particolari vegetali conserva un ricordo di Sartorio nella decorazione del Parlamento a Roma.

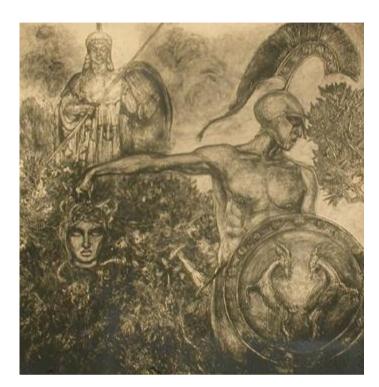
Ciò che può realmente aver colpito e fatto discutere rimane dunque il 'colore', o 'quei' colori irrealistici che in una convenzione ancora radicatissima risultavano essere non pertinenti al codice usuale ed ai valori di equilibrio e di dignità ad esso associati, come la scelta del soggetto classico poteva far prevedere.

Negli anni successivi le 'allegorie' di Glauco Cambon non presentano sostanziali novità. Nel 1913, con *Le Lucciole* [140], si nota una ripresa whistleriana nella punteggiatura luminosa in ambientazioni notturne, secondo quel carattere anti-impressionista della fortunata serie paesaggistica della "Collana della Regina" (*Trieste di notte*); 'carattere' del quale risentono anche alcune composizioni di pittori a lui vicini, sempre operanti nell'ambito stilistico dell'*Art Nouveau*, quali Argio Orell<sup>37</sup> e Vito Timmel.<sup>38</sup>

Alla Biennale veneziana del 1914 presenta un encausto, *Primavera – Maternità* [141] che risente, per impaginazione e pennellata insolitamente filamentosa, della *Maternità* di Previati; come riprendono motivi della pittura del milanese, senza però mostrare un palese ed impossibile<sup>39</sup> ritorno, anche altri lavori, a tecniche divisioniste, come il precedente *Le Lucciole*, messo a confronto con un'altra opera di Previati, *Il giorno sveglia la notte* del Civico Museo Revoltella di Trieste.

Un fatto acquisito sembra rimanere, da questi anni in poi, nella cultura pittorica di Cambon, la presenza della pennellata 'direzionale', che ora si espande, ora si contrae a seconda delle forme e dei movimenti delle immagini rappresentate, fino a riflettere, all'interno di molti suoi quadri, l'impressione di un personale dinamismo, compresso dalla costruzione tradizionale, cui va spesso aggiunto l'uso assai libero dei colori puri, nella ricerca di effetti luministici e di iridescenze coloristiche.

Come dimostra l'altro pezzo proposto alla Biennale del 1914, *Elegia del vento e del mare* [142], dove a una composizione e a una tipologia di evidente preraffaellismo<sup>40</sup> si somma una resa









quasi calligrafica di pennellate che descrivono curve parallele, la cui funzione è anche quella di dare movimento alla staticità delle immagini. Al tempo stesso, nel loro incontro con gli assi verticali, esse sembrano assumere un valore vettoriale, allusivo delle forze di natura che l'allegoria sottintende.

- 1. Ad esempio, fra i molti possibili: G. Previati, *Maternità*, 1890; *Il Giorno sveglia la Notte*, 1905; A. Noci, *Sensitiva*, 1909; V. Grubicy, *Perle d'Amour*, 1910.
- 2. Modella con la quale Cambon visse *more uxorio* fino al matrimonio (1923) con la pittrice milanese Gilda Pansiotti. Dall'unione con Piera Ulljan nascono quattro figli: Diomede (1908 ?) e Claudio (1909) morti in tenerissima età, Pierluigi (1912), Mario (1918).
- 3. S. Sibilia, op. cit., p. 63.
- 4. "Il Piccolo", Trieste, 28.10.1906; 5 7.4.1910.
- 5. V. Pica, *L'arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in "Emporium", nov. 1910, p. 332. Cfr. anche F. Firmiani, L. Safred, *Eugenio Scomparini*, cat., Trieste, 1984, pp. 36 37, 56, 61 63.
- 6. Cfr. F. Ostini, Böcklin, Bielenfeld Leipzig, 1913, tavv. 22, 81, 85, 99.
- 7. T. Fiori, Archivi del divisionismo, Roma, 1968, p. 403 segg.
- 8. Cfr., ad es., G. Segantini, *L'amore alla fonte della vita*, 1896; *La dea del-l'amore*, 1894-97, della Galleria Civica d'Arte Moderna di Milano.
- 9. "L'Indipendente", Trieste, 5.9.1899.
- 10. G. Marangoni, op. cit., p. 15.
- 11. L.F. Benedetti, *Le origini di "Salambò"*, studio sul realismo storico di G. Flaubert, Firenze, 1920, pp. 15-16, 62-63.
- 12. Il dipinto è una rielaborazione del quadro presentato al concorso Rittmeyer del 1900. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 30.10.1900).
- 13. "Il Piccolo", Trieste, 23.2.1907.
- 14. Giuseppe Barison sembra essere uno dei pittori triestini che più si attarda nel seguire modelli del secondo '800.
- 15. Vedi A. Orell, Sorprese, 1917, Collezione privata, Trieste.
- 16. Per l'uso improprio del termine, accettabile solo per rendere più evidente uno dei caratteri del secolo, cfr. G. Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano, 1960, p. 8.
- 17. T. Fiori, op. cit., p. 19.
- 18. R. Schmutzer, op. cit., p. 12.
- 19. Nonostante le teorizzazioni fatte dagli stessi artisti (Previati) sulla base dei principi ottici enunciati da Rood, Chevreul ed altri, per cui la luce bianca si ottiene ricomponendo tutte le luci (cerchio cromatico a 72 valori di Chevreul) o componendo due luci in coppie di colori complementari (rosso-verde azzurro, arancio-azzurro, giallo verde-violetto), i risultati pittorici concreti riflettono interpretazioni personali delle teorie fisiche, tanto da negare sistematicità al movimento divisionista, caratterizzato nel suo insieme solo dal principio di sostituzione operativa del miscuglio molecolare (impasto) dei colori con il miscuglio ottico al momento della lettura sulla tela. Perciò vengono usati i colori puri più vicini allo spettro solare, rosso, arancio, giallo, verde, azzurro, violetto (con bianco e nero sussidiari per renderli più chiari o più scuri), tutti severamente divisi in virgole, punti,

linee ed organizzati, per accrescere l'effetto luminoso, in grandi macchie complementari, sfruttando localmente il contrasto dei complementari stessi. Il problema del chiaroscuro (ombre) viene lasciato alla soluzione individuale dell'artista, sulla base di un tratteggio che accresca le vibrazioni luminose.

- 20. N. BARBANTINI, Gaetano Previati, Milano-Roma, 1919, pp. 15-16.
- 21. L'età di quasi tutti i partecipanti oscilla tra i 20 e i 35 anni. (Cfr. G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Treviso, 1972, p. 18).
- 22. AA. VV., La Biennale di Venezia, Venezia, s.d., pp. 119-120, 125-126.
- 23. G. Perocco, op. cit., p. 41.
- 24. "Gazzetta di Venezia", Venezia, 16.7.1910.
- 25. G. Perocco, op. cit., p. 41.
- 26. Il gruppo che si raccoglie intorno al critico Ettore Cozzani ha come riferimento l'ambiente culturale toscano. In una posizione di preminenza si ritrovano artisti con precedenti eterogenee esperienze, ma ora accumunati dal dannunzianesimo. (Cfr. V.F., in "Emporium", n. 214, ott. 1912, pp. 243-311).
- 27. Riflettendo assai da vicino le opinioni di G.A. Sartorio, con punte di disprezzo verso tutte le forme d'arte straniere. Non è poi privo di significato ritrovare molti dei nomi del gruppo dell' "Eroica" qualche anno dopo riuniti fra i dissidenti della Secessione romana nella "Probitas" (1914) dove si attuava una deroga all'ostracismo espositivo verso la pittura europea, a vantaggio dei soli Lenbach, Thoma, Liebermann, Klinger. (Cfr. U. APOLLONIO, *Pittura Italiana Moderna*, Venezia, 1950, p. 24).
- 28. s. f., *La Buona Novella, Glauco Cambon*, cit., in "L'Eroica", a. II, fasc. II, p. 95.
- 29. Cambon è presente alla mostra di pittori triestini organizzata a Monaco da Gino Parin. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 5.11.1910). Dopo la Biennale veneziana del 1909, espone a Monaco, Dresda e altre città. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 14.2.1912). Al Palazzo di Vetro di Monaco sarà presente nel 1913, assieme a Croatto, Parin, Sofianopulo, G. Marussig, Fragiacomo e Brass. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 4.6.1913).
- 30. Vedi p. 82.
- 31. Qui non sembra essere estranea anche l'influenza della pittura lombarda dell' '800, conosciuta in una fase iniziale attraverso la mediazione di Rietti ed ora richiamata nell'accostamento ai divisionisti, i cui valori luministici fanno riferimento alla tradizione di Piccio, Fontanesi e Cremona, il "divisionismo embrionale" del quale condiziona gli inizi di Previati. (G. BARBANTINI, *op. cit.*, p. 32; T. FIORI, *op. cit.*, p. 23).
- 32. "Il Piccolo", Trieste, 3.3.1910.
- 33. Su una superficie preparata a caolino vengono stesi colori ad acquarello, resi poi lucidi con vernice coprente. ("Il Piccolo", Trieste, 24.8.1910).
- 34. "Il Piccolo", Trieste, 23.8.1910.

- rispondenza stilistica con *Meduse*, 1878 ca., di Böcklin (già Collezione Wendelstadt. Reubeuern).
- 36. Cfr. la nota figura di Atena nel manifesto per la mostra della Secessione Viennese 1898.
- 37. Per A. Orell vale il confronto, per la resa dei punti luminosi, con *Pioggia d'oro*, 1909.
- 38. Per V. Timmel, si vedano, ad esempio, il più tardo (1932) *Ritratto di donna* (CRT, Trieste), *Fuochi d'artificio* e il *Notturno triestino*, in collezioni private di Trieste.
- 39. Considerata la sensibilità di Cambon per le posizioni ufficiali del sistema dell'arte, viene fatto di pensare ad una possibile revisione delle proprie scelte, stimolata anche dalle polemiche sorte nei riguardi dei divisionisti da parte di qualche commissario della Biennale (1914), il quale reclama che "in nome del buon nome delle biennali", le opere di Previati "fossero distaccate dalle pareti e rimandate a casa." (N. BARBANTINI, op. cit., p. 166).
- 40. Cfr. D.G. Rossetti, *Incontro di Dante e Beatrice* (Walker Art Gallery, Liverpool).

## IV. Paesaggio e natura morta

## Dalle cose della natura alla natura delle cose

Paesaggi. A ben vedere, Glauco Cambon presenta un orientamento divergente dalle analoghe, numerossime prove¹ di contemporanei pittori triestini; prove oscillanti tutte tra un impressionismo ora istintivo, ora venato di perlacee luminositಠo 'notevoli' per macchiati contrasti coloristici tardoromantici³ portati a Trieste dalla vicina Accademia veneziana.

Ciò può suscitare perplessità, se si considera il 'genere' paesaggio o le nature morte, assieme al ritratto, una produzione al centro del gusto borghese che ne riempie i salotti 'buoni' e altri spazi di soggiorno, per giustificata reazione all'ambiente urbano e con altrettanto giustificato amore per le 'cose della natura'. A ricordare la pittura di questo triestino è rimasta sola o quasi una visione notturna di Trieste, con il mare che contorna la città e i profili tormentati della costa lungo i quali si snodano come perle le mille luci di una 'collana', ornamento della nuova, auspicata, 'regina' adriatica.

Una perplessità che si scioglie, ripetendo come la pittura di Cambon si regga su di un personale 'sperimentalismo', le cui componenti culturali, articolate nella conoscenza aggiornata di molti indirizzi e sullo studio delle matrici storiche di specifici linguaggi figurativi, risultano spesso prevalere sul condizionamento del proprio gruppo sociale e relativi modelli imposti dalla committenza.

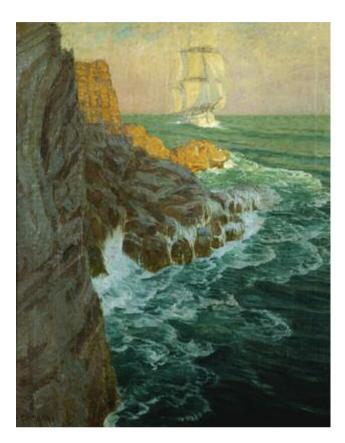
Si assiste perciò a tentativi di rinnovamento dei 'generi' accademici 'paesaggio' e 'natura morta' che vengono a riflettere il clima del Simbolismo europeo, superando le varie interpretazioni del

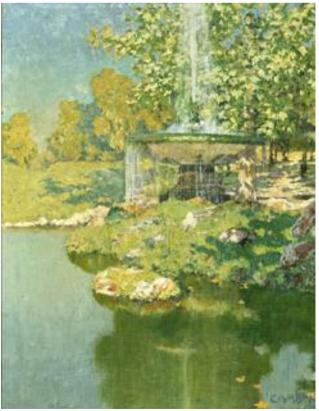
naturalismo, prima, per guardare, poi (con sospetto e curiosità) alle interpretazioni soggettive (Surrealismo) di avanguardie culturalmente lontane. Cosa che non sarà, progressivamente, priva d'influenze anche su artisti 'affini', per scelte stilistiche, a Cambon.<sup>4</sup>

Il quale, reduce da Roma, agli inizi del 1905, non manca di presentare a pubblico locale e critici, fra i lavori prodotti nella capitale italiana, una serie di "motivi" paesaggistici che vengono notati per il loro "informarsi a diversi concetti" artistici e per l'eclettismo tendenzialmente decorativo, per le luci e le "armonie di colore" definite "strane". Tali, quindi, da essere 'straniere' a certa cultura figurativa: a quella, almeno, del critico dell' "Indipendente".

Estraneo al gusto veneto è sicuramente Palatino [143], che nella resa minuziosa, ma non calligrafica, porta i caratteri distintivi del gruppo sartoriano<sup>6</sup> nei simili motivi della Campagna Romana (personale di G.A. Sartorio alla Biennale di Venezia del 1899) o della costa laziale; per l'attenzione rivolta alla funzione evocativa della realtà naturale, allusa da uno spirare di mito latente nell'imporsi dei resti antichi, 'disegnati' secondo un principio quantitativo di riequilibrio nella partizione diagonale delle superfici. Il problema della luce, che qui si vuole soprammessa ai particolari ambientali per dare un'emozione di antica leggenda,7 viene risolto attraverso l'episodicità dei contrasti di brevi pennellate, spesso contorte, che ignorano campiture atte a riflettere il valore costruttivo della luce stessa. Ne deriva un effetto di disgregazione che veste, senza permearlo, il paesaggio.







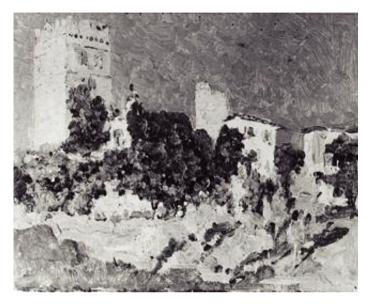


Il continuo richiamo al Simbolismo tedesco che riappare spesso, per lungo arco di tempo,<sup>8</sup> in molte opere di Cambon va sempre tenuto presente come uno dei fili conduttori del suo percorso artistico e costituisce il substrato di viva partecipazione al fermento culturale che accomuna, tramite i segni pittorici, nell'urgere della sintesi tra spirito e sensi, tra sogno e visibile, vie diverse d'espressione figurativa.

Il discorso si dipana così, coerente, in prove successive, nelle quali l'uso diverso delle strutture sarebbe sintomatico di intrusioni lessicali, a prima vista non pertinenti al Simbolismo.

Ne è esempio *Castello di Vittorio* [147], un rapido bozzetto, a suo tempo (1908) inserito nell' "Album Venezian", che fa pensare, nella sua immediatezza, ad un paesaggio di pretta marca impressionista. Non è così. Il colore, poggiato sulla superficie in serie distinte di grumi e con un solo apparente disordine di tocchi di pennello piatto o a 'lingua di gatto', implica una sperimentazione d'influenza divisionista. Basti considerare la diffusa luminosità complessiva del lavoro, evidente a un'osservazione a distanza, ottenuta per la mescolanza ottica dei grumi colorati, accostati l'uno all'altro, ma corrispondenti anche ai valori locali di definizione delle forme.

Se non bastasse già la struttura-colore a confermare questa attribuzione all'ambito divisionista, è opportuno ricordare che la pittura di un Segantini era cosa vista e nota a Trieste.<sup>11</sup> D'altronde, meglio suffraga questa ipotesi di conoscenza linguistica<sup>12</sup> e di sperimentazione da parte di Cambon il confronto con un suo precedente lavoro, nel quale



l'adozione della nuova tecnica risulta evidente: *Le figlie del Reno* [133] del 1907.

Questi paesaggi, di diverso effetto, in qualche modo preludono all'esplicarsi più pieno della fantasia del triestino nella rappresentazione scenografica della propria città, come evento straordinario, che supera i limiti della natura attraverso l'osmosi tra emozioni soggettive e un'immagine d'insolita visione, per rispecchiare, con la pittura, l'aspirazione a un ideale 'assoluto' di bellezza.

La serie di vedute notturne (e non) di Trieste, che prende avvio dalla prova grafica "Collana della Regina", <sup>13</sup> trova giustificazione del proprio successo non solo per la palese suggestione del soggetto e per la scontata 'letterarietà' dell'immagine. Costituisce anche un plesso di notevole importanza che sintetizza parte della storia della pittura di paesaggio.

A voler riprendere le categorie proposte da Clark<sup>14</sup> nel processo di storicizzazione del genere, posso dire che *Trieste di notte* [152] riassume in sé quelle

del paesaggio eroico e della visione naturale, sulle quali, poi, s'inserisce l'aggiornamento stilistico *art nouveau*. L'effetto fantastico si avvale, in primo luogo, del fattore luce, risolto su due livelli coloristici. Il primo è dato dall'inatteso accendersi di sequenze 'artificiali', ora regolari ora sparse, la cui iterazione valorizza l'arco del riverbero come punto di massima intensità, e dal diffondersi delle opalescenze 'naturali' della luce lunare che, compatta sul mare, sdoppia, nel contrasto con le lingue di terra, lo svolgersi sinuoso della scia luminosa intorno all'asse diagonale della composizione. Scia luminosa che, d'altra parte, rappresenta un *continuum* dal primo piano allo sfondo, dalla groppa del levriero all'orizzonte.

Il secondo livello coloristico consiste nel tono medio delle notazioni locali delle figure e dell'albero, che riprende ancora quello della luce lunare, questa volta diffusa e usata in modo diverso, per armonizzare i piani, invece di accentuare il riverbero.

In secondo luogo, all'effetto fantastico partecipano le immagini 'improbabili' della donna e del
cane: lei, in bianca veste, accompagnata sì dal
levriero, ma idealmente sola di fronte all'incanto
della visione. Per cui il ripetuto motivo iconografico<sup>15</sup> non dà l'impressione di una inserzione gratuita, ma partecipa alla rappresentazione naturale,
senza rinunciare ad essere, anche, immagine allegorica della città, e, con l'appoggiarsi sensuoso al
tronco del pino, citazione letteraria del panismo
dannunziano.

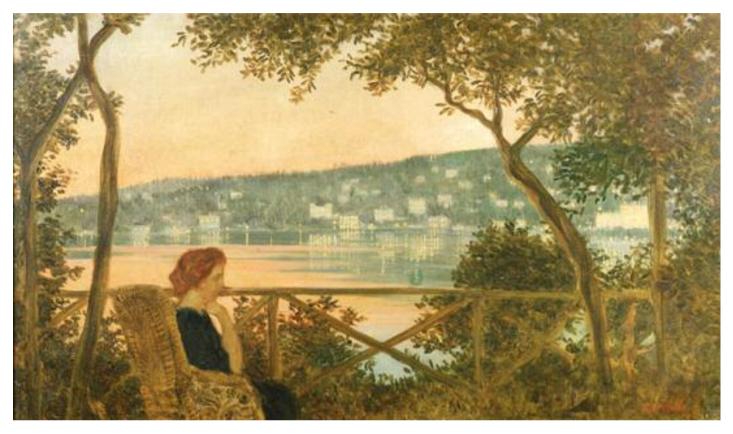
Resta da dire qualcosa sugli 'ascendenti storici' della *Trieste di notte* di Cambon. Anzitutto, vi si

nota un particolare impegno compositivo che ricorda il paesaggio eroico di Poussin e di Lorrain, probabilmente recuperato attraverso Böcklin, per l'equilibrato disporsi di elementi orizzontali e verticali di impostazione geometrica e per l'inserzione di un modulo proporzionale (nel caso di Poussin, un particolare architettonico) come 'guida' per l'incontro ad angolo retto delle linee compositive stesse. Analogamente, la figura femminile del quadro di Cambon è assimilabile all'inserzione del particolare architettonico e il suo asse verticale va a incontrare la linea d'orizzonte. L'asse del pino, invece, esce dalla perpendicolare, incontrandosi con la diagonale che delimita il 'piano di calpestio' delle immagini più vicine all'osservatore, impostando uno schema sussidiario d'andamento scalare che riconduce l'occhio al centro emotivo della composizione: la curva luminosa (collana) della Trieste notturna.

Dell'anno successivo (1909), *Notte d'aprile* [153] presenta una versione<sup>16</sup> in parte diversa dello stesso tema paesaggistico. Il punto di vista più centrale e il divergere delle diagonali che delimitano la sezione di cono sulla cui superficie interna è descritta la scenografia di luci, come l'inserzione in primo piano delle due figurette che ricordano alcune ambientazioni di G.B. Bison,<sup>17</sup> danno a questo quadro un sapore ottocentesco più accentuato. L'insistito ripetersi però delle curve dei rami degli alberi che, ad arco, contornano la visione, quasi ad assumere la funzione di fregio grafico, introduce un elemento linearistico-decorativo che ci riporta agli stilemi *art nouveau*. Più curati del dipinto antecedente sono pure i riflessi delle luci

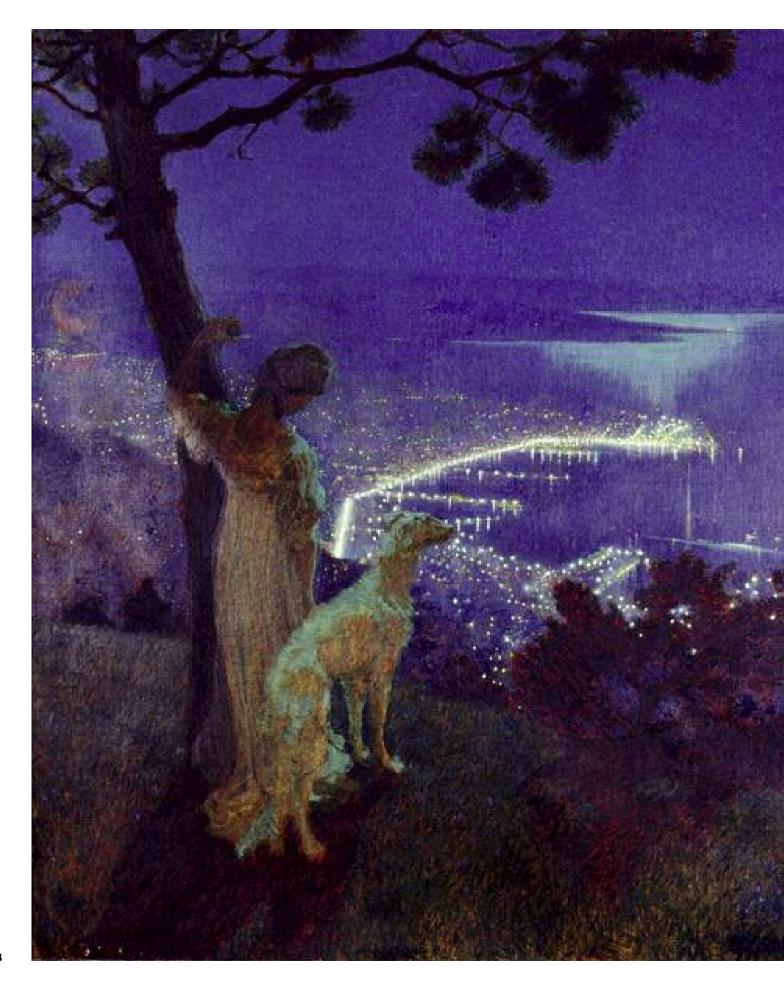


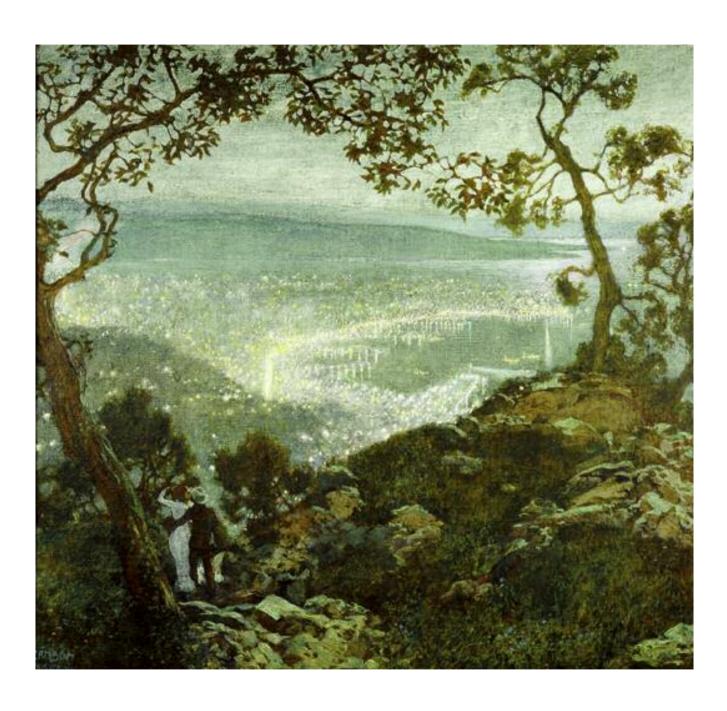
- 149. Portorose di sera, 1909 [cat. 103]
- 150. Giardino del Museo d'Aquileia, 1911 [cat. 135]
- 151. Venezia, palazzo Guggenheim dal Casino delle Rose, 1911 [cat. 134]



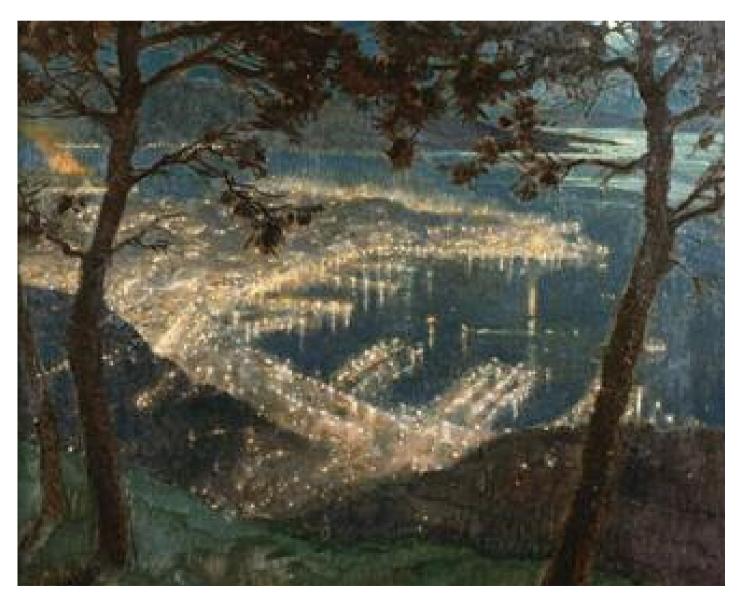














artificiali sul mare, a ricercare un effetto più forte, di 'colata' luminosa, nel contrasto intenso con gli scuri dei primi piani.

E non è privo di significato il fatto che i valori decorativi del rapporto fra scena notturna e luci artificiali abbia avuto un immediato successo<sup>18</sup> anche fra i pittori locali, se nel medesimo anno l'amico Orell<sup>19</sup> riprendeva questa invenzione in *Pioggia d'oro*.

Lo stesso Cambon, più tardi, in scene d'ambientazione diversa, insisterà su analoghi effetti.<sup>20</sup> I quali, pur nella loro rielaborazione, sembrano essere un richiamo culturale alla ricerca decorativa svolta in campo vedutistico da Whistler.<sup>21</sup>

Nel paesaggio del triestino questa funzione si lega senza stridori a un'impostazione ancora sostanzialmente ottocentesca di 'visione naturale', <sup>22</sup> nel peso accordato alla struttura chiaroscurale come elemento dominante del paesaggio naturalistico, secondo la lezione di Constable. Così il 'chiaroscuro della natura' implica una ricettività immediata dell'emozione romantica che è, di certo, una delle finalità estetiche che Cambon si propone con quest'opera.

Un risultato che sembra sia stato raggiunto, a voler considerare la fortuna critica di questa produzione; citata spesso, fino a tempi recenti.

Se *Trieste di notte*, esposta una prima volta alla Biennale di Venezia del 1909, suscitando interesse al punto d'incrementare<sup>23</sup> un "movimento di forestieri" che desideravano verificare l'impressione ricevuta dinnanzi al dipinto con l'esperienza diretta della 'visione naturale', viaggia poi per importanti centri artistici quali Milano, Vienna, Monaco,

Berlino e Dresda, per riapprodare più tardi in città,<sup>24</sup> *Notte d'aprile*, presentata all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 e presto musealizzata,<sup>25</sup> ricompare su cartoline di propaganda di guerra,<sup>26</sup> su copertine di libri e riviste,<sup>27</sup> in mostre tematiche,<sup>28</sup> a ricordare lo 'strumento' di un mito più che il fascino inatteso di Trieste nell'arte ricca e complessa di un triestino, chiamato Cambon. Sul piano figurativo, esse rimangono prove importanti, perché fissano uno schema compositivo che si ripresenta spesso nella sua pittura di paesaggio, fino agli anni estremi (1929), in una visione più aperta di *Trieste di notte* [155], dove il

Si tratta di un punto d'arrivo, prima del quale si passa per il pannello decorativo<sup>29</sup> *Le navi d'Enea* [157], dove la vista dall'alto del mare è sottolineata sempre da un limite diagonale, ma il contrasto di luce più intenso fa supporre una resa coloristica accentuata. L'albero fiorito ripete, ancora una volta, la funzione decorativa, demandata però, per scarsa sinuosità, più alla struttura-colore che all'andamento lineare.

valore icastico dei punti luminosi viene esaltato,

dissolvendo la consistenza 'naturale' dell'ambien-

tazione.

Lo schema si ripete in un *Paesaggio* [158] del 1914, che mantiene decisi i contrasti, ma fa tesoro delle esperienze di luce nel frattempo assimilate,<sup>30</sup> come appare anche dal precedente *Paesaggio* [159] della costa dalmata, ricco di spunti disegnativi e ricordi romani nel gioco delle onde sugli scogli.

L'albero contorto ritorna, in veste di coprotagonista, secondo lo schema già noto che dimostra così



157. Le navi di Enea, ante 1914 [cat. 155 ui]158. Paesaggio, ante 1914 [cat. 156 ui]159. Paesaggio, ante 1914 [cat. 157 ui]





di persistere nel tempo, in un altro pezzo del 'ciclo classico' virgiliano, *La leggenda di Enea e Didone* [160], dipinto a Trieste intorno al 1925, e di cui fa anche parte l'encausto *La fuga di Enea*, realizzato per la Mostra d'Arte Marinara a Roma nel 1926 [161].

Nella *Leggenda* maggiore evidenza assume il movimento delle onde e la costruzione dei piani con ricchezza di colpi di colore, ora minuziosamente insistiti, ora larghi nella densità della materia, secondo un personale colorismo, tipico del periodo maturo di Cambon.

Sono comunque gli elementi stilistico-iconografici che costituiscono una silloge delle precedenti esperienze: così i rami, linearisticamente spezzati, dell'albero richiamano la lezione giapponese di Kanô Eitoku in Hinobu Byôbu (Costa d'oro, seconda metà del XVI sec.) o quella più recente degli alberi fioriti di Torü Kignage in Alberi a Sukayama presso Yedo (1789 ca.), mentre il loro protendersi verso le navi ha la stessa funzione delle braccia del nudo femminile, come "intensità di presenza".31 Elemento naturale di ruolo eguale a quello della figura umana, acquistano "forza magica" nel protendersi dal "trascendente verso l'immanente", con un'interpretazione drammatica dei contenuti del mito classico, secondo un fatto figurativo basato sui rapporti sottintesi dal celebre pino di Karasaki che grande importanza assume nel paesaggio di Hiroshige. Il movimento impresso all'immagine dalle onde crestate richiama invece Hokusai di Eroi sulla riva del mare.32

Altra invece è la piena resa volumetrica dei nudi, che sono, ad un tempo, 'sartoriani' nello slancio disegnativo e nell'insistenza chiaroscurale, ma hanno anche una loro plasticità nuova, alla quale non sembra estranea la conoscenza del 'classicismo' di De Chirico, la cui pittura 'di maniera' trova comune radice nell'esperienza monacense, nei riferimenti böckliniani, negli atteggiamenti estranei alle avanguardie in genere, nella coscienza di una tecnica pittorica di tutto rispetto.

Altre 'cose' sono presenti nei paesaggi di Cambon. Anzitutto, la delega accordata al colore, anche nella sua consistenza materica, per costruire l'immagine. Colpi di pennello variamente orientati in brevi tratti paralleli o in più lunghe convergenze dispongono la struttura a rappresentare l'emergere sfaccettato degli strati rocciosi in *Scogliera* [165], paesaggio dalmata del '13, i cui decisi contrasti di luce, privi di ogni morbidità, riescono ad esprimere compiutamente l'essenza visiva della natura carsica, attraverso però la scelta ragionata e privilegiata della struttura-colore. Infatti la rielaborazione 'in studio' risulta evidente nel confronto con l'immediatezza impressionista del bozzetto.

Questo risultato figurativo ci riporta alla pittura di paesaggio inglese, e più precisamente agli acquerelli di Ruskin.<sup>33</sup> Evidente l'analogia, soprattutto nella disposizione dei piani di colore, al confronto con *Coast scene near Dunbar* (1857) o nell'analisi attenta della resa coloristica della natura geologica, come si può osservare sia nel bozzetto di Cambon che in *Gneiss rock at Glenfinlas* (1853) dell'inglese.

Su questa base di paragone fra strutture linguistiche può trovare ulteriore conferma l'ipotesi di

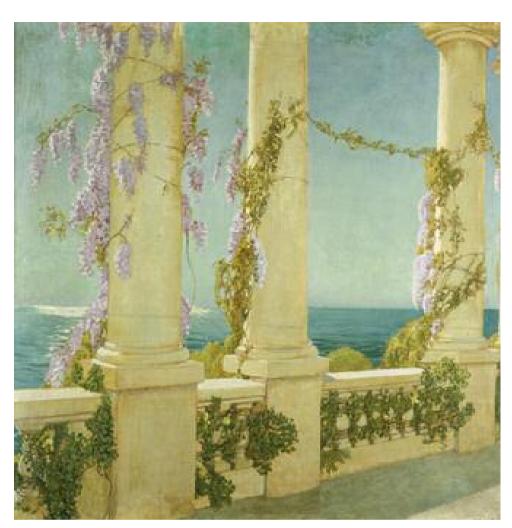


160. La leggenda di Enea e Didone, 1926 [cat. 259 ui] 161. La fuga di Enea, 1926 [cat. 270]





163. Terrazza sul mare, 1913-15 [cat. 180]164. Isole dalmate, 1914 [cat. 183]







una ricerca articolata sulla cultura pittorica inglese che il triestino porta avanti nel tempo: agli inizi mediata dall'ambiente di Monaco, riconfermata in seguito, sempre in chiave preraffaellita, durante il soggiorno romano ed affiancata poi da elementi romantici (Constable e Ruskin) e *modern style* (Whistler) a Trieste.

D'altra parte, ponendo attenzione alla serie dei bozzetti di questo periodo, otteniamo una verifica aggiuntiva, anche tenendo conto della inevitabile approssimazione che il carattere stesso di bozzetto comporta. Infatti, quelli eseguiti durante il viag-

gio in Dalmazia del 1913 riportano, con maggiore o minore evidenza, l'uso del colore nella definizione dei piani per giustapposizione di superfici di diversa natura cromatica (alla Ruskin), ma alludono anche a una ricerca volumetrica che, per il momento, rimane involuta, riscoprendo però la funzione di guida delle linee orizzontali per comporre masse semplificate. Muovendosi, di conseguenza, verso una nuova compattezza costruttiva del paesaggio, che ricorda la sintesi di formacolore propria di Cézanne.<sup>34</sup>

Più 'romantici', invece, i bozzetti [166, 167, 168]



riportati dal soggiorno a Varazze (1913), dove impaginazione ed effetti di luce richiamano sia *Alba sul mare* (National Galerie, Berlino) di Caspar Friedrich sia *Tramonto sul mare* (Whitmerth Art Gallery, Manchester) di William Turner.

Brillanti impressioni di colore, impostate su di una visione più emozionale dei lavori 'finiti' [169, 170, 171], s'intravvedono nei giochi coloristici di nuvole e marine [172, 173], mentre la stilizzazione dei fiori riflette, di nuovo, il ricordo della grafica giapponese [174, 175, 176, 177].

Cambon e la natura. Un rapporto che fa pensare.

Non solo osservandone i paesaggi, ma anche la pittura animalista che si intensifica come produzione negli ultimi dieci anni di vita e, in primo luogo, le nature morte che in questi si concentrano.

Troppo facile dire di un ritorno alla tradizione dell'antico nella riscoperta di un genere fortemente istituzionalizzato. La natura delle cose, il loro apparire come immagini, il chiedersi da parte del pittore qual è il significato 'interno' del loro essere, sono occasione di analisi interiore personalizzata nel rapporto conflittuale con la vita, tra stabi-

167. Marina con figure, 1913 [cat. 147]168. Marina con figura, 1913 [cat. 163]











169. Buoi all'aratro, 1919-20 [cat. 225] 170. Tramonto sul mare, 1919 [cat. 220]

171. Tramonto con cipressi, 1928 [cat. 276]172. Nuvole, 1913 [cat. 160]

173. Marina, 1913 [cat. 159]

















180. Natura morta, ante 1927 [cat. 262 ui]

- 181. Natura morta, 1927 [cat. 263 ui]
- 182. Natura morta, 1928 [cat. 266 ui]













lità e incertezza dell'effimero. Simbolicamente 'momenti di luce' rappresentati dal lustro degli argenti che valorizza la preziosità degli oggetti 'antichi', patrimonio nobile della casa, e dal dilatarsi dei fiori (ancora vivi, ma per poco) ricchi di materia cromatica in una *Natura morta* [178] del 1923. Oppure, qualche messaggio pure arriverà dall'occhio aperto della lepre che ci guarda dal primo piano di una *Natura morta* del 1924 [179]. Lavori che comunque tengono conto della grande tradizione fiammingo-lombarda, mentre negli anni successivi la consistenza degli oggetti tende progressivamente a sfaldarsi nei forti contrasti luministici [180, 181, 182] fino ad avere una animazione propria in *Burattinaio giapponese* [183]



del 1928: opera particolare, sofisticata nella conduzione pittorica e piuttosto 'strana' nella scelta del soggetto che non è solo riferimento culturale, ma anche 'fissaggio' in immagine di significati nascosti e personali fra sogno e realtà.

C'è ancora qualche cosa. Negli ultimi anni (1927-29) le nature morte [184, 185] stanno anche a documentare la spinta a una ricerca nuova.<sup>35</sup> Contrasti abbacinanti si oppongono a grumi di colore consistente che vorrebbero opporsi alla disgregazione degli oggetti in una visione allucinata della realtà naturale. Dando così una ragione all'incisività di un discorso allusivo, ma non meno drammatico, basato sull'inconsistenza dei limiti dimensionali delle cose, limiti che variano a seconda dei momenti esistenziali del pittore.

Cambon usa il colore come mezzo per denunciare la propria forza espressiva, repressa dall'impossibilità di trovare un nuovo canale per esplicarsi, ma che comunque esiste, poeticamente sofferta, nell'obbligatorietà delle scelte figurative del 'gene-



re'. La plasticità più densa di queste nature morte, che non riescono a dimenticare la fermezza dell'impostazione tradizionale, diviene supporto per il recupero di una libertà formale destinata allo scontro con il 'vissuto' individuale.

Come ho già detto, il libero rapporto coloristico con gli oggetti, sulla tela, implica analogo atteggiamento verso la rielaborazione fantastica, sia essa frutto dell'osservazione naturale o della trasfigurazione visionaria dell'inconscio. Ciò va posto alla base della suaccennata introduzione di elementi presurrealisti nel discorso pittorico di Cambon. E spiega anche il perché non si assiste ad un'evidente disgregazione delle forme, ma solo ad uno scarto operativo delle strutture figurative.

1. Si confrontino le offerte dell'antiquariato e i cataloghi delle battute d'asta locali (2004 e anni precedenti).

- 2. Andare a vedere, a titolo esemplificativo, G. Miceu, *Marina*, Civico Museo Revoltella, Trieste (n. inv. 2740); G. Grimani, *Primi albori*, ante 1908 (n. inv. 275).
- 3. Andare a vedere, a titolo esemplificativo, G. Barison, *Barcarola*, 1889 (Collezione privata, Trieste); *Marina con bragozzi*, 1919 (Collezione privata, Milano).
- 4. Ad esempio, si confrontino i lavori di Argio Orell: *Pioggia d'oro*, 1909; *Sorprese*, 1917; *Trieste*, 1922; *Salomè*, 1923; *La quercia storta*, 1928. È indicativo ricordare come l'opera sempre esposta di Cambon, nelle varie retrospettive, sia appunto *Trieste di notte* (Galleria d'Arte Moderna, Udine).
- 5. "L'Indipendente", Trieste, 14.1.1905.
- 6. Cfr. P. Orano, Adolfo De Carolis, Roma, 1938, tavv. a pp. 36, 37, 39, 40.
- 7. Cfr. M. Praz, La Casa della fama, Milano Napoli 1952, p. 145.
- 8. Vedi *Il trono di Giove* [cat. 224 ui].
- 9. Realizzato dagli artisti triestini quale riconoscente omaggio all'impegno profuso da Felice Venezian per l'apertura della "Permanente".
- 10. Secondo le ricerche di Rood (1882), il colore composto col metodo dell'impasto è 71 volte meno brillante e luminoso dello stesso colore ottenuto con il metodo divisionista.
- 11. "L'Indipendente", Trieste, 5.10.1899; ibidem, 9.10.1899.
- 12. È probabile, da parte di Cambon, un'attenta visione di lavori divisionisti durante la partecipazione all'Esposizione di Brera del 1906, che presentava, fra l'altro, un padiglione Segantini-Previati. (Cfr., G. Marangoni, *op. cit.*, p. 14).
- 13. Vedi p. 161.
- 14. K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, 1962, p. 75 segg., 100 segg.
- 15. Motivo che si ritrova sia in alcuni manifesti di Cambon, come nei più tardi ritratti di *Emy Zuccari Pietromarchi* [cat. 221] e della *signorina Venezian* [cat. 179 ui], secondo un gusto legatissimo ai modelli *belle époque* e a immagini dannunziane.
- 16. È la versione meglio conosciuta come *Trieste di notte*, (Galleria d'Arte Moderna, Udine), ma il soggetto originale, come indicato anche dalla stampa contemporanea, risulta essere quello indicato nel testo.
- 17. Cfr., ad esempio, *Paesaggio con rovine* del Civico Museo Revoltella di Trieste (n. inv. 2577).
- 18. "Il Piccolo", Trieste, 29.4.1909; "L'Indipendente", Trieste, 19.5.1909.
- 19. Con il quale, condivideva in quegli anni lo studio, situato nella cupola di Palazzo Carciotti. (Comunicazione scritta del figlio Mario Cambon, 10.10.1979).
- 20. Cfr. Palladiana sul lago, 1925 ca. [238]; Fuochi d'artificio, 1929 [66].
- 21. I suoi notturni punteggiati di luci e di riverberi di razzi cadenti costitui-

scono riferimento per i triestini Cambon, Orell e Timmel. (Cfr. J. Whistler: *Notturno in blu e oro*, 1875; *Notturno in nero e oro*, 1880).

- 22. K. Clark, op. cit., p. 102.
- 23. "Il Piccolo", Trieste, 9.3.1930; "Meridiano", Roma, 17.3.1930.
- 24. "Il Piccolo", Trieste, 14.2.1912.
- 25. La commissione che ne delibera l'acquisto per conto del Museo di Udine era presieduta da G.A. Sartorio. (Cfr. "Il Piccolo", Trieste, 20.10.1911).
- 26. "Corriere della Sera", Milano, 11.3.1930.
- 27. Cfr., ad esempio, "Rivista della città di Trieste", a. XV, 1964, nn. 2, 3, 4.
- 28. S. Molesi, C. Mosca Riatel, Artisti triestini ai tempi di I. Svevo, cat., Trieste, 1979, p. 160.
- 29. "Il Piccolo", Trieste, 3.3.1910.
- 30. Rimanendo sempre ferma l'attenta rielaborazione dei paesaggi 'in studio', essi si arricchiscono anche di esperienze di pittura all'aperto, attuata attraverso bozzetti eseguiti durante un soggiorno a Varazze (1913), dove lavora assieme al pittore Eugenio Olivari (com. verb., G. Pansiotti D'Amico, Roma, 1979), artista legato all'ambiente genovese e vicino a Plinio Nomellini. (Cfr. A. Lancellotti, in "Emporium", vol. XLV, n. 268, 1917, p. 318). Cambon a Varazze esegue anche ritratti di personaggi noti, presenti per la 'stagione' nella località turistica. In un precedente viaggio in Dalmazia (1912), assimila le particolari luminosità della costa ed organizza una mostra a Zara, dove ottiene notevole successo di pubblico. (Cfr. "Risorgimento", Zara, 9.8.1912).
- 31. G.C. CALZA, op. cit., p. 171.
- 32. W. Boller, Hokusai, Lausanne, 1955, fig. 15.
- 33. Il noto critico inglese, protagonista teorico del movimento preraffaellita, presenta anche una propria produzione pittorica, in cui i limiti della rappresentazione naturalistica vengono superati dalla ricerca di valori soggettivi nell'ambiente. (Cfr. R. Ironside, J. Gere, *Pre-Rapbaelite Painters*, London, 1949, tavv. 73, 75).
- 34. K. Clark, op. cit., pp. 166-168.
- 35. Che si avvale anche di qualche novità tecnica. Per ottenere effetti diversi di trasparenza e suggestione, Cambon adotta nel lavoro preparatorio l'uso della carta pergamenata, sulla quale disegna a pastello, dipingendone poi il rovescio a forti colori. (Cfr. "Corriere della Sera", Milano, 11.3.1930).

## V. Disegno e grafica

## Dal moto unico della mano al movimento iterato della pressa

186. Pannello pubblicitario, 1906 [cat. 58]

In questo campo 'espressivo', quanto prodotto da Glauco Cambon può dare l'impressione di un disorganico eclettismo, proposto in modi che vanno oscillando da un sostanziale simbolismo naturalistico a forme grafiche più aggiornate, senza dimenticare mai il substrato disegnativo della preparazione accademica.

Proprio così non è. L'articolazione dei 'documenti' è più ricca e complessa. Se, da un lato, i 'taccuini' dimostrano una continuità esercitativa e un fissaggio di verifica delle forme stilistiche, dall'altro, sono punti di partenza rielaborativi di un *iter* progettuale creativo. Come sempre, del resto, in forme diverse, per quasi tutti gli artisti, ieri ed oggi.

Per quanto riguarda la grafica cartellonistica-manifesto, è possibile distinguere fasi di sviluppo (Strukelj, 1977) sulla base delle cose rimaste: rimane il fatto che i 'modelli' di Cambon propongono una lettura continuata, dal simbolismo al clima art nouveau per arrivare ai primi esiti del "ritorno all'ordine".1 Siano poi possibili riscontri più o meno precisi con pezzi di più noti maestri della cartellonistica, contemporanei o di poco anteriori, altro non sta a dimostrare che, nella scelta obbligata dei temi<sup>2</sup> propri della funzione pubblicitaria del manifesto, il discorso del triestino raggiunge un alto grado di personalizzazione. Ciò che importa è l'uso particolare delle strutture figurative che egli attua, e come queste stesse siano riferibili a un definibile mondo stilistico.

In effetti, anche raggiungendo buoni livelli espressivi, la grafica, compenetrata dai vari 'generi' della pittura 'da cavalletto', orientati in senso



più 'decorativo', riflette un travaglio continuo tra 'nuovo' e 'tradizione' che è caratteristica distintiva dei rapporti dialettici interni all'arte di Cambon come alla cultura triestina in genere: rapporti che non troveranno una sintesi esistenziale chiara e definitiva sfociando in una crisi irrisolta.

Se *Esposizione Regionale Dilettanti Fotografi* – *Trieste 1905* [30], di cui abbiamo già detto,<sup>3</sup> ha le sue radici stilistiche nell'esperienza romana, decisamente *art nouveau* è l'accostamento giallo-violetto nel *pannello pubblicitario* [186] del 1906. Pannello che segue la stessa linea di tendenza documentata dal precedente manifesto,<sup>4</sup> ma rende con maggiore evidenza la diversificazione delle strutture figurative, ora, con chiarezza, leggibili separatamente.

La linea di contorno delimita nettamente l'immagine del puttino intento a soffiare bolle di sapone, quasi a voler aggiungere alla superficie del cielo altre, effimere, sfere di luce, ma il 'violetto di fondo' entra nell'immagine stessa e coopera alla sua definizione volumetrica, sostituendo il chiaroscuro, completamente assente.

Caso palese, questo, di uso selettivo degli elementi

strutturali all'interno di un codice naturalistico che mantiene intatta la propria istituzionalità tradizionale, ma accetta una nuova 'sistemazione' dei segni. Infatti, la linea, anche se pura, non ha per nulla l'andamento fluente a finalità ornamentali, ma si spezza minuta nei particolari accessori e non modifica la forma; mentre, superata nei limiti da essa descritti dalla stesura del colore, diventa la funzione che permette la coesistenza volume-colore ai fini costruttivi dell'immagine, riaffermandone, contemporaneamente, la bidimensionalità.

È necessario insistere su questo fatto della scelta intenzionale di un 'codice riformato' da parte di Cambon, perché rappresenta quanto di meglio possa descrivere la sintesi operata dal pittore sul piano della creatività artistica, fino a raggiungere risultati di innegabile valore. Così, l'introduzione di chiari elementi *art nouveau*, innestati su una matrice naturalistico-simbolista, è una soluzione adeguata, 'di riforma', nella pittura triestina, il cui conservatorismo di fondo, legato e condizionato allo 'specifico' dell'ambiente culturale, rifiuta le dichiarate tendenze rivoluzionarie delle avanguardie, siano esse artistiche o no.

Ecco perché, pur partecipe del clima internazionale di rinnovamento stilistico, il pittore triestino seleziona soltanto alcuni degli elementi di novità, più consoni al proprio personale linguaggio, mentre mancano nella sua produzione pertinenze precise che, di volta in volta, di opera in opera, possano essere indicate come del tutto partecipi vuoi della prima fase, floreale, dello *Jugendstil*, o di quella astrattizzante, oppure del decorativismo coloristico della *Wiener Sezession*.

Infatti, quasi assente è l'ornato floreale e tardi (1910-12) appaiono aspetti di marcata stilizzazione della figura umana. Cambon sembra guardare, con maggior attenzione, più ai risultati e alle caratterizzazioni nati intorno alla rivista "Pan" che vede la collaborazione,<sup>5</sup> ad esempio, del mai dimenticato 'maestro' Böcklin e di Lieberman, che agli esiti di "Jugend".

Si adatta molto bene con la precedente esperienza accademica, come con la contemporanea produzione 'da cavalletto' del triestino, il fatto che sia proprio la corrente organizzata intorno a "Pan" a far confluire, in ambito tedesco, il simbolismo classicheggiante con le novità internazionali. In questo senso si spiega la persistenza nei lavori di Cambon di spunti contenutistici assai vicini alle allegorie simboliste.

Così, Morte e Vita si incontrano nell'effimero della fanciullezza su un pannello pubblicitario o il pessimismo della vita addormentata fra Violenza e Astuzia sul cartone d'un *almanacco* [188].

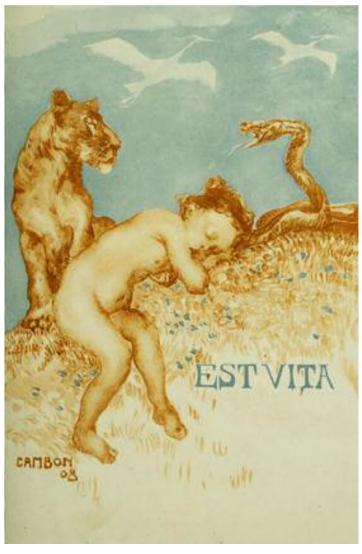
Tornando però su un piano strettamente figurativo, sembra la figura umana, e più precisamente il nudo virile, essere portatore nel tempo, per una certa mantenuta pesantezza disegnativa, della lezione di Böcklin e di Stuck [189, 190, 191, 192A, 192B]. Anche per questo, Cambon si segnala nella grafica triestina come autore "un po' troppo di gusto straniero".<sup>6</sup>

Il citato pannello pubblicitario, con la sua descrizione di pianeti, stelle e nebulose, è interessante anche come accenno 'grafico' agli interessi scientifico-culturali dell'artista; interessi extra-artistici, spesso ricordati, fino a delinearne il ritratto di

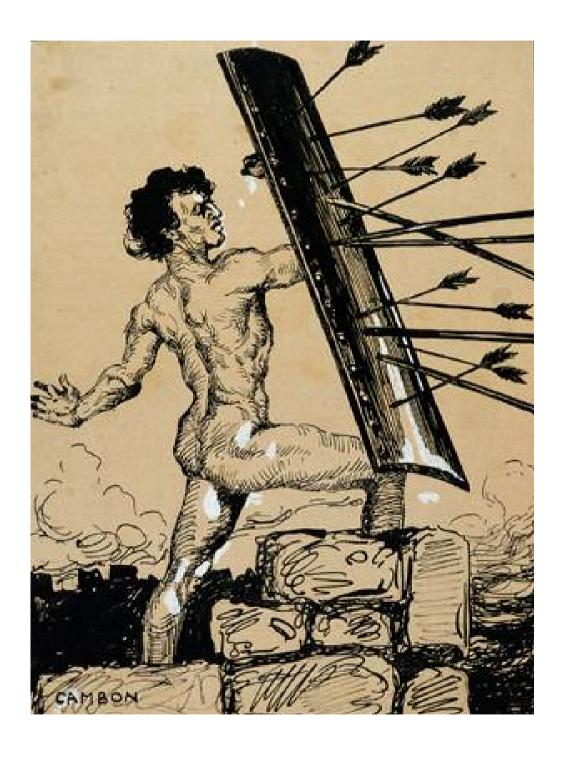
187. Bozzetto per calendario, 1910-11 [cat. 115]

188. "Est Vita", 1908 [cat. 91]

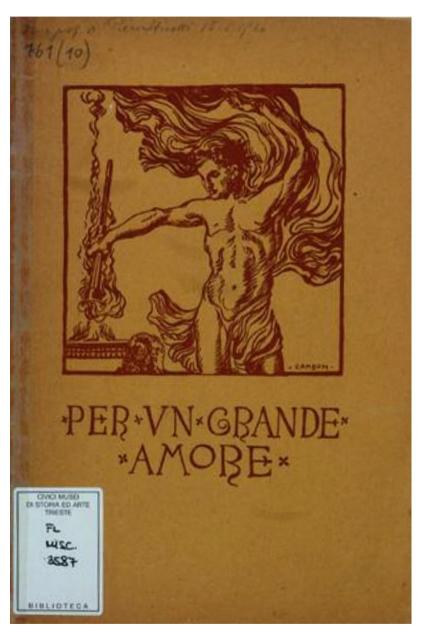
















- 193. Il tramonto della Terra visto dalla Luna, 1907 [cat. 80]
- 194. Bozzetto per calendario della Lega Nazionale, 1910 [cat. 114]
- 195. Scherzo, 1907-10 [cat. 82]





artista-intellettuale.

C'è quanto basta, nella produzione di questi anni, per trarre conferma indiretta - e che la cosa abbia una certa importanza, non vorrei negarlo - ma interessa di più se e in che modo essa abbia avuto un peso nel 'concreto' dei risultati artistici.

Verrebbe da pensare ad una componente 'positivista' nel mondo culturale di Cambon, coesistente con più chiari indirizzi idealistico-classicheggianti, rappresentati in pittura, da poetiche simboliste e dannunziane, cui si sommano elementi della propria, non dimenticata, matrice francese.<sup>8</sup>

Questo, se non incontrassimo il nome di Camillo Flammarion,<sup>9</sup> astronomo ricordato per la non eccessiva 'scientificità' di alcune sue ricerche.

Per un libro di Flammarion, il triestino illustra nel 1907, il frontespizio<sup>10</sup>; con piena soddisfazione, immagino, dell'autore, se questi si spingerà fino al punto di presentare alla "Societé Astronomique de France"11 un quadro di Cambon: Il tramonto della Terra visto dalla Luna, di cui rimane il bozzetto [194]. Sulla linea della selezione differenziata delle strutture figurative si pone anche il cartellone Liga "Lucza" – Szivarka Papirosat [196]. In esso si raggiunge un limite di tensione all'interno del codice naturalistico, concentrando nel solo colore tutto l'insieme significante. Infatti esso assume sia le funzioni chiaroscurali che la definizione delle superfici, risolvendo ogni illusionismo spaziale nel 'reale' campo colorato del manifesto. Da ciò deriva l'assenza completa della linea nella sua consistenza grafica, sostituita dalla distribuzione zonale ed articolata delle macchie atonali, dalla cui giustapposizione si generano sia il contorno delle immagini sia la funzione propria del chiaroscuro. Anche il legame compositivo è delegato essenzialmente ad un solo colore, il verde scuro che, nel doppio passaggio sulla lastra litografica, entra, un prima volta, a intensità ridotta nelle figure, a sintetizzare i valori 'medi' del chiaroscuro, ma sottolinea la medesima identità cromatica dello sfondo compatto, alla seconda passata. Il giallo ocra invece, proposto in funzione accessoria, è usato come tramite, dalle zone di massima luminosità al 'tutto scuro'.

Su un piano diverso, è sempre il colore irreale che accentua l'espressività della raffigurazione e funge da indicatore di un'evoluzione pre-espressionista<sup>12</sup> del linguaggio di Cambon. La forte accentuazione cromatica suggerisce un dato emozionale nell'angosciato incombere della mano ed interpreta figurativamente un grave problema della realtà contemporanea<sup>13</sup>. Con grande semplicità di immediatezza espressiva, elemento di indubbia novità; come nuova è la grafica incisiva, per nulla esile, della testata del manifesto che, nel lettering a pieno corpo delle capitali latine,14 non partecipa dell'uso decorativo delle scritte, così tipico15 della grafica art nouveau, per rimanere invece aderente al peso emotivo che si vuol dare all'interrogativo ("Fuma Lei???").

A dimostrare l'alto livello raggiunto in *Liga* "*Lucza*" va ancora detto come l'elemento cromatico per nulla rinunci alla sua funzione decorativa. Sembra in contraddizione con quanto detto prima, ma essa viene risolta in una maniera che potremmo definire 'classica' qualora si consideri (e si voglia accettare) l'analogia del risultato orna-







mentale raggiunto appunto attraverso la scomposizione e schematizzazione del chiaroscuro pittorico, totalmente assimilato dalla struttura-colore, la cui organizzazione sul piano, più che la regolarità delle tessere musive, richiama l'accostamento ad incastro, che determina nette campiture, delle crustae parietali dell'opus sectile nell'arte imperiale romana.

Alla fin fine - l'accostamento non deve sembrare troppo irriverente - non diversa è anche la funzione 'di propaganda' (questa volta, a distanza enorme di anni) dei rivestimenti marmorei, così come voluti, ad esempio, da Giunio Basso nella 'sua' basilica a Roma, e le non certo preziose toppe colorate del manifesto di Cambon.

Vale, per noi, che lo stesso processo operativo sulle strutture figurative abbia conseguito risultati analoghi, in *media* materialmente diversi, in momenti storici lontanissimi fra loro, ma entrambi 'alle soglie' di un'arte nuova che vede, nella scomposizione della forma reale, la crisi del proprio codice, quello naturalistico.

Qualche passo in avanti e i cartelloni sarebbero andati 'fuori scala', risultando illeggibili per i più (*Liga "Lucza"* si pone negli anni 1906-08) e perdendo così la loro funzione. Questo spiega come, nello stesso lasso di tempo, in ispecie nella grafica a formato ridotto, quella delle cartoline commemorative o degli *ex-libris*, per intenderci, permangano tipologie ben diverse, solitamente estratte dalle proprie esperienze classicheggianti ed accademiche, alle quali però non è estraneo il contatto con le correnti neorinascimentali romane. Vi si aggiunge, sebbene in maniera sporadica, un

aggiornamento epidermico mutuato da figurazioni presenti nell'ambito della Secessione viennese, come nella Minerva di *Torneo Internazionale di Scherma – Trieste 1906* [197, 198] che richiama con una certa immediatezza il celebre manifesto di Klimt per la *Kunstaustellung Sezession, 1898* (Hersischen Landesmuseum, Darmstadt), ma presenta una assai minore stilizzazione linearistica e risoluzioni in senso chiaroscurale, mentre le nuvole dello sfondo si riferiscono puntualmente a quelle del paesaggio simbolista di Böcklin.

Questa ricerca prosegue con Corredi da sposa Carlo Burgstaller - Trieste [199] tra il 1908 e il 1910, nel quale l'elemento a prima vista più appariscente è l'inserzione dell'ornato fitomorfo, a dire il vero, poco lineare e disorganico nella simmetria, risolto con una serie di tocchi di colore; mentre a pieno partecipe del clima art nouveau è la giovane sposa, la cui sinuosità viene dai giapponesi e da Whistler, 16 anche per la variazione tonale, essenziale e delicata, del sovrapporsi di due colori che trovano risalto nel campirsi contro il bianco luminoso del velo. Lo stesso andamento, quasi 'onciale' del lettering si armonizza decorativamente a questa sinuosità e, se non ha particolare evidenza, viene scelto, per la produzione futura, come sola grafia 'possibile'. Anche il colore tende ad affermare uno stretto legame con la struttura lineare, su un piano di comprimarietà; nella stesura spesso minuta, comunque decisa, mai pesante. Che l'illuminazione poi, altro non faccia che esaltare i contrasti, in una situazione da palcoscenico, riconferma il gusto per la già citata tematica teatrale, ora nel prelievo della commedia borghese, con personaggi atteggiati a fine caricatura, visti con ironica simpatia e collocati in un interno di accentuata modernità *liberty*.

Da questo manifesto in poi, un filo personalissimo di caratterizzazione lega una serie compatta di cartelloni eseguiti dopo il 1910, che con *Club Spécialité – La Grande Marque* pone in evidenza Cambon nella produzione della grafica pubblicitaria triestina, e non di essa soltanto. Esso – se ne riproduce il *bozzetto* [200] – rappresenta un equilibrio figurativo pienamente raggiunto, pur nella complessità della composizione, tanto da meritare un'analisi più dettagliata: dal momento ideativo alla realizzazione delle strutture.

Veramente qui posso dire che 'tutto fa spettacolo'. Si passa, anzi, da una forma di spettacolo a un'altra. Dalla rappresentazione teatrale al cinema d'animazione, del quale sembra sia stata fissata sulla superficie del foglio pubblicitario una sequenza. È l'illusione del movimento, che si svolge da destra a sinistra, a far parlare di fotogramma, finchè non ci si accorge che il taglio netto della composizione, sui margini laterali, divide in due la figura del fattorino 'dalle braghe rosse'. Così questo personaggio entra ed esce, simultaneamente, di scena, sdoppiandosi. È irresistibile credere a un precedente moto rotatorio delle immagini. Del tipo, per intenderci, di quello dei cilindri figurati di vari congegni 'precinematografici'.17 Uno dei cilindri usati per la proiezione è stato idealmente bloccato, poi tagliato verticalmente, svolto sul piano ed infine 'fissato' sul manifesto.

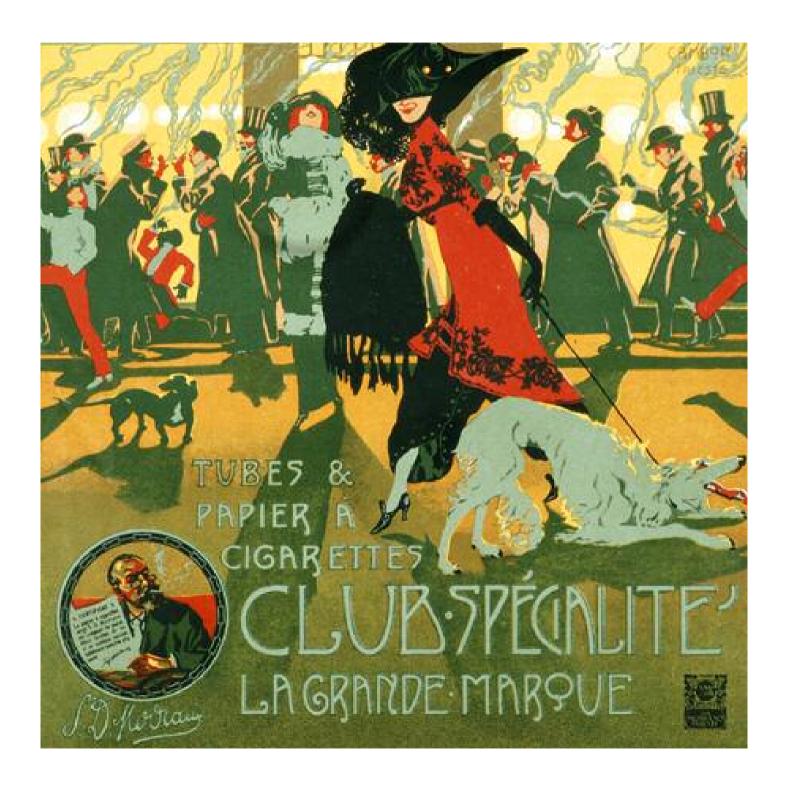
Che le cose siano andate effettivamente così, proprio non saprei dire, ma un processo operativo affine è probabile: è noto infatti un certo sperimentalismo di Cambon che costituisce la sua, tutta personale, 'ricerca d'avanguardia', della quale *Club Spécialité* potrebbe essere uno degli esiti grafici. Certa, credo, sia la volontà di rendere la continuità dell'illusione del movimento, primaria nel codice cinematografico, con una traduzione in quello grafico.

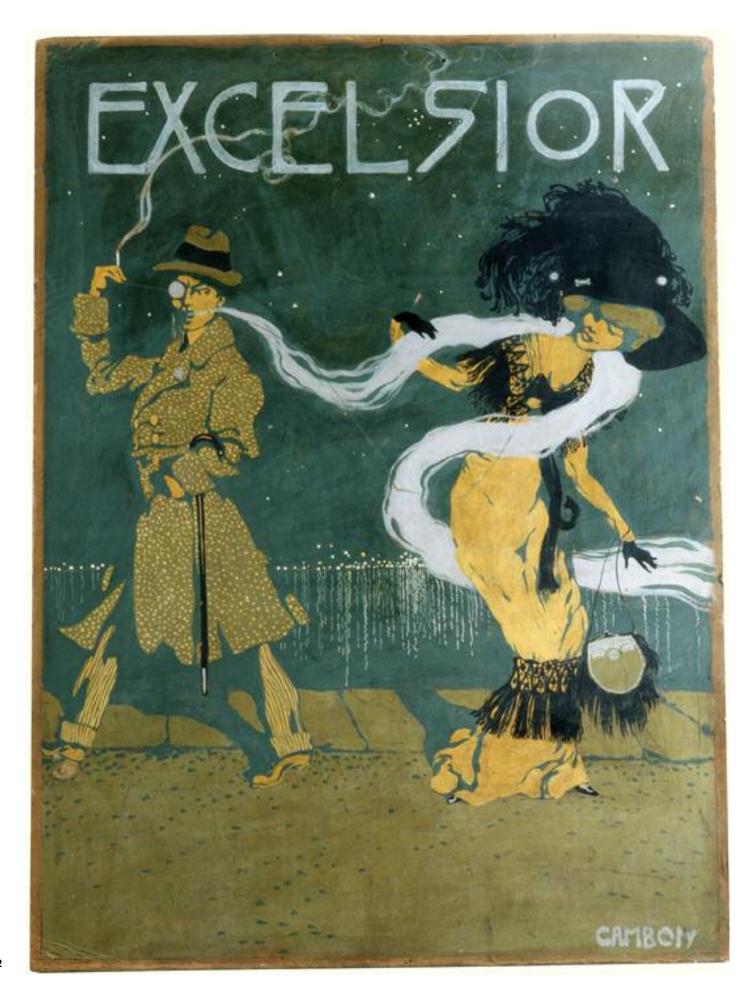
La luce stessa viene esaltata nel suo valore compositivo unificante. Perciò, la fonte luminosa principale viene immaginata come posta 'dietro' il piano di fondo e fa muovere le figure in controluce, le cui ombre portate, nettamente 'tagliano in diagonale', definendo la terza dimensione, richiamata anche dallo scorcio del cane posto sulla sinistra. Dalle curve decorative del levriero si passa, quasi senza soluzione di continuità, a quelle scattanti del figurino femminile che avanza deciso, mentre il rosso della veste viene qua e là richiamato a vivacizzare la sequenza e funge da sostitutivo del pieno nero nel contrasto chiaroscurale dei volti individualizzati<sup>18</sup> in chiave leggermente caricaturale.

Il livello decorativo diventa però insistito nella minuziosità delle spirali di fumo e in qualche pesantezza dei fregi laterali, la cui composizione allude anche ai fori di trascinamento del fotogramma, richiamando ancora una volta il sottolivello dello 'specifico' cinematografico.

Resta il fatto che questo manifesto non trova riscontro, per quanto ho cercato di verificare, nella contemporanea cartellonistica. Per il tentativo di esaltare le capacità semantiche della grafica pubblicitaria; aggiungendo alle strutture pittoriche quella propria del cinema, il movimento, e pas-









sando, sullo stesso piano della bidimensionalità statica, da un codice all'altro. Ecco perché 'dovendo leggere' movimento nel manifesto, vi si vede l'effetto imprevisto dello sdoppiamento della figura, con una distorsione che va contro la normativa naturalistica. Ciò non di meno, l'impressione decorativa dell'insieme, come l'organizzazione del linguaggio, è a tal punto nota nella sua pertinenza al codice dell'*Art Nouveau*, che questo 'sbandamento' passa facilmente innavertito.

In questi manifesti, notando la persistenza dell'e-lemento caricaturale che conferma il legame tra 'genere' specifico e grafica, Glauco Cambon compie una operazione di montaggio che, rispettosa dei modelli iconografici della contemporanea pubblicità, tende, da un lato, alla partecipata descrizione della propria società e, dall'altro, all'individuazione di singole personalità, viste con occhio bonario e privo di accenti violenti, ben lontano dal voler dare alla distorsione dell'immagine una carica di critica ideologica. Esse mantengono intatto il loro valore di figurazioni 'simboliche' di adesione alla realtà presente, espressa attraverso l'uso essenziale del disegno.

Ciò risulta evidente nel seguire il processo creativo delle caricature<sup>19</sup> di Cambon che dall'ovvia presenza iniziale della sola linea nel fissare l'immagine [203, 204, 205, 206, 207] passa ad accenni chiaroscurali per meglio definire le tipizzazioni e la composizione [208, 209], fino a giungere, nella versione grafica del manifesto, alla selezione delle strutture stesse e a privilegiare il colore in chiave sia decorativa che costruttiva.

Proprio all'interno del 'discorso' caricatura, si può

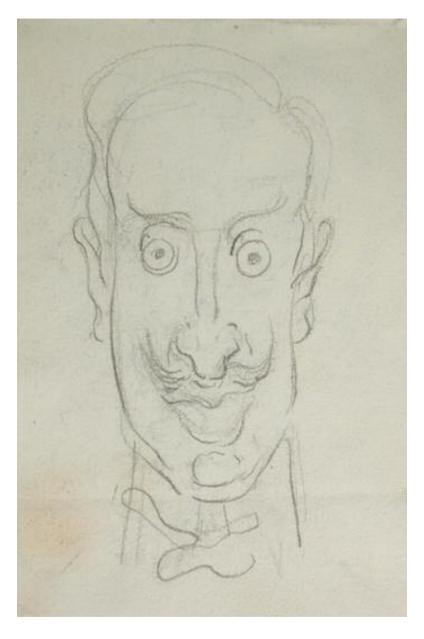
individuare una riconferma della sua partecipazione al processo di deformazione della figura, la quale, nel divergere delle strutture, prelude agli esiti astratti dell'arte contemporanea.

Basti, a visualizzare il percorso fatto, osservare i precedenti, in questo caso non troppo remoti, della caricatura triestina più nota, come la serie, ad esempio, di Isidoro Grünhut, dove linea e chiaroscuro mantengono tutta la loro compattezza anche nell'analogo indirizzo interpretativo, come ho detto, bonario e libero d'aggressività ideologica.

D'altra parte, la produzione di Cambon s'inserisce, per questo spirito di staccata e ironica descrittività, nel filone della caricatura teatrale<sup>23</sup> e ignora invece la satira politica. Questo, in consonanza con la sua personale tematica, di estroverso gusto per lo spettacolo che coglie il divertimento della descrizione distorta, ma sottintende e fa proprio, nel disegno, nel manifesto come nel ritratto, il malessere psicologico della personalità reale rappresentata nella sua individualità ed anche, contemporaneamente sdoppiata, come affermazione di maschera effimera 'bloccata in scena'.

Tutt'altra cosa la più tarda *Cartolina di propagan-da di guerra* [214] del 1916-18 che segna con pesante evidenza, per densità di chiaroscuro, opacità di colore e scarsa pulizia di tratto, un mutamento linguistico che si fa forte di un ritrovato classicismo böckliniano e stuckiano.

Oppure ricordi del tardo realismo ottocentesco, derivati dalla pittura degli animalisti tedeschi, nello scontro d'aquile, che non nega le capacità disegnative [211, 212], ma il cui simbolismo non basta a far apprezzare il pittoricismo insistito su

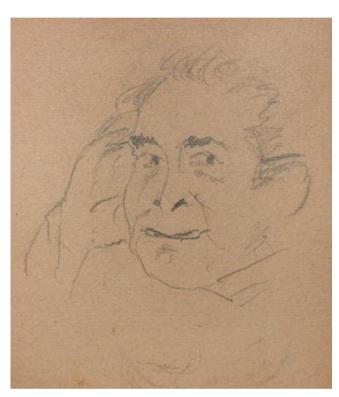




207. Caricatura, 1909-10 [cat. 112]

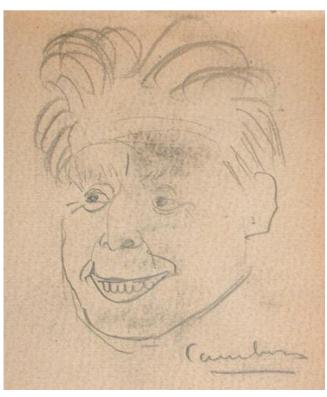
208. Caricatura, 1910-11 [cat. 124]

209. Caricatura, 1910-11 [cat. 125]



















cupi effetti di luce della composizione.

Questo tipo di produzione grafica, così diverso dalla leggerezza e dalla spiccata ricerca personale delle precedenti prove, indica come il binomio retorica-classicismo, per quanto radicato nell'esperienza di vita o nella ideologia del pittore,<sup>24</sup> deprima la creatività dell'artista stesso, facendolo ripercorrere esperienze figurative passate che richiedono un'organizzazione diversa, di matrice tradizionale ed accademica, della linea, del chiaroscuro e del colore.

Quasi che la creduta maggiore dignità dei temi imponga pari dignità stilistica, quella del codice di più grande spessore tradizionale e di più peso conservativo. Sono questi i prodotti di un'impostazione intellettualistica che identifica l'equivoco di un'istanza etica con una precisa istituzionalizzazione della forma artistica.

Equivoco che, protrattosi nel tempo, porterà Cambon a prove grafiche come *Cinghie Magliola - Biella* [213] del successivo periodo 'milanese' (1920 ca.), dove la simbolica figura del guerriero che deve alludere alla forza e alla resistenza del prodotto garantisce la 'dignità' del materiale pubblicizzato, in uno sforzo, obbligato,<sup>25</sup> di aggiornamento sui modelli della contemporanea cartellonistica.<sup>26</sup>

Infatti, il rapporto compositivo che prevede l'associazione del personaggio-idea con l'oggetto, ora posto in primo piano, secondo nuove formulazioni dinamiche, deriva da esperienze cubo-futuriste rimaste estranee al pittore, ma utilizzate in numerosi esempi della grafica di quegli anni. Si guarda il modello, mentre la rielaborazione personale si limita all'introduzione del chiaroscuro classico.

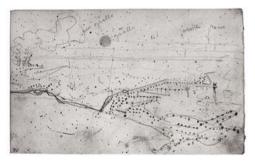
anche se semplificato, e a qualche nota luministica, lasciando però intuire che le scelte più sentite, già da tempo, si sono dirette verso 'generi' diversi. Con quest'ultimo manifesto ci siamo spinti fino al limite più tardo della cartellonistica di Glauco Cambon, ma è necessario indicare un altro filone che corre autonomo, per esiti figurativi, all'interno del 'genere'. Autonomo, non solo per la tematica, quella del paesaggio, ma anche per la ricerca coloristica. Se ne conservano pochi esempi, certo indicativi,

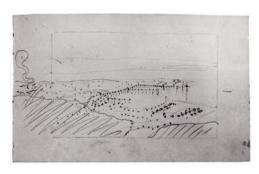


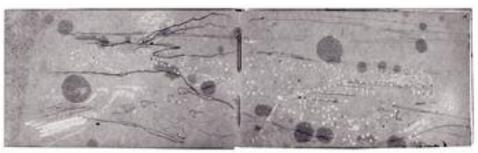
- 215. Studio preparatorio (Collana della Regina), 1907 [cat. 70]
- 216. Studio preparatorio (Collana della Regina), 1907 [cat. 71]
- 217. Studio preparatorio (Collana della Regina), 1907 [cat. 72]
- 218. Studio preparatorio (Collana della Regina), 1907 [cat. 73]











per lo stretto legame con l'omologa pittura 'da cavalletto'. Come credo non sia privo di significato che uno dei quadri più ricordati, *Trieste di notte* [152], trovi origine in una prova grafica.

Nel 1907 vengono premiati alla mostra concorso "Per l'incremento dei forestieri" due bozzetti per "avviso réclame" e cartolina,27 dei quali uno porta il motto "Collana della Regina". 28 Se ne conservano gli studi preparatori [215, 216, 217, 218, 219] e una tarda versione grafica in tricromia, dai quali si può osservare come dalla prima impressione di colori e punti luminosi [215] si passi a una più attenta definizione dei rapporti tra colori locali ed ambientazione [216] per descrivere poi la 'grandezza' delle fonti luminose e i punti di maggior intensità [217], giungendo a una prima sintesi [218] in cui la linea mantiene ancora la sua identità grafica e il colore la sua autonomia. Certo questi disegni hanno un valore unicamente come fonti documentarie, ma descrivono un processo operativo lontano dall'esperienza del plein air (rielaborata in studio fin che si vuole) e funzionale piuttosto alla preparazione delle lastre litografiche; provando ancora una volta l'importanza del codice grafico nella successiva traduzione sul piano prettamente pittorico, e non viceversa.

Se poi l'opera faccia pensare a un particolare impressionismo, ciò è dovuto più alla scelta suggestiva dello specifico soggetto che alla natura del colore nel suo rapporto con la luce. Per cui, tutte le versioni di *Trieste di notte*<sup>29</sup> si manterranno nell'alveo della pittura simbolista di paesaggio, con evidenti intenti decorativi, d'influenza *art nouveau*, nel mosso linearismo e nella sostanziale bicromia.

Infatti, quando prevale l'interesse per l'effetto cromatico, assistiamo all'inversione del processo, passando direttamente dal risultato pittorico alla versione grafica, il cui unico peso, in questo caso, è quello della possibilità di riproduzione meccanica. Risultano così evidenti 'anche' sulle cartoline Visione di Trieste [220] i tocchi larghi di pennello e la resa 'compendiaria' del paesaggio, mentre gli stessi motti letterari eletti a distinguerle come prove grafiche,30 in contrasto con l'immediatezza del linguaggio figurativo espresso, suggeriscono un'interpretazione intellettualistica della visione, ben diversa dai secchi 'titoli' dei quadri degli impressionisti.<sup>31</sup> Ma è la selezione cromatica, tendenzialmente irrealistica, a denunciare un'intenzione lontana dalla pittura impressionista e a far evitare di assegnare i 'paesaggi' di Cambon, come la resa tecnica a prima vista indicherebbe, all'ambito impressionista o postimpressionista che dir si voglia.

Immediata verifica si ha con il manifesto *Bando di Concorso per l'addobbo di poggioli con piante e fiori* [221] del 1910, che prelude a un linguaggio di tutto colore, nell'evidente contrasto fra la cascata dei glicini, risolta in superficie, con insistito picchettio di pennellate a finalità decorativa, e la chiara allusione di spazialità, sottolineata dalle oblique del portico e dai suoi valori chiaroscurali. Si raggiunge così un effetto emozionale che spinge completamente in primo piano il tema proposto.<sup>32</sup> È un'affermazione che il colore è valido in quanto tale, come struttura libera, nell'arte del manifesto 'paesaggistico'.

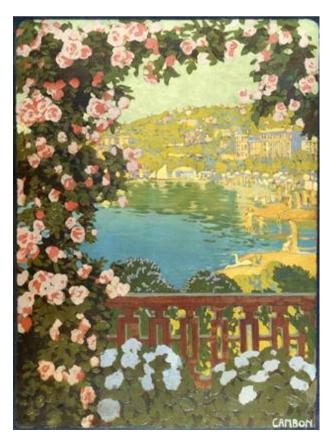
Ma è il passaggio seguente (1911), *Portorose Palace Cur. Hôtel* [222], ad accentuare nella produzione grafica il personale cromatismo di Cambon

- 220. Visione di Trieste in primavera, 1909 [cat. 106]
- 221. Concorso per l'addobbo di poggiuoli con piante e fiori, 1910 [cat. 117]
- 222. Portorose Palace Cur. Hôtel, 1911 [cat. 132]
- 223. Portorose Palace Cur. Hôtel, bozzetto, 1911 [cat. 133]











che sostituisce al concetto di 'ornamento-linea' quello di 'ornamento-colore'. Si noti infatti, nel bozzetto [223], come colori caldi e colori freddi abbiano la stessa leggibilità sulla superficie pur contribuendo per contrapposizione di macchie atonali alla definizione dell'immagine, secondo un principio d'alternanza che imprime un ritmo sincopato alla visione, spezzato dalla asimmetria di posizione delle singole zone cromatiche. Rimane comunque evidente il valore compositivo dei colori che si svolgono su due 'chiavi', quella azzurro-giallo del paesaggio vero e proprio e quella verde-rosato, a tempo più largo, dell'arco di rose. A ulteriore conferma dell'indirizzo stilistico art nouveau, i colori sono sempre quelli degli accostamenti, ormai istituzionalizzati all'interno della corrente stessa.

Insistendo poi sul ritmo, sembra che l'artista abbia voluto afferrare il *genius loci*, secondo una linea più emotiva che descrittiva. Diversamente, il colore contribuisce al valore icastico del messaggio pubblicitario che in questo caso rinuncia a ogni retorica per presentare l'offerta simbolica di un ambiente caratterizzato da una vita serena ed intensa al tempo stesso.

Tutto questo dimostra come Cambon elabori, per lo 'specifico grafico', un preciso indirizzo figurativo che rispetti le esigenze e, insieme, sfrutti in pieno le possibilità del mezzo tecnico,<sup>33</sup> partecipando in modo assai personale ai fermenti innovativi dell'*Art Nouveau* ed inserendovi la complessità dei propri contributi culturali, senza apparire legato alla lezione di questa o quella scuola, di uno o più grafici noti.

- 1. I. Cremona, Il tempo dell'Art Nouveau, Firenze, 1974, p. 126.
- 2. M. Gallo, I  $manifesti\ nella\ storia\ e\ nel\ costume,\ Milano,\ 1972,\ p.\ 106$  segg.
- 3. Vedi p. 39.
- 4. R. Curci, V. Strukelj, *Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, Trieste, 1977, pp. 128-129. Gli autori propongono una suddivisione in tre fasi della produzione pubblicitaria di Cambon. Dalle prime opere legate al simbolismo di matrice tedesca si passa a un periodo centrale, dove la struttura coloristica "assume un ruolo di netta prevalenza" e viene usata con maggior libertà. Conclude un terzo gruppo, caratterizzato da un "ritorno" alla pittura, sulla base di un'analogia fra 'macchia' litografica e pennellata.
- 5. Sulle pagine di "Pan", assieme ai due maestri ricordati, appaiono anche Klinger, Beardsley, Seurat, Signac, ad accentuare il carattere internazionale, secondo l'indirizzo figurativo-naturalistico del simbolismo europeo.
- 6. "L' Indipendente", Trieste, 22.12.1908.
- 7. G. Marangoni, *Glauco Cambon*, "Roma Letteraria", Roma, 1913, p. 13; S. Sibilia, *op. cit.*, p. 57; S. Benco, *Glauco Cambon*, cat., Trieste, 1930, p. 52; "Il Piccolo", Trieste, 8.3.1930; "Meridiano", Roma, 17.3.1930.
- 8. Il ricordo delle origini nobiliari francesi rimane vivo in famiglia, data l'abbastanza recente (tre generazioni) presenza della stessa a Trieste (Comunicazioni verbali: Myrta Fulignot Cambon, Trieste, 1978; Letizia Asquini Cambon, Roma, 1979).
- 9. Camillo Flammarion (1840 1925). Entrato giovanissimo all'Osservatorio di Parigi, costituisce in seguito un suo osservatorio personale (1882) a Juvisy sur Orge. Fonda la Società Astronomica di Francia (1887), della quale anche Cambon, in seguito, diventa membro. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979). Editore di vari periodici di astronomia e scienze ("Annuaire astronomique", "Revue mensuelle astronomique", "Cosmos"), compie studi sulla Luna, la rotazione dei corpi celesti, etc. Talvolta l'impegno divulgativo e la fantasia lo portano a non tener conto del rigore scientifico. Cito, fra le sue opere, alcuni titoli che mi sembrano indicativi: Dieu et la Nature (1869), L'inconnu et les problèmes psychiques (1917), La mort et son mystere (1921). Alla morte del pittore, la vedova farà dono all'amico di famiglia S.E. Giovanni Giuriati di un libro di Flammarion con dedica autografa. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979).
- 10. Con soggetto allegorico rappresentante la vita intellettuale. ("Il Piccolo", Trieste, 16.5.1907; "L'Indipendente", Trieste, 21.5.1907).
- 11. S. Sibilia, op. cit., p. 62.
- 12. Elementi pre-espressionisti si ritrovano in parte della sua produzione ritrattistica. L'organizzazione strutturale di questo manifesto dimostra, comunque, un'analogia con la linea evolutiva della grafica tedesca, dal tardo *Jugendstil* volumetrico all'Espressionismo.
- 13. Il manifesto è redatto in lingua ungherese: "Fuma Lei??? / Adoperi la carta da sigarette Lucza / della Lega Nazionale Difesa dell'Infanzia".
- 14. Corpo assai raramente usato da Cambon che preferisce un *lettering* ad andamento più verticale, con tratti curvi asimmetrici, molto simile a quello

- di Hohenstein, Bistolfi e Mataloni, grafico presente a Roma nel periodo 1895 1904.
- 15. Si confronti il *lettering* dei manifesti di Cambon con quello, di altra grafica pubblicitaria triestina contemporanea o di poco posteriore, dove si nota un incremento eccessivo della funzione decorativa delle scritte a scapito dell'incisività immediata del messaggio, legata all'esperienza secessionista viennese e fondata su un ritmo composito, la cui stilizzazione si basa sui *patterns* geometrici del quadrato e del cerchio. (Cfr. R. Curci, V. Strukelj, *op. cit.*, pp. 89, 90, 91).
- 16. Cfr., ad esempio, *Rosa e argento: la principessa della porcellana* (1864), Freer Gallery, Washington D.C.; oppure *Armonia in rosa e grigio: lady Maux* (1881), Frick Collection, New York.
- 17. Vien fatto di pensare al "Daedaleum" di W.G. Corner (1834), oppure al più sofisticato praxinoscopio a proiezione di E. Reynand (1880).
- 18. Come da tradizione verbale presso la Modiano Spa, dove in una sala si conserva il grande bozzetto: da destra a sinistra, i personaggi ritratti sono i pittori A. Orell, V. Timmel, mentre il terzo è Cambon stesso. (Comunicazione verbale, Dario Doria, Trieste, 1978).
- 19. Le immagini caricaturali prodotte da Cambon sono soprattutto contenute in alcuni dei taccuini di schizzi che di lui si conservano. Sappiamo però della sua partecipazione a un'importante mostra di caricature organizzata dal Circolo Artistico nel 1910; egli era presente con un quadro di nudi e di soggetto erotico. ("Il Piccolo", Trieste, 24.3.1910).
- 20. Nel genere s'impegnarono molti artisti triestini, come viene documentato dalla I Mostra Retrospettiva della Caricatura, allestita dai Civici Musei di Trieste nel 1950, nel cui catalogo è contenuta, indicativamente, anche la riproduzione di *Club Spécialité*. (Cfr. *VII Mostra della Caricatura*, con appendice alla I Mostra Retrospettiva allestita dai Civici Musei, Trieste 1950, p. 36).
- 21. Vedi supplemento dell' "Indipendente", Trieste, 24.12.1902.
- 22. Aggressività e satira politica si rivelano pienamente, con tipica crudezza di segno, nell'ambito dell'Espressionismo tedesco. La caricatura triestina sembra avvicinarsi, come tematiche svolte, tra scherzo individualizzato e satira di costume, alla produzione di Gulbranson per "Simplicissimus". Cambon, in particolare, tiene anche conto di modelli francesi alla Toulouse-Lautrec ed italiani, macchiaioli e di A. Cagnoni. (Cfr. V. Rubiu, *La caricatura*, Firenze 1973, pp. 29-30).
- 23. In Italia, tra '800 e '900, la caricatura teatrale conosce grande successo con i lavori di A. Cagnoni e di E. Sacchetti, esposti anche alle Biennali veneziane del 1900 e del 1922.
- 24. Cambon ricordava spesso (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979) la propria attiva partecipazione alle manifestazioni nazionalistiche della Trieste d'anteguerra, all'esterno dei caffè "Chiozza" e "degli Specchi", a scapito anche degli arredi che, forte della propria prestanza fisica, si dilettava a "far volare". (Cfr. S. Sibilia, *op. cit.*, p. 57; "Il Corriere della Sera", Milano, 11.3.1930).
- 25. Anche da necessità economiche, se è vero che Cambon considerando la grafica pubblicitaria un 'genere' poco confacente ai suoi ideali artistici "aristocratici", decide di interrompere la propria produzione intorno al 1912. (S. SIBILIA, *op. cit.*, pp. 61-62).

- 26. Il portato strutturale e non semplicemente ornamentale dei valori decorativi *art nouveau* viene sostituito da immagini semplificate su un modello assai diffuso, chiamato 'stile Campari'. (Si veda L. Cappiello, *Bitter Cambari*. 1920).
- 27. CMSA, Trieste, doc. Trieste 9938, 9938/1.
- 28. "L'Indipendente", Trieste, 15.11.1907.
- 29. Vedi pp. 114, 115, 118-122.
- 30. "A Nabrezina / lungo la ferrugigna costa" (Carducci). Questo il motto prescelto a contrassegnare il bozzetto da cui è tratta la cartolina [cat. 69], che ottiene il I premio alla mostra concorso "Per l'incremento dei forestieri" al Palazzo della Borsa di Trieste nel 1907. L'altro, *Visione di Trieste in primavera dal colle di Triestenico* (cartolina, 1909, cat. 106), porta il motto: "È giunto il giorno promesso" (D'Annunzio). (CMSA, Trieste, doc. Trieste 9938, 9938/1; "L'Indipendente", 15.11.1907).
- 31. Cfr., ad esempio, E. Manet, *La colazione sull'erba*; C. Monet, *Ponti ad Argenteuil*; A. Sisley, *Inondazione a Pont-Marly*.
- 32. Una riedizione di questo manifesto, tratta dall'originale, viene proposta dall'Azienda di Soggiorno e Turismo di Trieste, per analogo concorso, nel 1980.
- 33. Va ricordato che, oltre ai successivi passaggi sulle lastre litografiche, per rendere alcune sfumature di colore che non trovano riscontro nel bozzetto, come negli azzurri e nei gialli di *Portorose Cur. Palace Hôtel*, Cambon adotta probabilmente l'espediente tecnico di umidificare in maniera differenziata le parti volute del foglio di stampa.

# Disegno e grafica Appendice





Due disegni [cat. 32, 33] e un dipinto ad olio [cat. 4] di Glauco Cambon della serie di rilievi dell'abside di San Nicolò della Cattedrale di Trieste con gli affreschi ritrovati nel 1891 [225, 226, 227].

L'anno successivo, la copia del particolare centrale [cat. 4], insieme a due copie del *Volto Santo* affrescato sul quarto archivolto a sinistra della navata [cat. 2, 3] fu donata dall'autore ai Civici Musei di Storia ed Arte.

Per gli altri schizzi [cat. 32, 33, 34, 35] è riportata nella scheda museale la datazione 1905 ca. (Cfr. M. Messina, in *San Giusto. Ritratto di una Cattedrale*, Trieste, 2003, p. 47)



# VI. Scene di genere

# Dalla fuga nel mito del passato classico al ritorno nel mito del presente borghese

228. Leda con il cigno, 1905 [cat. 47]

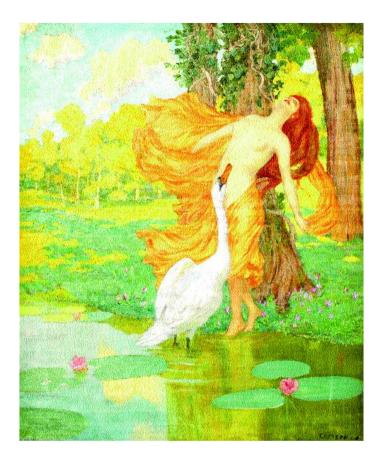
Il mito di Leda con il cigno lo conoscono tutti, magari per vaghi ricordi scolastici. Dei fauni con le ninfe e delle ninfe con i fauni, si sa. Antiche cose rivisitate (con fare un po' ironico) e cose del presente 'visitate' (con fare un po' caricaturale): andata e ritorno.

Glauco Cambon di questi soggetti non ne ha dipinti molti. Niente di paragonabile alle centinaia di ritratti. Ma l'interpretazione, allusiva e personale, che egli propone [228] è interessante e lo distingue da altri artisti del suo tempo.

Una tela del 1905 ha attirato la mia attenzione. I colori solari, stesi in modo libero e frazionato, fino a far credere a una impostazione ingenua e spontanea, descrivono un paesaggio dove sulla sponda d'un ruscello una giovane nuda si sta lavando i lunghi capelli.

Di per sé, *Bagnante in riva al ruscello* [229] come soggetto non è nulla di speciale o di nuovo. Ma, a guardar bene, seguendo le diagonali divergenti della composizione verso il primo piano, scopriamo il 'protagonista' cromatico dell'opera: 'il' ruscello, non 'un' ruscello qualsiasi. La cui corrente è resa in modo sofisticato, nei giochi di schiuma sull'acqua che si scontra con le pietre affioranti e, soprattutto, nei rapporti cromatici fra le variate densità del blu di Prussia, il rosato e il giallo dei riflessi dell'ansa vicina a noi. La figura femminile è ancora un messaggio 'di richiamo' che valorizza e qualifica il dominio del paesaggio, trasformandolo in natura mitica.

Con maggior forza, qualche anno dopo, i colori e i movimenti del mare fra gli scogli ci spingono, da sinistra a destra, a guardare una *Nereide* [230] nella sua trasognata ambiguità. Stesso mare di 'te-



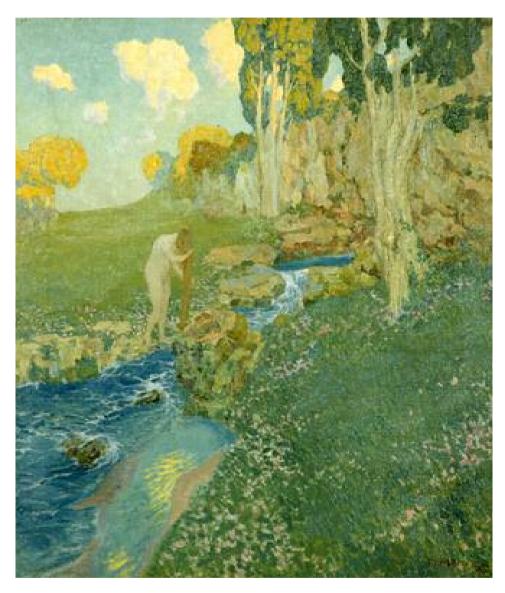
desca' memoria pittorica, stessi colori che 'propongono' e 'preparano' il successo della nota *Venere Anadiomene* [128] del 1906.

Gran salto di qualità nel 1911 con il dittico decorativo *Leda e Satiro* [231]. Progettato come pezzo d'arredo è qualche cosa di più. Segna un legame, anche temporale, con la migliore grafica pubblicitaria di Cambon. Nella sequenza 'in movimento' da destra a sinistra, il Cigno-Zeus 'punta' affascinato il lungo collo verso la giovane nuda di spalle che sembra non accorgersi di nulla. In parallelo, più indietro, Satiro 'punta' la stessa figura con una bocca lussuriosa semiaperta sotto un naso incredibile che pareggia il becco del cigno in primo piano (inevitabile il richiamo caricaturale, che, secondo il

229. Bagnante in riva al ruscello, 1905 [cat. 50]

230. Nereide, 1910-12 [cat. 130]

231. Leda e Satiro, 1911 [cat. 136]







gusto dell'artista, rende probabilmente riconoscibile e prende 'in giro' un personaggio noto) mentre s'afferra alla roccia per non cadere giù.

Nell'ambientazione ritroviamo la cascatella del lavoro precedente e gli effetti cromatici dei riflessi di luce sull'acqua, in un insieme di colori tutti chiari e 'brillanti' al sole. La scansione 'cinematografica' con il secondo fotogramma (a sinistra) trova continuità grazie alla pietra che affiora al centro (presente, frazionata, nei due riquadri): qui il cigno è 'entrato in contatto' con la fanciulla che, 'ingenua', offre i lunghi biondi capelli (vedi il nudo dell'opera precedente) come per 'gioco', al collo attorcigliato, sensuoso, dell'uccello.

Il richiamo a confronto non può essere che con la 'grafica-Modiano' di *Club Specialité – La Grande Marque* [200] che conferma la contiguità figurativa nel passaggio di codice dalla pittura alla grafica (o viceversa), ma anche quella culturale fra mito classico e mito borghese nella attualizzazione creativa e personalizzata, intrecciando passato e presente, che l'artista triestino realizza in questo periodo.

Pan [232] se ne sta tranquillo a suonare appollaiato sulla biforcazione di un albero. I colori virano su tonalità basse, in corrispondenza a uno degli indirizzi della ritrattistica, quello 'di maniera', di Cambon. Una pausa di riposo per il fauno, stanco d'inseguire ninfe, nel colore sfaldato di Tiziano vecchio.

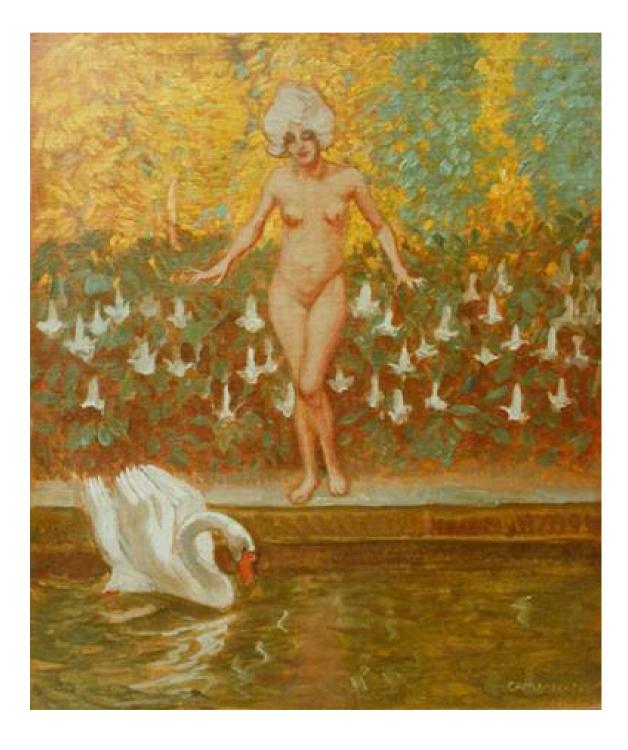
Dopo la guerra, le cose cambiano. Lo conferma *Leda con il cigno* [233] del 1923. Nel bozzetto, la nuda fanciulla, acconciata alla moda del tempo, se ne sta, in atteggiamento lezioso, in attesa sul-



l'orlo di una vasca. Il cigno, navigando sull'acqua stagnante, la corteggia a distanza ad ali alzate, secondo il rito della specie, ma sembra lui, ora, ritroso. Fa così, perché si deve. Segue una prassi di stile borghese.

Si crea, in questo momento, un legame di nascosta continuità con l'altro filone tematico delle scene di genere dipinte da Glauco Cambon.

Un punto di partenza potrebbe essere *Idillio nel* golfo [234], sempre del 1905. Un olio di sapore bozzettistico che contiene in sé i germi dell'altro filone delle scene di genere del triestino. Si notano



234. Idillio nel golfo, 1905 [cat. 51] 235. Scena galante, 1929 [cat. 287]







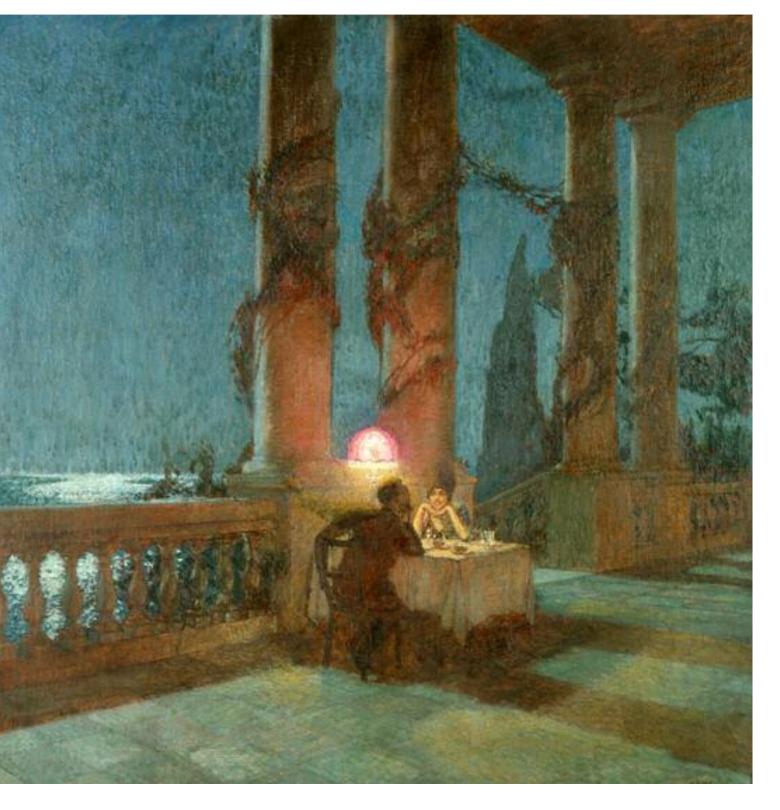


già le 'figurette' degli innamorati (qui in costume romantico-ottocentesco) che scendono verso il mare, contro i cui intensi riflessi di sole le linee di contorno della veste rosa di lei e della nera finanziera di lui si disgregano. La curva del dorso del levriero che li accompagna (e di levrieri, nella produzione di Cambon, se ne vedono più d'uno) fa da tramite a quella, ampia, della linea di costa nel passaggio dei piani di profondità, volendo accordare l'importanza data al paesaggio naturale, non ancora 'architettonico', con le presenze umane.

Delle coppie d'amanti a cena in lussuosi alberghi, si sa. Questa serie di opere non rompe la continuità figurativa con le impostazioni degli altri 'generi'. In esse Cambon non rinuncia alla propria fantasia, trovando fonte d'ispirazione nelle ambientazioni notturne che richiamano la 'sua' iconografia *liberty* (i manifesti *Portorose Palace Cur*.

Hôtel e Club Specialité, ad esempio) riassorbita in una spazialità dimentica di piattezze decorative. Riportando 'nei' quadri immagini della propria vita vissuta,¹ egli propone, fra il caricaturale (gusto mai dimenticato che, anche in molti ritratti, riappare seminascosto dalla 'maniera' tipologica) e il magniloquente, la descrizione di un "modello di vita e comportamento"² della pittura del realismo borghese, individuata anche dall'impaginazione d'atmosfera romantica, precisa nella definizione prospettica come negli atteggiamenti.

In *Scena d'hotel* [237], realizzata intorno al 1920, l'uomo, con ampio gesto del braccio, sembra recitare poesie amorose alla sua bella, indicando il riverbero (a noi ben noto, da *Trieste di notte* in poi) della luce della luna sul mare; lei, gomiti poggiati al tavolo e mani a incorniciare il volto, lo sta ad ascoltare, non si sa bene (dallo stato di con-





dosi fuori dalla linea delle avanguardie.

È in questo senso che i motivi di 'modernità' di Cambon appaiono sempre come repressi, in un involucro, non sempre trasparente, di esperienze stilistiche assimilate nei primi anni del secolo, cui il pittore non vuol rinunciare. Perciò il filo evolutivo si svolge sottile: difficili sono i confronti con esempi contemporanei, ansiosa, ma cosciente, l'originalità.

servazione dell'opera<sup>3</sup> riprodotta in fotografia, ed è forse meglio così) se estasiata o divertita. Alle spalle, sullo sfondo, il cipresso di Böcklin dell'*Isola dei morti*.

Il passare, però, dall'arco di rose [236] alla consistenza del colonnato e alla suggestione della "palladiana" [239] che contrasta con le luci surreali dei fuochi d'artificio, descrive un percorso convergente, in maniera singolare, con gli indirizzi estetici degli anni '20, quelli, almeno, che vanno svolgen-

<sup>1.</sup> Non dimentichiamo che l'artista, dagli anni '20 in poi, per cultura personale di gusto e, soprattutto, per necessità economiche, si sposta spesso nelle località turistiche alla moda, alla ricerca di committenze. (Comunicazione verbale, Gilda Pansiotti D'Amico, Roma, 1979).

<sup>2.</sup> A. Čelebonovič, La pittura del realismo borghese, cit., p. 21.

<sup>3.</sup> Potrebbe, per altro, essere riconosciuta nella versione pressoché identica del Museo Revoltella di Trieste, *Al chiaro di luna* [238], qualora si pensi a un intervento di restauro che avrebbe modificato il gesto del braccio dell'uomo.

# Nota biografica

#### 1875

Giovan Battista Glauco Cambon nasce a Trieste, il 13 agosto; il padre Luigi, avvocato, è dirigente del partito liberal-nazionale, autore di un romanzo storico, *Marco Ranfo*, di saggi sulle leggi suntuarie ed editore di un periodico giuridico. La madre, Elisa Tagliapietra, è conosciuta come poetessa.

# 1889

Prima opera nota: Il portatore di cero.

# 1891

Dopo aver abbandonato gli studi classici, lascia Trieste per studiare pittura all'Accademia di Monaco di Baviera, dove è allievo di Stuck. Contemporaneamente frequenta la scuola privata di Knirr.

#### 1892

Inizia ad esporre a Trieste: *Ritratto di Attilio Hortis*.

#### 1893

Gennaio: riceve una menzione d'onore all'Accademia di Monaco nel concorso a soggetto dato con il dipinto *Il cieco e la musica*.

# 1895

Rientra a Trieste. Nell'autunno espone al Circolo Artistico.

#### 1897

Partecipa alla II Esposizione Internazionale di Venezia con due ritratti a pastello.

È presente all'Esposizione di Belle Arti al Circolo Artistico di Trieste. Partecipa per la prima volta al concorso Rittmeyer (un'altra volta, in seguito, nel 1900). Il padre viene eletto deputato al Parlamento di Vienna.

#### 1901

È presente a Roma, dove parteciperà alle esposizioni Amatori e Cultori di Belle Arti a Roma del 1902 e 1903.

# 1905

Rientra a Trieste ed espone più volte presso il negozio Schollian.

# 1906

Espone a Milano. Partecipa alla mostra d'apertura della Permanente di Trieste. Sarà presente con regolarità alle "permanenti" degli anni successivi, fino al 1915.

#### 1907-1909

Espone alla VII e VIII "Internazionale" di Venezia e dopo Vicenza, Pisino, Torino, anche a Parigi (*Salon* del *Grand Palais des Champs Elysées*). Soggiorna per quasi un anno a Venezia.

#### 1910

IX Esposizione Internazionale di Venezia. Monaco di Baviera (Galleria Bauer). Esposizione di Arezzo. Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria. Esposizione di caricature alla Permanente di Trieste. Mostra "umoristica" di arte futurista al Circolo Artistico di Trieste.

È spesso presente a Venezia.

#### 1911

Esposizione Internazionale di Roma. Partecipa al concorso per i dipinti decorativi della Cassa di Risparmio di Trieste.

# 1912

X Esposizione Internazionale di Venezia. Esposizione d'Arte Giovanile a Napoli.

Probabilmente compie un viaggio a Varazze, dove dipinge fino all'anno successivo insieme al pittore Eugenio Olivari ed intreccia i primi contatti con la mondanità presente per la stagione.

#### 1913

Viaggia in Dalmazia. A Zara, presso la biblioteca Paravia, allestisce una personale.

Espone al Palazzo di Vetro di Monaco di Baviera, quindi alla "Collettiva" Bevilacqua La Masa di Vene-

zia e alla II Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli.

#### 1914

XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

#### 1915

Esposizione Internazionale di San Francisco, USA.

Mostra personale alla Permanente di Trieste.

Mostra di Guerra alla Permanente di Milano, dove si trasferisce dopo la chiamata alle armi del suo contingente nelle file dell'esercito austroungarico, continuando ad esporre nell'anno successivo

# 1917

Compie un viaggio in Toscana, ospite del conte Spannocchi nei castelli di Lucignano e Modanella. Esposizione delle Tre Venezie a Milano.

IV Mostra Internazionale della "Secessione" a Roma.

#### 1919

Dopo la Liberazione, tiene una personale presso l'Albergo Savoia a Trieste. Esposizione Nazionale di Belle Arti a Torino. III Mostra della Federazione Artistica Lombarda a Milano.

#### 1920

XII Esposizione Internazionale di Venezia. IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda a Milano.

#### 1921

I Biennale Romana d'Arte. Esposizione Nazionale d'Arte a Milano. Inizia i soggiorni estivi a Pusiano (Como). Nel settembre si trova a Rapallo.

#### 1922

XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

#### 1923

Esposizione Nazionale di Belle Arti a Milano.

Sposa la pittrice milanese Gilda Pansiotti, allieva di Ambrogio Alciati. È ospite dei Visconti di San Vito a Somma Lombarda (Varese).

#### 1924

XIV Esposizione Internazionale di Venezia. I Esposizione Biannuale del Cirdolo Artistico a Trieste. Mostra personale a Levico.

# 1925

È ospite ad Abbazia presso il violinista Kubelik, dove organizza una mostra personale. Nella stessa località esporrà ripetutamente all'annuale Mostra d'Arte. Entra in rapporti di amicizia con Italo Svevo. Soggiorna a Roma dove rifiuta la proposta di diventare presidente dell'Accademia di San Luca. È presente a Trieste dove alloggia e lavora.

#### 1926

I Mostra d'Arte Marinara a Roma.

#### 1927

Esposizione Nazionale di Belle Arti "La Quadriennale" a Torino. Assieme ai pittori triestini Barison, Bergagna, Croatto, Flori-Finazzer, Flumiani, Giordani, Grimani, Lucano, Orell, Sambo, Zangrando e a De Carolis, a B. Cardi e P. Nomellini, partecipa alla decorazione della motonave "Vulcania".

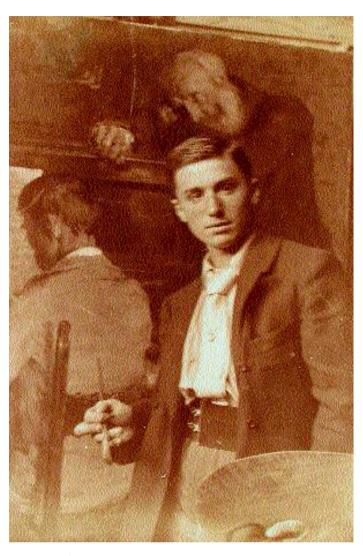
#### 1929

È degente in clinica a Regoledo (Como), dove continua a lavorare.

#### 1930

Si reca a Biella per allestire una mostra personale. Vi muore il 7 marzo.

Nel settembre,viene dedicata a Cambon una sala alla IV Mostra Regionale del Sindacato Fascista delle Arti della Venezia Giulia, al Giardino Pubblico di Trieste.

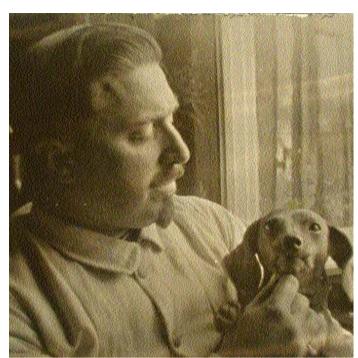




Un'immagine di Glauco Cambon diciottenne al cavalletto del dipinto "Il cieco e la musica" [1 , pag. 15, cat. 2 ui]. Le altre fotografie colgono alcune espressioni del pittore in situazioni legate alla sua attività artistica, ed altre più informali, riferibili a momenti di sereno relax familiare.















# Legenda

CMR

(Civico Museo Revoltella)

CMSA

(Civici Musei di Storia ed Arte)

## Opere in collezioni pubbliche e private

### 1

#### Marina

1890

Olio su cartone, cm 30x50 Firmato Collezione D. Cambon, Gazzada (VA)

#### 2

## Volto Santo

1891-92

Olio su tela, cm 24x18 (copia del "Mandilyon" affrescato nella Cattedrale di San Giusto, Trieste) CMSA, Trieste, inv. 4/15 (Dono Cambon 15/X/1892)

### 3

### **Volto Santo**

1891-92

Olio su tela, cm 46x31 (copia della base dell'archivolto con il "Mandilyon" della Cattedrale di San Giusto, Trieste) CMSA, Trieste, inv. 4/135 (Dono Cambon 15/X/1892)

#### 4

## Copia dell'affresco dietro l'altare di San Nicolò nella Cattedrale di San Giusto [227]

1891-92

Olio su tela, cm 46x31 CMSA, Trieste, inv. 4/136 (*Dono Cambon 15/X/1892*)

#### **BIBLIOGRAFIA**

*San Giusto. Ritratto di una Cattedrale*, Trieste, 2003, p. 47

#### 5

## **Ritratto femminile** [3]

1893-95

Olio su cartone telato, cm 50.3x38.5 Firmato in alto a ds.: CAMBON CMSA, Trieste

#### 6

## Ritratto di Elisa Tagliapietra Cambon [4]

1895

Pastello su cartone, cm 32x30 Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

#### FSPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1895

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 7.2.1895

#### 7

# Ritratto di Margherita Cambon [5]

1896

Olio su compensato, cm 72x60 Firmato e datato in alto a sin.: GLAUCO CAMBON-1896 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

### 8

## Ritratto di Mario Cambon [7]

1896

Olio su compensato, cm 72x60 Firmato e datato in basso a sin.: glauco / cambon / 96 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### 9

# Ondina (Ritratto femminile)

1896

Tecnica mista su cartoncino, cm 37x30 Firmato in basso a ds.: CAMBON Porta al centro sulla cornice originale: Glauco 96 Collezione privata, Trieste

### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1995, n. 119 ibidem, maggio 1996, n. 25

#### 10

## Ritratto di Nella Doria Cambon

1897

Pastello su cartone, cm 61x47 Firmato e datato in basso a sin. Collezione privata, Trieste

#### 11

#### Ritratto di A. Cabalzar

ante 1898 Olio, cm 40x30

Collezione privata, Genova

#### ESPOSIZION

Negozio Schollian, Trieste, 1898

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 17.3.1898

#### 12

## Nudo di donna [8]

1898

Pastello su carta, cm 51.5x68.5 Firmato e datato in basso a ds.: Glauco Cambon / Trieste.6.98 CMR, Trieste

#### 13

## Nudo di donna [10]

1899-1900

Olio su tela Firmato in basso a ds.: CAMBON Collezione privata, Gazzada (VA)

#### 14

## Schermidore [70]

1898

Pastello su cartone, cm 63x50 Firmato e datato in basso a sin.: 30 Aprile 98 / GLAUCO Cambon In alto a ds.: POULES DI SPADA/U.G. 1898-Collezione privata, Trieste

#### 15

## Ritratto di fanciulla [94]

1899

Olio su tela, cm 63x45 Firmato e datato in alto a sin.: Cambon 99 Collezione privata, Trieste

#### 16

## Ritratto dell'avvocato Giovanni Tagliapietra [6]

ante 1900

Olio su tela, cm 68x55 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## 17

## Giovane signora con cappello piumato [96]

1900

Pastello su cartoncino, cm 41x29.5

Firmato e datato in basso a sin.: Cambon / 900 Collezione privata, Trieste

18

## Il bacio [12]

1901-04

Matita su carta, cm 15x21.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

19

## **Profilo femminile** [13]

1901-04

Matita su carta, cm 20.5x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

20

## Gorgone [15]

1901-04

Matita e sanguigna su carta, cm 21.5x15 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

21

## **Ritratto femminile** [27]

1901-04

Matita su carta, cm 21.5x15 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

22

## Figura demoniaca [28]

1901-04

Matita su carta, cm 12.5x9.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

23

## Studio di mani

1901-04

Matita su carta, cm 14x20.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

24

## **Ritratto virile**

1901-04

Matita su carta, cm 16.5x10.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

25

## Villa Borghese

1901-04

Olio su tela, 24x34 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

26

## Ritratto di Niccolò Tommaseo [21]

1903

Olio su tela, cm 110x64 Firmato e datato in basso a ds.: Glauco Cambon / Roma / 903 CMSA, Trieste (inv. 13/30/78)

#### **ESPOSIZIONI**

LXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori, Roma, 1903

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo LXIII Esposizione Internazionale Società Amatori e Cultori, Roma, 1903, p. 16

27

## Ranocchi e ninfee [29]

1903

Olio su tela, cm 65x100 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / Roma / 903 Collezione privata, Trieste

28

## Ritratto di giovinetta [95]

1903-05

Olio su cartone, cm 19.5x13 Collezione privata, Trieste

29

## Paesaggio [25]

1903-05

Olio su cartone, cm 27.5x35 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

30

## Ritratto di Nella Doria Cambon [34]

1904

Olio su compensato, cm 78x50 Firmato e datato in alto a sin.: Al caro cognato Costantino / G. CAMBON / .5.04 Collezione privata, Trieste

#### **ESPOSIZION**

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930 Mostra del Ritratto Femminile, Trieste, 1933

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 21.9.1930
"Il Popolo di Trieste", 18.9.1930
Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 58
Catalogo Mostra del Ritratto Femminile, Trieste, 1933, p. 22

31

## Ritratto dell'avvocato Luigi Cambon [35]

1904

Olio su tela, cm 50x30 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 04 Collezione privata, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

#### BIBLIOGRAFIA

*Catalogo IV Mostra Sindacale*, Trieste, 1930, p. 57

32

## Rilievo grafico della cappella di San Nicolò nella Cattedrale di San Giusto, Trieste [225]

ante 1905

Matita su carta, cm 28.5x16.5 CMSA, Trieste (inv. 4/87)

BIBLIOGRAFIA

San Giusto. Ritratto di una Cattedrale, Trieste, 2003, p. 47

33

## Rilievo grafico parziale della cappella di San Nicolò [226]

ante 1905

Matita su carta beige, cm 29x15.5 Firmato in basso a ds.: G. Cambon CMSA, Trieste (inv. 4/89)

#### BIBLIOGRAFIA

San Giusto. Ritratto di una Cattedrale, Trieste, 2003, p. 47

34

## Frammento di fregio (dalla cappella di San Nicolò)

ante 1905

Acquerello su carta, cm 28x22 CMSA, Trieste (inv. 4/88)

#### BIBLIOGRAFIA

*San Giusto. Ritratto di una Cattedrale*, Trieste, 2003, p. 47

35

## Frammento di fregio (dalla cappella di San Nicolò)

ante 1905

Acquerello su carta beige, cm 5.5x7 CMSA, Trieste

BIBLIOGRAFIA

San Giusto. Ritratto di una Cattedrale, Trieste, 2003, p. 47

36

#### Profilo

ante 1905

Matita su carta, cm 14x20.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

37

## Guerriero

ante 1905

Matita su carta, cm 20.5x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

38

## Volto di bambina [119]

ante 1905

Olio su cartone, cm 34x25 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## Napoleone [22]

ante 1905

Matita su carta, cm 16.5x10,5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

40

## Napoleone [23]

ante 1905

Matita su carta, cm 16.5x10,5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

41

## Arnold Böcklin [24]

ante 1905

Matita su carta, cm 16.5x10,5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

42

## Paesaggio romano [26]

ante 1905

Olio su tela, cm 19.5x30.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

43

## Marina con ruderi [31]

1905

Olio, cm 61x80 Firmato e datato in basso a ds. Collezione privata, Trieste

44

## Fontana sul lago [145]

1905

Olio su tela, cm 70.5x50 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / ROMA / 05 Porta sul retro il timbro: DORIA Collezione privata, Trieste

45

## Ritratto di Costantino Doria [33]

1905

Olio su tela, cm 80x50 Collezione privata, Trieste

46

## Ritratto di Dario Doria bambino [37]

1905

Olio su tela, cm 50x30 Firmato in basso a ds.: CAMBON Datato in alto a ds.: 15.2.05 / Dario Collezione privata, Trieste

47

## Leda con il cigno [228]

1905

Olio su tela, 54x44 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 05

Collezione privata, Trieste

48

## Esposizione Regionale Dilettanti Fotografi [30]

1905

Manifesto litografico, cm 77x98 Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11.059, Treviso

49

## Esposizione Regionale Dilettanti Fotografi

1905

Matita e biacca su cartone, 101x71 (cartone preparatorio del manifesto cat. 48)

Verso: Nudi di bimbi

Matita e sanguigna su cartone Casa Cambon, Chiareggio (SO)

50

## Bagnante in riva al ruscello [229]

1905

Olio su tela, cm 67x59 Firmato in basso a ds.: CAMBON/05 Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1995, n. 103 (con titolo "Sorgente nel bosco")

51

## Idillio nel golfo [234]

1905

Olio su compensato, cm 92x84 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON/905

Porta sul retro in alto l'etichetta: Giuseppe Berlanda / mercante d'arte / Milano

Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, giugno 2003, n. 275

52

## Ex libris "C. Galli "

1905-06

Matita su carta, cm 17.5x12.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

BIBLIOGRAFIA

G. SGUBBI, 1982, p. 165, fig. 10

53

## Ex libris "C. Galli"

1905-06

Matita su carta, cm 17.5x12.5 (*bozzetto*)

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### BIBLIOGRAFIA

G. SGUBBI, 1982, p. 165, fig. 10 bis

54

## Cane

1905-08

Olio su cartone, cm 89.5x56.5 Firmato in basso a ds.: CAMBON Casa Cambon, Chiareggio (SO)

55

## Profumo [98]

1905-08

Pastello su cartone, cm 54x54 Firmato in basso a ds.: CAMBON Collezione privata, Trieste

56

# Nudo femminile con bambolina giapponese [11]

1906

Pastello su cartone, cm 81x60 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON 06 Collezione privata, Trieste

57

## Torneo Internazionale di Scherma [197, 198]

1906

A) Acquerello su cartoncino, cm
18.3x28.4
(bozzetto)
Firmato in basso a ds:
CAMBON
CMSA, Trieste
B) Stampato di 6 cartoline pubblicitarie, cm 28x28.5
Firmato in basso a ds: CAMBON
Archivio Modiano, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128

58

## Pannello pubblicitario (Graph. Kunst - Anstalt) [186]

1906

Stampato, cm 30.5x55 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 06 Archvio Modiano, Trieste

#### ESPOSIZIONI

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 127

#### Fiori

1906

Olio, cm 50x40 Collezione privata, Genova

60

## **Venere Anadiomene** [128]

1906

Tempera grassa su tela, cm 400x200 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON/06

Verso: etichetta sul telaio in alto, IX. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia-1910 Archivio Modiano, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente", Trieste, 1906

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 28.10.1906

61

## Puttino [129]

1906

Matita e sanguigna su cartone, cm 100.5x70.5 (bozzetto del cat. 60)
Verso: **Nudo femminile**Sanguigna e biacca su cartone
Casa Cambon, Chiareggio (SO)

62

## Salammbô [130]

1906

Olio su tela, cm 145x135 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / Trieste 06 Collezione privata, Trieste

### **ESPOSIZIONI**

"Permanente", Trieste, 1907 IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 23.2.1907 Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 57 G. SGUBBI, 1982, p. 159, fig. 3

63

## Ritratto di Elisa Tagliapietra [36]

1906

Olio su tela, cm 67.5x68 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / 06 Collezione privata, Trieste

64

## Ritratto di Nella Doria Cambon [44]

ante 1907

Olio su tela, cm 90x65 (incompiuto) Casa Cambon, Chiareggio (SO) 65

## Il velo giallo [101]

ante 1907

Olio su tavola, cm 61x58.5 Firmato in basso a sin.: CAMBON Collezione privata, Trieste

66

## Le figlie del Reno [133]

1907

Olio, cm 100x100 Firmato e datato in basso a ds. Collezione privata, Roma

BIBLIOGRAFIA

G. SGUBBI, 1982, p. 163, fig. 8

67

## Il velo azzurro [102]

1907

Olio su cartone, cm 95x95 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 07 CMR, Trieste

#### ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1907 Esposizione Regionale, Vicenza, 1908

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 3-4.9.1907

ibidem, 25.8-29.10.1908

F. Firmiani, S. Molesi, 1970, p. 35, fig. 253

B.M. Favetta, 1975

68

#### "La Reveuse"

1907

Olio su cartone, cm 71.5x49 Firmato e datato in alto a sin.: CAMBON / 07 Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

69

## "Lungo la ferrugigna costa"

1907

Cartolina, cm 9x14 Firmata in basso a sin.: CAMBON Collezione privata, Trieste

#### ESPOSIZIONI

Mostra Concorso "Per l'incremento dei forestieri", Trieste, 1907

#### BIBLIOGRAFIA

CMSA, Trieste, doc. TS 9938, 9938/1 "L'Indipendente", 15.11.1907 B.M. FAVETTA, 1975 G. SGUBBI, 1982, p. 171, fig. 21

70

## La collana della Regina [215]

1907

Matita su carta, cm 14x21 (studio preparatorio)

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

71

## La collana della Regina [216]

1907

Matita su carta, cm 14x21 (studio preparatorio) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

72

## La collana della Regina [217]

Matita e biacca su carta beige, cm 14x21 (studio preparatorio) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

73

## La collana della Regina [218] 1907

Matita su carta, cm 14x42 (studio preparatorio) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

74

## La collana della Regina [219] 1907

Olio su cartone, cm 17x25.7 (studio preparatorio) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

75

## Per i superstiti delle vittime del mare - Concerto di Beneficenza -XV Marzo 1907

1907

Cartolina, cm 9x14 Firmata in basso a ds.: CAMBON CMSA, Trieste

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 12.3.1907

76

## **Mostra d'Arte - Pisino 1907** [191]

1907

Cartolina, cm 9x14 Firmata in basso a sin.: CAMBON CMSA, Trieste

//

## Nudo di guerriero [190]

1907

China e biacca su cartone, cm 32.5x25 Firmato in basso a sin.: CAMBON (bozzetto) CMSA, Trieste

BIBLIOGRAFIA

B.M. FAVETTA, 1975; G. SGUBBI, 1982, p. 165, fig. 11

## Profilo di G. Garibaldi

1907

Stampato, cm 20x14 Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

"L'Emancipazione", 29.6.1907

79

## Ricordo del III Convegno Interregionale degli studenti

1907

Cartolina Firmata in basso a sin. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

80

## Il tramonto della Terra visto dalla Luna [193]

1907

Olio su tela, cm 90x75 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 16.7.1907 *ibidem*, 8.3.1930 S. Sibilia, 1922, p. 62 A.M. Comanducci, 1935 F. Firmiani, S. Molesi, 1970, p. 35 B.M. Favetta, 1975 G. Sgubbi, 1982, p. 162, fig. 6

81

## "Non invano ardendo" [224]

1907-10

Tempera su carta, cm 16.5x25.5 Firmato in basso a ds.: CAMBON (bozzetto per il logo della carta intestata dell' artista) Collezione privata, Trieste

82

## Scherzo [195]

1907-10

Tempera su carta, cm 26x36 Firmato in basso a ds. CMSA, Trieste

83

## Le violette

1908

Pastello su cartone, cm 52x43 Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON / TRIESTE 08 Collezione M. Cambon, Chiavari (GE)

84

## Ritratto dell'avvocato Luigi Cambon [42]

1908

Matita e sanguigna su carta, cm 30x26 Firmato e datato in basso a ds.: - Glauco - / 1.08 Collezione privata. Roma

85

## Ritratto di Amélie Cambon Zimier [40]

1908

Pastello su cartone, cm 87x85 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 08 CMR, Trieste

ESPOSIZIONI

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

**BIBLIOGRAFIA** 

S. Benco, 1930, p. 58

86

## Ritratto di Amélie Cambon Zimier [41]

1908

Pastello su cartone, cm 60x54 Collezione privata, Roma

**ESPOSIZION** 

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

#### **BIBLIOGRAFIA**

S. Benco, 1930, p. 58

87

## Ritratto di Gioconda Doria

1908

Olio su cartone, cm 70x46 Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON / 1908 Collezione privata, Trieste

#### ESPOSIZIONI

Mostra del Ritratto Femminile, Trieste, 1933 Il Mito sottile, Trieste, 1991

#### BIBLIOGRAFIA

Il Mito sottile, Trieste, 1991, p. 55 (ripr.)

88

## Ritratto di Diomede Glauco Cambon [38]

1908

Olio su cartone, cm 25x17,5 Porta in basso a sin. la scritta: Diomede - Glauco / Aetatis Suae XIII dies Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

89

## **Cane** [111]

1908

Olio su tavola, cm 37x59 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON 908 Collezione privata, Trieste 90

## Gabbiani sul golfo di Trieste [148]

1908

Olio su tela, cm 65x90 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 08 Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2004, n. 682 (con titolo "Le Rive, estate")

9

## "Est Vita" [188]

1908

Acquerello su cartoncino, cm 31x20.5 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 08 Collezione privata, Trieste

9

## "Est Vita"

1908

Stampato, cm 31.5x20.5 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 08 CMSA, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 20.1.1909 R. Curci, V. Strukeij, 1977, р. 128 G. Sgubbi, 1982, р. 162, fig. 5

93

## Nudo di bimbo

1908

Matita su carta, cm 11.5x15.5 (bozzetto per il n. 92) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

94

## Luigi Cambon sul letto di morte [71]

1908

Olio su tela, cm 18x30.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

95

## Ritratto di Felice Venezian [86A - 86B]

1908

Olio su tela, cm 72x50 Collezione privata, Trieste

96

## Felice Venezian sul letto di morte

1908

Matita e biacca su carta beige, cm 25.5x32.5 Firmato e datato in basso a sin. CMSA, Trieste

## Trieste di notte (La collana della Regina) [152]

1908

Olio su tela, cm 160x140 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 08 Collezione privata, Trieste

#### ESPOSIZIONI

*Biennale di Venezia*, 1909 Monaco di Baviera - Dresda, 1910-12 "Permanente", Trieste 1912

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 29.4.1909
"L'Indipendente", 19.5.1909
Catalogo VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1909, p. 36
V. Pica, "Emporium", 1909, p. 87
H.M.C., "The Studio", 1915, p. 21 (ripr.)
"Il Piccolo", 14.2.1912

98

# Liga "Lucza" - Szivarka Papirosat [196]

Manifesto litografico, cm 72x60 Archivio Modiano, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128G. Sgubbi, 1982, p. 162, fig. 7

99

## Indra Tea [189]

1908-10

Manifesto litografico, cm 160x112 Firmato in basso a sin.: CAMBON Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11053, Treviso

## **BIBLIOGRAFIA**

G. SGUBBI, 1982, p. 167, fig. 12

100

## Rappresentazioni di A. De Sanctis

1908-10

Manifesto litografico, cm 150x108 Firmato in basso a ds.: CAMBON Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11.051, Treviso

#### ESPOSIZION

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128G. Sgubbi, 1982, p. 167, fig. 13

101

## Corredi da sposa C. Burgstaller - Trieste [199]

1908-10

Manifesto litografico, cm 124x93 Firmato in basso a ds.: CAMBON Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11.055, Treviso

#### ESPOSIZIONI

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977 Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950, Trieste, 1981

#### BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, р. 128 G. Sgubbi, 1981, р. 351, fig. 191 G. Sgubbi, 1982, р. 167, fig. 15

#### 102

## Ritratto di Claudio Cambon [39]

1909

Olio su cartone, cm 36x24 Porta in alto a ds. la scritta in verticale: "Il mio povero Claudio" / 9 Collezione D. Cambon, Gazzada (VA)

#### 103

## Portorose di sera [149]

1909

Olio su tela, cm 55x94 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 09 Collezione privata, Trieste

### 104

# **Trieste di notte (Notte d'aprile)** [153] 1909

Olio su tela, cm 97x104 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / TRIESTE 09 Civici Musei, Galleria d'Arte Moderna, Udine

#### FSPOSIZION

Esposizione Internazionale, Roma, 1911 Artisti triestini ai tempi di Italo Svevo, Trieste, 1979

### BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 8.5.1911 "Il Piccolo", 20.10.1911 ibidem, 14.2.1912 V. Pica, 1911, p.CLIV Catalogo Esposizione Internazionale, Roma, 1911, p. 71 G. Marangoni, 1913 S. Sibilia, 1922, p. 58 "Il Piccolo", 8.3.1930 "Il Popolo di Trieste", 9.3.1930 "Meridiano", Roma, 17.3.1930 F. Firmiani, S. Molesi, 1970, p. 35 F. Firmiani, 1974, p. 144 B.M. FAVETTA, 1975, p. 118 S. Molesi, C. Mosca Riatel, 1979, p. 47, 87 Il Mito sottile, scheda (at), Trieste, 1991, p. 55

### 105

## Trieste di notte [154]

1909

Olio, cm 77x77 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

106

## Visione di Trieste in primavera dal colle di Triestenico [220]

1909

Cartolina, cm 9x14 Firmata in basso a ds.: CAMBON CMSA, Trieste

107

## Baciamano

1909

Olio, 33x43 Firmato in basso a ds. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

108

## Caricatura [203]

1909-10

Matita su carta, cm 21x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

109

## Caricatura [204]

1909-10

Matita su carta, cm 18.5x11.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

110

## Caricatura [205]

1909-10

Matita su carta, cm 21x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

111

## Caricatura [206]

1909-10

Matita su carta, cm 16.5x10.5 Firmata in basso a ds.: Cambon Casa Cambon, Chiareggio (SO)

112

## Caricatura [207]

1909-10

Matita su carta, cm 21x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

113

## Carta da sigarette Excelsior Specialità dello Stabilimento A. Salto, Trieste

1909-10

Foglietto pubblicitario Firmato Collezione privata, Trieste

#### ESPOSIZIONI

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo

italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128

#### 114

## Bozzetto per calendario della Lega Nazionale (La nascita dell' "Itala Gente") [194]

Acquerello e matita su carta, cm 50x33

Firmato in basso a ds.: **CAMBON** 

(Nel riquadro in basso a destra sono tracciati i versi di G. Carducci che descrivono il tema allegorico) Archivio Modiano, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Lega Nazionale 1891-1981. Mostra storica, catalogo, Trieste, 1981, p. 50

#### 115

## **Bozzetto per calendario** [187] 1910-11

Stampato su cartone, cm 19.5x26.5 Firmato in basso a ds.: CAMBON In basso al centro: Stab.º S.D. Modiano-Trieste Collezione privata, Trieste

### 116

## Ritratto dell'avvocato **Giorgio Gefter Wondrich** [72]

1910

Olio su tela, cm 150x88 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 010 Collezione privata, Trieste

#### 117

## Concorso per l'addobbo di poggiuoli con piante e fiori [221] 1910

Manifesto litografico, cm 140x80 Firmato in basso a sin.: CAMBON Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11.057, Treviso

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

S. Sibilia, 1922, p. 62 R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128 G. SGUBBI, 1982, p. 172, fig. 22

#### 118

# Trieste in fiore - Bando di Concorso

Fotocomposizione, cm 96x67 Firmato in basso a sin.: CAMBON (Rielaborazione grafica del cat. 117) Collezione privata, Trieste

#### 119

## Le maschere [135]

1910

Olio su cartone, cm 95x70 Firmato e datato in alto a sin. Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

"Permanente", Trieste, 1910

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 22.9.1910

## 120

## **Cuprea** [97]

1910

Olio su cartone. cm 79.5x79.5 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 10

Verso: etichetta sul telaio, "Esposizione Internazionale d'Arte della Città di

Collezione privata, Trieste

## 121

# Ferruccio Benini nel "don Marzio" [75]

Olio su cartone, cm 55x95 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / Trieste 010 CMR, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Biennale di Venezia, 1910 IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930 Mostra Commemorativa della Biennale, Venezia, 1935

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 27.4.1910

Catalogo IX Esposizione Internazionale *della Čittà di Venezia*, Venezia, 1910, p.

"Emporium", 1910, p. 332

S. Sibilia, 1922, p. 58

A. Lancellotti, 1926, p. 211

"Il Piccolo", 8.3.-21.9.1930

"Il Popolo di Trieste", 18.9.1930

"Meridiano", Roma, 17,3,1930

Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 58

[D. DE TUONI], 1933, pp. 154-155

A.M. Comanducci, 1935, p. 101

"Il Piccolo", 31.5.1935

F. Firmiani, S. Molesi, 1970, p. 35

F. Firmiani, 1974, p. 144

В.М. FAVETTA, 1975, р. 118

C.H. Martelli, 1979, p. 52

### 122

## Ritratto di "Ghinghi" (Piccarda Gefter Wondrich) [117]

Olio su compensato, cm 86x107 Firmato e datato in alto a ds.: PICCARDA "GHINGHI" - A. V - AET. SUAE - /

CAMBON • PINX • MCMX Collezione privata, Trieste

#### 123

## Ritratto caricaturale

1910-11

Olio su cartone, cm 70x78 Firmato in basso a sin.: CAMBON Collezione privata, Trieste

#### 124

## Caricatura [208]

1910-11

Matita su carta, cm 17.5x12.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## Caricatura [209]

1910-11

Matita su carta, cm 20.5x14 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## 126

## Excelsior [201]

1910-11

Tempera su cartone, cm 93x67 Firmato in basso a ds.: **CAMBON** (bozzetto per manifesto) Archivio Modiano, Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1996, n. 131 (ripr.)

#### 127

## **Tubes & Papier** à Cigarettes Excelsior [202]

Manifesto litografico, cm 101x72 Collezione privata, Trieste

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

## BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128 G. SGUBBI, 1982, p. 169

## 128

## Club Spécialité - La Grande Marque

1910-11

Foglio pubblicitario, cm 23x32 Firmato in alto a ds.: CAMBON / TRIESTE Archivio Modiano, Trieste

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 23.8.1977 R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128 G. SGUBBI, 1982, p. 168, fig. 16

## Club Spécialité -La Grande Marque [200]

1910-11

Olio su tela, cm 165x165 Firmato in basso a ds.: CAMBON / TRIESTE (bozzetto del cat. 128) Archivio Modiano, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128

130

## Nereide [230]

1910-12

Olio su cartone, cm 23.5x37.5 Verso: *Glauco* CAMBON / regalato alla famiglia / ANNINGER dall'Autore / negli anni dieci Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2004, n. 815 (con titolo "Bagnante")

131

## **Pan** [232]

1910-12

Olio su compensato, cm 68x48 Firmato in basso a ds.: CAMBON Collezione privata, Trieste

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, marzo 2003, n. 305 (con titolo "Fauno suonatore")

132

## Portorose Palace Cur. Hôtel [222]

1911

Manifesto litografico, cm 140x70 Firmato in basso a ds.: CAMBON Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11056, Treviso

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128G. Sgubbi, 1982, p. 172, fig. 23

133

## **Portorose Palace Cur. Hôtel** [223]

1911

Olio su tela, cm 110x80 Firmato in basso a ds.: CAMBON (bozzetto del cat. 132) Archivio Modiano, Trieste

#### **ESPOSIZIONI**

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste, 1977

#### BIBLIOGRAFIA

R. Curci, V. Strukelj, 1977, p. 128

134

## Venezia, Palazzo Guggenheim dal Casino delle Rose [151]

1911

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 911 Collezione privata, Trieste

135

## Giardino del Museo d'Aquileia [150]

1911

Olio su tela, cm 34x24 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON 1911 Verso: Giardino del Museo d'Aquileia/ Maggio 11

136

## Leda e Satiro [231]

1911

Olio su compensato, cm 36x69 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 1911 Collezione privata, Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2001, n. 248 (ripr.)

137

## **Ritratto femminile**

1912

Olio su cartone, cm 58.5x46.5 Firmato e datato in basso a ds. Collezione privata, Trieste

138

#### Ritratto maschile [73]

1912

Olio su tela, cm 100x80 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 012 Collezione privata, Trieste

139

## "Amor renovator vitae" [32]

1912

Tempera grassa su tela, cm 308x313 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON - 912 Cassa di Risparmio, Trieste

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 2.11.1911

ibidem, 24.5.1912
G. Marangoni, 1913
S. Sibilia, 1922, p. 60
"Il Piccolo", 9.3.1930
"Il Popolo di Trieste", 9.3.1930
C. Wostry, 1934, p. 237
A.M. Comanducci, 1935
F. Firmiani, 1974, p. 144

140

## Bambina con fiocco rosso [125]

1912

Olio su tela, Ø cm 38 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / - 912 -Casa Cambon, Chiareggio (SO)

141

## Ritratto del professor Sebastiano Gattorno [79]

1912-13

Olio su tela, cm 109x104 Porta alla base la targa: Fondatore e animatore / di questa casa / nel ventennale / della sua scomparsa / 20 marzo 1965 Sanatorio Triestino, Trieste

142

## Paesaggio [45]

1913

Olio su cartone, cm 17x25.5 *(bozzetto)* Casa Cambon, Chiareggio (SO)

143

## Marina [46]

1913

Olio su compensato, cm 17.5x25 *(bozzetto)*Casa Cambon, Chiareggio (SO)

144

## Paesaggio

1913

Olio su cartone, cm 27.5x35 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

145

### Marina con rocce

1913

Olio su compensato, cm 12x13.5 *(bozzetto)* Casa Cambon, Chiareggio (SO)

146

## Paesaggio

1913

Olio su cartone, cm 17x25.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

147

## Marina con figure [167]

1913

Olio su cartone, cm 11.5x13.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO) 148 Marina 1913 Olio su cartone, cm 11.5x13.5 Firmato in basso a ds. (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

149

Marina con scogli [47]

Olio su cartone, cm 12x14 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

150

Figura femminile

1913

Olio su cartone, cm 14x12 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

151

**Paesaggio** 

1913

Olio su cartone, cm 34.5x28.5 Firmato in basso a ds. (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

**Marina** [166]

1913

Olio su cartone, cm 22.5x32.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

153

Nuvole

1913

Olio su cartone, cm 17.5x25.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

154

Marina

1913

Olio su cartone, cm 12x14 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

155

Marina

1913

Olio su compensato, cm 12x14 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

156 Nuvole

1913

Olio su compensato, cm 12x14 (bozzetto)

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

157

Nuvole

1913

Olio su compensato, cm 12.5x14 (bozzetto)

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

158

Nuvole

1913

Olio su cartone, cm 17.5x25.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

159

**Marina** [173]

1913

Olio su cartone, cm 20.5x30.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

160

**Nuvole** [172]

1913

Olio su tela, cm 23x33 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

161

**Pescatori** 

1913

Olio su compensato, cm 12x14 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

162

Marina

1913

Olio su cartone, cm 14x12 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

163

Marina con figura [168]

1913

Olio su compensato, cm 14x12 (bozzetto)

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

164

Marina notturna

1913

Olio su compensato, cm 12x14 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO) 165

Marina

1913

Olio su cartone, cm 20.5x31 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

166

Nuvole

1913

Olio su cartone, cm 17x26 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

167

**Paesaggio** 

1913

Olio su tela, cm 24.5x33 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

Paesaggio dalmata

1913

Olio su tela, cm 22x32 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

Paesaggio dalmata

1913

Olio su tela, cm 19.5x30 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

Per un grande amore [192A]

1913

Stampato, cm 10.7x10.4 CMSA, Trieste

**BIBLIOGRAFIA** 

Per un grande amore, Lega Nazionale, Trieste, 1913

171

Edipo e la Sfinge

1913

Stampato

Firmato in basso a ds.: CAMBON

La Favilla Enimmistica, 1 settembre 1913 Collezione privata, Trieste

Ritratto dello scrittore Bosich [80]

1913

Olio su compensato, cm 40x50 Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / ZARA - -913 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## Scogliera [165]

1913

Olio su tela, cm 81x115 Firmato e datato in basso a ds.: ISOLA GROSSA - / - PORTO TAJER -/ 6.13 - CAMBON Collezione privata, Trieste

174

## **Scogliera**

1913

Olio su tela, cm 30x32 (bozzetto del cat. 173) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

175

## Palatino [143]

1913

Olio su cartone, cm 65x67 Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - 013 Collezione privata, Trieste

176

#### **Caricatura**

1913-15

Matita su carta, cm 18.5x11.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

177

#### Caricatura

1913-15

Matita su carta, cm 18.5x11.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

178

## **Nudo femminile**

1913-15

Matita su carta, cm 18.5x11.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

179

### Marina

1913-15

Matita su carta grigia, cm 15x21.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

180

#### Terrazza sul mare [163]

1913-15

Olio su tela, cm 100x100 Firmato in basso a ds.: CAMBON Collezione privata, Trieste

181

## Ritratto di Dario Doria

ante 1914

Collezione privata, Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

A. Curti, 1922, p. 19 Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 2003, n. 1041

182

### Primavera - Maternità

1914

Cartolina, cm 8.5x13.5 Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

183

## Isole dalmate [164]

1914

Olio su cartone, cm 49x71 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 14 Verso, a matita: Isola di Meleda -Dalmazia [...] agosto

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 2003, n. 1180 (ripr.)

## 184

## Salice piangente [162]

1914

Olio su tela, cm 70x70 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / Trieste 014 Collezione privata, Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

Il Mito sottile, Trieste, 1991, p. 56 (fig. 57)

185

## Ritratto di Emilio Zago [76]

1914

Olio su tela, cm 107x90 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / Trieste 014 Casa di Goldoni, Venezia

#### ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1914 Biennale di Venezia, 1914 Mostra Commemorativa della Biennale di Venezia, 1935

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 7.2-1.5.1914

Catalogo XI Esposizione Internazionale della Città di Venezia, 1914, p. 44

S. SIBILIA, 1922, p. 59
"Il Piccolo", 8.3.1930
ibidem, 21.9.1930
"Il Popolo di Trieste", 9.3.1930
"Meridiano", Roma, 17.3.1930
"Il Piccolo", 31.5.1935

A.M. COMANDUCCI, 1935, p. 101

186

## Ritratto di Emilio Zago [77]

1914

Olio su cartone, cm 65x44 Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON / • Trieste • 014 Più in alto la dedica: A Emilio Zago / = Princeps laetitiae = / con affetto Collezione privata, Trieste

187

## Scogliera con veliero [144]

1914 ca

Olio su tela, cm 74x59.5 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON -Collezione privata, Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, novembre 1991, n. 57 (con titolo "Goletta a vele spiegate", *ripr*.)

188

#### Bovi

1914

Olio su tela, cm 90x75.5 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - 014 Collezione privata, Roma

189

## Istituto Ortopedico Rinaldi

ante 1915 Cartolina Casa Cambon, Chiareggio (SO)

190

#### Capra

ante 1915

Matita su carta, cm 10x13 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

191

## Capra

ante 1915

Olio su tela, cm 16.5x22.3 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

192

## Ritratto d'uomo

ante 1915

Tempera su tavola, cm 50x39.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

193

### Ritratto femminile

ante 1915

Olio su cartone, cm 41x46 (bozzetto)

**Verso: Tramonto in controluce** 

Olio

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

194

## Grotte di San Canziano

ante 1915

Olio su cartone, cm 17x25.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

195

**Roseto** [175]

ante 1915

Olio su cartone, cm 26x16.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

196

## Trieste da Prosecco

ante 1915

Olio su cartone, cm 25.5x17 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

197

## **Paesaggio**

ante 1915

Olio su cartone, cm 17x25.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

198

## Cartolina di propaganda di guerra [214]

1915-18 Stampato

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

199

## Studio d'aquile [211]

1915-1918

Matita su carta, cm 17x12.5 (schizzo per il cat. 198) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

200

## Studio per ritratto femminile

1915-18

Olio su cartone, cm 36.5x26.5 Firmato in basso a ds. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

201

## Ritratto femminile con stola di pelliccia [99]

1915

Olio su tela, cm 75x60.5 Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON / 1 - 015 -Collezione privata, Trieste

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2004, n. 780 (con titolo "Gentildonna con i suoi gioielli")

202

Ritratto femminile [106]

1916

Olio su cartone, cm 72x61 Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - MILANO 1916 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

203

## Un monologo scabroso (Ritratto di A. Gandusio) [49]

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - Milano 016 Collezione privata, Gazzada (VA)

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1916

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Esposizione Internazionale di Belle Arti, Milano, 1916, p. 10 S. Sibilia, 1922, p. 62 "Il Popolo di Trieste", 9.3.1930

204

## **Paesaggio**

1916-18

Olio su tela, cm 22.5x32.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

205

## **Paesaggio**

1916-18

Olio su tela. cm 20x28.5 Firmato in basso a ds. Collezione privata, USA

206

## **Paesaggio**

1916-18

Olio su masonite, cm 15.5x25 Firmato in basso a sin. Collezione privata, USA

207

## **Bosco**

1916-18

Olio su tela, cm 20x30.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

208

#### Paesaggio

1916-18

Olio su tela, cm 24x34 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

209

## Cartolina di propaganda di guerra [212]

1916-18

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

210

### La Vittoria

1916-18

Cartolina

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## Trieste di notte

1916-18

Cartolina, cm 10x15 Firmata in basso a sin. Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

212

## Al chiaro di luna [238]

1917

Olio su cartone, cm 100x100 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 17 CMR. Trieste

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1993, n. 202 (ripr.)

213

## **Paesaggio**

1917-18

Olio su tela, cm 22.5x32 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

214

## Paesaggio [146]

1917

Olio su tela, cm 20x30.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

215

## **Paesaggio**

1917-18

Olio su tela, cm 20x30.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

216

## **Ritratto femminile**

Olio su cartone, cm 30x17 Firmato e datato sul verso in basso a ds. (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

217

#### Ritratto del dott. Jacchia [82]

1919

Olio su cartone, cm 54x44.5 Firmato e datato sotto la dedica in basso a ds.:

Al D<sup>r.</sup> Jacchia con / riconoscienza [*sic*] infinita / Glauco Cambon / Trieste 15.I.19

Collezione privata, Trieste

#### 218

## Ritratto femminile di profilo [105]

1919

Olio su tela, Ø cm 69.5 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / - 919 -Collezione privata, Trieste

219

## Ritratto di gentiluomo [81]

1919

Olio su tela, cm 70x90 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 919 Collezione dott. M. Chiandit, Udine

220

## **Tramonto sul mare** [170]

1919

Olio su compensato, cm 34.5x34 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 919. Collezione privata, Trieste

221

## Violante (Ritratto di Emy Zuccari) [52]

1919

Olio su tela, cm 170x120 Firmato e datato Collezione privata, Roma

BIBLIOGRAFIA

S. Sibilia, 1922, p. 60 "Il Piccolo", 8.3.1930 A.M. Comanducci, 1935, p. 101

222

## Ritratto di Matilda Zuccari

1919

Olio su tela, cm 170x120 Firmato e datato Collezione privata, Roma

223

## Ritratto della sorella di Emy e Matilda Zuccari

1919

Olio su tela, cm 130x120 Collezione privata, Roma

224

## Ritratto di Nella Doria Cambon

1919

Olio su cartone, 29x24,5 Firmato e datato in basso a ds. Collezione privata, Trieste

225

## Buoi all'aratro [169]

1919-20

Olio su compensato, cm 70x101 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

226

## Ritratto del Signor Comi

1919-20

Tempera su tela, cm 90x65 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

227

## Studio per ritratto maschile

ante 1920

Olio su cartone, cm 25.5x17.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

228

## Studio per il ritratto Dolfin

ante 1920

Olio su cartone, cm 71.5x39.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

229

### Bimbo

ante 1920

Cartolina

Casa Cambon, Chiareggio (SO)

230

### Ritratto del figlio Pierluigi [122]

ante 1920

150x100 ca

Collezione D. Cambon, Gazzada (VA)

231

## Ritratto di Ida Cambon

ante 1920

Collezione D. Cambon, Gazzada (VA)

232

## Ritratto di Gilda Pansiotti [53]

1920

Olio su cartone, cm 48x48 Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / - 1920 -Casa Cambon, Chiareggio (SO)

233

### Ritratto di Gilda Pansiotti [55]

1920

Olio su compensato, cm 61x41 Porta sul verso certificazione del figlio Gerardo Cambon Casa Cambon, Chiareggio (SO) 234

## Ritratto di Gilda Pansiotti [54]

1920

Olio su cartone, cm 103x73 Porta sul verso certificazione del figlio Gerardo Cambon Casa Cambon, Chiareggio (SO)

235

## Studio per il ritratto del ragazzo Sichel [123]

1920

Olio su compensato, cm 35x22 Datato in basso a ds. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

236

## Autoritratto [57]

1920

Olio su cartone, cm 102x72 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / - 1920 -Casa Cambon, Chiareggio (SO)

237

## Ritratto del pittore Primo Sinopico [50]

1920

Olio su cartone, cm 102x72 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / [..] 20 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### FSPOSIZIONI

Biennale di Brera, Milano, 1920

BIBLIOGRAFIA

V. Piccoli, "Emporium", 1920, p. 101 V. Bucci, *ibidem*, 1920, p. 218

238

## Ritratto in piedi del pittore Primo Sinopico [51]

1920-21

Olio su compensato, cm 121x105 (incompiuto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

230

## Ritratto della Signora Gerli

1920-21

Olio su cartone telato, cm 50x39.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

240

## Cinghie L.A. Magliola - Biella [213]

1920-21

Manifesto litografico, 140x100 Museo Civico "L. Bailo", Raccolta Salce n. 11.058

## Cinghie L.A. Magliola - Biella

1920-21

Cartolina, cm 14x9 Collezione privata, Trieste

242

## Trieste di notte

1920-21

Stampato in tricromia Casa Cambon, Chiareggio (SO)

243

## Ritratto del professor Zuccardi Merli [84]

1920-21

Tempera su compensato, cm 60x40 Collezione privata, Treviso

244

## **Autoritratto** [56]

1920-21

Olio su cartone, cm 64x47 Firmato in basso a sin.: - CAMBON - / - MILANO 192[.] Casa Cambon, Chiareggio (SO)

245

## Scena d'hotel [236]

1920-21

Olio, cm 100x98 Collezione privata, Malnate (VA)

246

## **Paesaggio**

1920-23

Olio su cartone telato, cm 23x32 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

247

## Figura femminile

1920-23

Olio su tela, cm 25x34 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

248

#### Cavallo e cavaliere

1920 -23

Olio su cartone, cm 17x23 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

249

## Ritratto di Virgilio Negri [91]

1921

Olio

Firmato e datato in basso a ds.:
- CAMBON - / - PUSIANO - 23-9-21
Collezione privata, Pusiano (Como)

#### RIRI IOGRAFIA

G. CAMBON JR., "Alta Brianza", 1953, p. 26

250

## **Contadina**

1921

Matita su carta, cm 10x5.5 Dedica e firma sul lato ds. in verticale: Alla distinta poetessa Elda Gianelli / Glauco Cambon CMSA. Trieste

251

## **Mandorlo fiorito** [176]

1921-23

Olio su compensato, cm 38x27 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

252

#### Albero in fiore

1921-23

Olio su tela, cm 34x24.5 (bozzetto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

253

## **Gigli** [177]

1923

Olio su compensato Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / Pusiano 1923 Collezione privata, Gazzada (VA)

254

#### Paesaggio

1921-23

Olio su tela, cm 24.5x33 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

255

### Ritratto maschile

1922

Olio su tela, cm 62x45 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / MILANO 22 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

256

## San Giorgio [61]

1922

Encausto, cm 215x128 Firmato e datato in basso a ds. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### ESPOSIZIONI

Biennale di Venezia, 1922

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1922, pp. 23, 45 257

## Ritratto di Gilda Pansiotti

1922-23

Olio su cartone, cm 59.5x66 (incompiuto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

258

### Ritratto di Dario Doria

1923

Olio su compensato, cm 63x49 Firmato e datato in basso a sin. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

250

## Ritratto di Dario Doria [83]

1923

Olio su tavola, cm 69x55 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / Milano 1923 Dedica in alto a ds.: al mio Dario / zio Glauco / 4.5.23 Collezione privata, Trieste

#### ESPOSIZION

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 21.9.1930

260

## Ritratto di "Mazzasogni"

1923

Olio su tela, cm 62x45.5 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / MILANO 23 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

261

## Ritratto di Glauco Cambon jr. [120]

1923

Olio su compensato, cm 41x30 Firmato in alto a ds.: CAMBON Datato in basso a ds.: Glauco 3.4.923 / PUSIANO Casa Cambon, Chiareggio (SO)

262

## Natura morta [178]

1923

Olio su compensato, cm 50x70 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / CASTELLO DI SOMMA 23 Collezione privata, Trieste

263

## **Gallo** [113]

1924

Olio, cm 48.5x40.5 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / LEVICO - VILLA ROMANESE / 924 Collezione privata, Trieste

## **Ritratto femminile** [104]

1924

Olio su compensato, cm 56x52 Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / LEVICO 924 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

265

## **Gallo** [63]

1924-25

Olio su cartone, cm 20.5x16 Firmato in basso a ds. Civici Musei, Pavia

266

### Ritratto di Nella Cambon

1924 ca

Olio su tela, cm 66x51.5 Collezione privata, Trieste

267

## Ritratto di Luisella Feltrinelli

1925

Olio su tela, cm 75x62 Firmato e datato in basso a ds. Casa Cambon, Chiareggio (SO)

268

## Ritratto maschile [85]

1925

Olio su compensato, cm 71x54 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 7 - 925 -Collezione privata, Trieste

269

### Ritratto femminile

1925-27

Cartolina, cm 13x18 Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

270

## La fuga di Enea [161]

1926

Encausto su compensato, cm 116x100 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / 926 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

2/1

## I laghi della Brianza visti dal Monte Barro [68]

1927

Olio su compensato, cm 31x42 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / - M. BARRO - 927 -Casa Cambon, Chiareggio (SO) 272

# Giovanetta con cappello e velo azzurro [107]

1927

Tempera su cartone, cm 27.5x17.5 Firmato in basso a ds.: CAMBON Sul verso la data a matita: 26.3.1927 Collezione privata, Trieste

273

### Ritratto di Gilda Pansiotti

1928

Olio su compensato, cm 58x38 (incompiuto) Casa Cambon, Chiareggio (SO)

274

## **Burattinaio giapponese** [183]

1928

Olio su compensato, cm 76x67.5 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 928 Collezione privata, Trieste

275

## Iris [174]

1928

Olio su cartone, cm 25.5x17.5 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON 28 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

276

## Tramonto con cipressi [171]

1928

Olio su tavola, cm 90.5x117.5 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 928 Collezione privata, Trieste

### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1995, n. 43 (con titolo "Nuvole rosse sul mare", ripr.)

277

## Golfo di Trieste [156]

1928 ca

Olio su cartone, cm 17x24 Firmato in basso a ds.: all'amico Garollo / Cambon Collezione privata, Trieste

278

## Ritratto di giovanetta in rosso [109]

1920

Olio su compensato, cm 50x35 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 029 Collezione privata, Trieste

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste,

novembre 1992, n. 40 (con titolo "Ragazza in rosso", *ripr.*)

279

## Figura femminile [67]

1929 ca

Olio su tela, cm 70x45 Firmato in basso a ds.: CAMBON Collezione privata, Trieste

280

## Trieste di notte [155]

1929

Olio su compensato, cm 78x98 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON - A - VII Collezione privata, Trieste

281

## Il gatto Mussi [115]

1929

Olio su tavola, cm 31x29 Firmato e datato in alto a ds. Collezione M. Cambon, Chiavari (Ge)

282

## Natura morta con zucche [185]

1929 ca

Olio su tavola, cm 50x50 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

283

## Natura morta con brocca e peperoni [184]

1929

Olio su legno, cm 50x68.5 Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / A•VII Collezione privata, Hartswell, Maine (USA)

284

## Maschere e papaveri d'oppio [65]

1929

Olio su legno, cm 50x51 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - A•VII Collezione privata, Hartswell, Maine (USA)

285

## Fuochi d'artificio [66]

1929

Olio, cm 61x40 Firmato e datato in basso a sin. Collezione privata, USA

286

## G. Gambirasio, Jazz Band [210]

Matita e acquerello su cartoncino, cm 33x18 Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / - LEVICO - 929 Sopra la firma: G. Gambirasio / Jazz Band Casa Cambon, Chiareggio (SO)

#### 287

## Scena galante [235]

1929

Acquerello su cartone, cm 55x45 Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / 929 (Alla firma autografa è sovrapposta un'iscrizione apocrifa) Collezione D. Cambon, Gazzada (VA)

#### 288

## Testa di cavallo

ante 1930

Olio su compensato, cm 40x50 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## 289

## Testa d'asino [116]

1930

Olio su compensato, cm 50x50.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## 290

## Paesaggio [69]

1930

Olio su compensato, cm 51x67.5 Casa Cambon, Chiareggio (SO)

## **Opere di ubicazione ignota** (ui)

#### 1 ui

## Il portatore di cero [2]

1889

Firmato in basso a sin.: CAMB[..] Album Cambon

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 21.9.1930

#### 2 ui

## Il cieco e la musica (La Musica) [1]

1892-93

Firmato e datato in basso a sin. Album Cambon

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 14.1.1893 G. Marangoni, 1913, p. 4 S. Sibilia, 1922, p. 57 "Meridiano", 17.3.1930 "Il Piccolo", 8.3 - 21.3.1930 A.M. Comanducci, 1935, p. 100-101 F. Firmiani, 1974, p. 144

#### 3 u

## Ritratto di Attilio Hortis

ante 1893

#### **ESPOSIZIONI**

Negozio Schollian, Trieste, 1893

### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 5.10.1893
ibidem, 7.2.1895
ibidem, 8.3.1930
G. Marangoni, 1913, p. 4
A.M. Comanducci, 1935, pp 100 - 101

#### 4 ui

#### Ritratto del cav. Minas

ante 1893

Olio, cm 80x60 Firmato

## ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1893 *IV Mostra Sindacale*, Trieste, 1930

### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 16.12.1893 ibidem, 21.9.1930 "Il Popolo di Trieste", 18.9.1930 Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste 1930, p. 57 Già proprietà M. Minas, Genova 1979

### 5 ui

### "Requiescat in pace"

ante 1894

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 18.4.1894

### 6 ui

#### Villa San Vito

ante 1894

#### **ESPOSIZIONI**

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 21.9.1930
"Il Popolo di Trieste", 18.9.1930
Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 58

### 7 u

## Studio di teste di capra

ante 1895

### **ESPOSIZIONI**

Negozio Schollian, Trieste, 1895

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 7.2.1895

### 8 ui

## **Paesaggio**

ante 1895

## ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1895

## BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 24.3.1895

#### 9 L

## Ritratto di Salvatore Segré

ante 1896

#### **ESPOSIZION**

Negozio Schollian, Trieste, 1896

#### BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 27.5.1896

#### 10 ui

## Moquette

ante 1897

#### **ESPOSIZIONI**

Esposizione Provinciale di Belle Arti al Circolo Artistico, Trieste, 1897

#### BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 9.12.897

## 11 ui

### Musette

ante 1897

Pastello

## **ESPOSIZIONI**

Esposizione Provinciale di Belle Arti al Circolo Artistico, Trieste, 1897

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 24.11.1897 ibidem, 3.12.1897 "L'Indipendente", 9.12.1897

## 12 ui

## Schubert

ante 1897

Olio

#### ESPOSIZIONI

*Mostra del Concorso Rittmeyer*, Trieste, 1897

### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 10.10.1897

## 13 ui

## Idillio estivo

ante 1897

Olio

#### **ESPOSIZIONI**

*Mostra del Concorso Rittmeyer*, Trieste, 1897

### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 10.10.1897

#### 14 ui

## Ritratto femminile

ante 1897

Pastello

#### **ESPOSIZIONI**

*Mostra del Concorso Rittmeyer*, Trieste, 1897

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 10.10.1897

#### 15 ui

#### Testa di donna

ante 1897

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1897

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 19.12.1897

16 ui

Ritratto di signora

ante 1897

Pastello

**ESPOSIZIONI** 

Biennale di Venezia, 1897

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, 1897, p. 101 "L'Indipendente", 11.5.1897

17 ui

Ritratto virile

ante 1897

Pastello

**ESPOSIZIONI** 

Biennale di Venezia, 1897

BIBLIOGRAFIA

Catalogo II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, p. 101 "L'Indipendente", 11.5.1897

18 ui

Ritratto di R. Mazzarolli

ante 1898

Pastello

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1898

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 8.5.1898

19 ui

Testa di donna

ante 1898

FCDOCIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1898

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 17.3.1898

20 ui

Cagnetta inglese

ante 1898

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1898

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 17.3.1898

21 ui

Nudi (Dannati) [9]

1898

Firmato e datato in basso a ds.: G.Cambon/[....] 1898 Album Cambon 22 ui

Ritratto di Ermete Novelli

ante 1899

Olio

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1899

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 31.10.1899

23 ui

Busto di fanciulla

ante 1899

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1899

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 26.7.1899

24 u

Ritratto di Teodoro Costantini

ante 1899

Pastello

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1899

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 3.12.1899

25 ui

Ritratto di Bianca Iggius

ante 1899

Pastello

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1899

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 24.12.1899

26 ui

"Opale" - Ritratto femminile

ante 1900

Pastello

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1900

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.9.1900

27 ui

Testa di donna

ante 1900

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1900

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.9.1900

28 ui

Ritratto virile

ante 1900

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1900

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.9.1900

29 ui

Salammbô

ante 1900

**ESPOSIZIONI** 

Mostra del Concorso Rittmeyer, Trieste,

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 30.10.1900

30 ui

Nudo

ante 1900

ESPOSIZIONI

*Mostra del Concorso Rittmeyer*, Trieste, 1900

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 30.10.1900

31 ui

Ritratto virile

ante 1900

**ESPOSIZIONI** 

Mostra del Concorso Rittmeyer, Trieste, 1900

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.10.1900

32 ui

Ritratto di donna

ante 1900

ESPOSIZIONI

Mostra del Concorso Rittmeyer, Trieste,

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.10.1900

33 ui

Alba di luna

ante 1900

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 28.2.1900

34 ui

Ritratto dell'avv. Perco

ante 1900

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 1.4.1900

35 ui

Studio di ritratto

ante 1900

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 1.4.1900

36 ui

## Donna velata

Firmato e datato in basso a sin.: Glauco Cambon/ 1900 D.I.

37 ui

### Ritratto di Vincenzo Boccafurni

ante 1901

#### **ESPOSIZIONI**

Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 15.11.1901 Catalogo Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902, p. 8 G. Marangoni, 1913, p. 100

38 ui

### Ritratto di Ferruccio Benini [74]

1901

Olio su tela, cm 96x65

#### **ESPOSIZIONI**

Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902

#### RIRI IOGRAFIA

"Il Piccolo", 15.11.1901

Catalogo Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902, p. 8

39 ui

## Medusa [16]

1901

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 04.01 Album Cambon

40 ui

### Velluto e seta

ante 1902

### **ESPOSIZIONI**

Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902, p. 8

41 ui

## Gli Iracondi - Dante, "Inferno", c. XIII

ante 1902

#### **ESPOSIZIONI**

Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Mostra della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1902, p. 8 42 ui

## Ritratto femminile

1902

Firmato e datato in basso a ds.: .CAMBON./.Trieste.02 Album Cambon

43 ui

## Ritratto dello scultore Rovan [14]

1902-04

#### **ESPOSIZIONI**

Negozio Michelazzi, Trieste, 1911

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 9.5.1911

44 ui

#### Salmodie

ante 1903

#### **ESPOSIZIONI**

LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903, p. 16

45 ui

### Villa Medici al tramonto

ante 1903

#### **ESPOSIZIONI**

LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903, p. 16

46 ui

#### Bella

ante 1903

#### ESPOSIZION

LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo LXXIII Esposizione Iternazionale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma, 1903, p. 16

47 ui

## Medusa [17]

1904

#### **ESPOSIZIONI**

Negozio Schollian, Trieste, 1905

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 7.6.1905 *ibidem*, 8.5.1909

48 ui

#### Studio di marina

ante 1905

#### ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1905

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 15.2.1905

49 ui

## **Paesaggio**

ante 1905

#### ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1905

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 7.6.1905

50 ui

### **Testa femminile**

ante 1905

#### ESPOSIZIONI

Società degli Scultori ed Intagliatori in legno, Trieste, 1905

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 29.10.1905

51 ui

## Studio femminile

ante 1905

Pastello

#### ESPOSIZIONI

Società degli Scultori ed Intagliatori in legno, Trieste, 1905

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 29.10.1905

52 ui

#### Ritratto di giovane donna

ante 1905

#### ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1905

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 24.8.1905

53 ui

## Ritratto femminile

ante 1905

Pastello

#### ESPOSIZION

Negozio Schollian, Trieste, 1905

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 7.6.1905

54 ui

#### **Palatino**

1905

Album Cambon

## Ex libris "Pino Almagià"

1905-06

Firmato in basso a ds.: - CAMBON -

**BIBLIOGRAFIA** 

G. Sgubbi, 1982, p. 165, fig. 9

56 ui

## Ippocastani in fiore (Serenata di maggio) [132]

ante 1906

Firmato in basso a ds.: CAMBON

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1906 ibidem, 1909

BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 13.7.1906
"Il Piccolo", 24.10.1909
ibidem, 8.3.1930
A.M. COMANDUCCI, 1935, p. 101

57 ui

#### **Notturno**

ante 1906

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente", Trieste, 1906

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 2.10.1906

58 ui

## Paesaggio della campagna romana

ante 1906

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 27.7.1906

59 ui

## Seleka

ante 1906

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

"L'Indipendente", 19.7.1906

60 ui

#### Flora

ante 1906

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1906

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 1.7.1906 "L'Indipendente", 13.7.1906

61 ui

## Ritratto di bambina

ante 1906 Pastello ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1906

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 20.2.1906

62 ui

## Ritratto virile

ante 1906

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Schollian, Trieste, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 29.9.1906

63 u

## Ritratto di donna bionda

ante 1906

Pastello

**ESPOSIZIONI** 

Esposizione di Milano, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

G. Marangoni, 1913, p. 101

64 ui

## Ritratto del Maestro Gialdini

ante 1906

ESPOSIZIONI

Esposizione di Milano, 1906 Negozio Schollian, Trieste, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 20.2.1906 U. Ojetti, 1906, p. 43

G. Marangoni, 1913, p. 101

65 ui

## Fiori

ante 1906

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1906

**BIBLIOGRAFIA** 

"L'Indipendente", 13.7.1906

66 ui

#### Natura morta

ante 1906

**ESPOSIZION** 

"Permanente", Trieste, 1906

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 3.7.1906

67 ui

#### **Pollanotos**

ante 1906

(bozzetto per manifesto)

**ESPOSIZION** 

Mostra Concorso manifesto per il Promovimento delle Piccole Industrie, Trieste, 1906 BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 8.3.1906

68 ui

## Fosforescenze [20]

1906

Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON 06

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1906

IV Mostra Sindacale, Trieste 1930

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 1.7.1906 ibidem, 21.9.1930

Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 57

69 ui

## La nonna

1906

**ESPOSIZIONI** 

*Mostra del Ritratto Femminile*, Trieste, 1933

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Mostra del Ritratto Femminile, Trieste, 1933, p. 22

70 ui

## Archimede [131]

1906-07

Album Cambon

71 ui

## Ritratto dell'artista Benussi

ante 1907

ESPOSIZIONI

Biennale di Venezia, 1907

RIRI IOGRAFIA

Catalogo VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1907, p. 98 G. Marangoni, 1913, p. 101

72 ui

## **Ritratto femminile**

ante 1907

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1907

BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 21.5.1907

73 ui

## Ritratto virile

ante 1907

ESPOSIZIONI

Negozio Schollian, Trieste, 1907

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 29.9.1907

## Studio di testa

ante 1907

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1907

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 29.10.1907

75 ui

## Ritratto di giovane

ante 1907

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1907

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 16.5.1907

76 ui

## Ritratto del signor B.

ante 1907

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1907

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 22.1.1907

77 ui

#### Nudo di donna

ante 1907

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1907

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 22.1.1907

78 ui

## Sogno d'estate

ante 1907

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1907

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 21.5.1907
"L'Indipendente", 18.5.1907

79 ui

#### Donna velata in bianco

ante 1907

Firmato in basso a ds.: CAMBON

**ESPOSIZIONI** 

Esposizione Regionale, Vicenza, 1907

BIBLIOGRAFIA

G. Marangoni, 1913, p. 101

80 ui

## La collana della Regina

1907

(bozzetto per manifesto)

**ESPOSIZIONI** 

Mostra Concorso "Per l'incremento dei forestieri", Trieste, 1907

BIBLIOGRAFIA

"L'Indipendente", 15.11.1907

81 ui

## Fantasia per copertina di libro

1907

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 12.3.1907

82 ui

## Velo argenteo

ante 1908

Tempera e pastello (pannello decorativo)

ESPOSIZIONI

Esposizione Regionale, Vicenza, 1908

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 25.8.1908

83 ui

#### Cassandra

ante 1908

ESPOSIZIONI

Esposizione Regionale, Vicenza, 1908 "Permanente", Trieste, 1910

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 25.8.1908 *ibidem*, 3.3.1910

84 ui

## Ritratto

ante 1908

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1908

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 20.6.1908

85 ui

## Testa

ante 1908

**ESPOSIZIONI** 

Esposizione Regionale, Vicenza, 1908 IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 25.8.1908

Catalogo IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930, p. 58

86 ui

### Veneziana bionda

ante 1908

Pastello

#### **ESPOSIZIONI**

II Esposizione Quadriennale, Torino, 1908

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 7.5.1908

Catalogo II Esposizione Quadriennale, Torino, 1908, p. 17 87 ui

## Glaucopis Tanagra

ante 1908

pastello

#### ESPOSIZIONI

II Esposizione Quadriennale, Torino, 1908

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 7.5.1908

Catalogo II Esposizione Quadriennale,

Torino, 1908, p. 16

88 ui

## Castello di Vittorio [147]

1908

(bozzetto)

Album Venezian

89 ui

## Ritratto di Diomede Cambon

1908

Olio su cartone, cm 25x17.5

In basso a sin.:

Diomede Glauco, Aetatis Suae XIII

Dies

Album Cambon

90 ui

## Ritratto femminile

1908

Pastello su cartone, cm 56x50 Firmato e datato in alto a ds.

Già Collezione avv. L. Sferco, Trieste

91 ui

# Ritratto di gentiluomo in abito da sera

1908

Olio, cm 70x50

Firmato e datato Sotto la firma: in casa seduto / in un giorno con abulia e mal di testa

Già Collezione A.M. Scatola, Trieste

92 ui

## Ritratto di fanciulla

ante 1909

FSPOSIZIONI

"Permanente" *Natalizia*, Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 23.12.1909

93 ui

## Ritratto femminile

ante 1909

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.3.1909

## Ritratto di signora

ante 1909

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 30.3.1909

95 ui

## Studio di testa femminile

ante 1909

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 5.8.1909

96 ui

### Testa di donna

ante 1909

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 24.10.1909

97 ui

## Ritratto di giovane

ante 1909

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 8.5.1909

98 ui

## Figura di donna

ante 1909

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 30.3.1909

99 ui

## Ritratto di signora

ante 1909

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 30.3.1909

100 ui

# Don Chisciotte (Il cavaliere errante)

1909

Olio su cartone, cm 62x50 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 09

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 8.5.1909

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1999, n. 129 (ripr.)

101 ui

### Vulcano

ante 1909

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente", Trieste, 1909

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 8.5.1909

102 ui

## Cartolina di Capodanno

ante 1909

(bozzetto)

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1909

**BIBLIOGRAFIA** 

"L'Indipendente", 17.7.1909

103 ui

## Isolda [134]

1909

Firmato e datato in alto a ds.:

- CAMBOM - / - 09

#### **ESPOSIZIONI**

II Esposizione Nazionale d'Arte, Napoli, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

L'Eroica, 1912, p. 95

"Il Piccolo", 9.4.1913

A. Lancellotti, "Emporium", 1913, p. 243

A. Curti, 1922, p. 20 (ripr.)

A.M. COMANDUCCI, 1935, p. 101

104 ui

## Calendario 1910

1909

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 6.1.1910

105 ui

## Idillio Istriano

ante 1910

Tempera

(pannello decorativo)

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1910

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 23.8.1910 *ibidem*, 22.9.1910

"L'Indipendente", 8.9.1910

S. Sibilia, 1922, p. 61

"Il Piccolo", 8.3.1930

106 ui

#### **Venere Anadiomene**

1910

Cartolina

107 ui

## Sorriso Egineta

ante 1910

108 ui

### Studio della Contessa Tarnowska

ante 1910

109 ui

### Testa di Ferruccio Benini

ante 1910

FSPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1910

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 22.9.1910

110 ui

### Cane

ante 1910

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1910

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 3.3.1910

111 ui

## **Trieste**

## illuminata da un raggio di sole

ante 1910

ESPOSIZIONI

IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 21.9.1930

Catalogo IV Mostra Sindacale, Trieste, 1930, p. 57

112 ui

## **Salomè** [138]

ante 1910

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1910

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 3.3.1910 Album Cambon

113 ui

## Procellaria Nera [103]

ante 1910

ESPOSIZIONI

Esposizione Internazionale, Roma, 1911 XI Esposizione Internazionale, Monaco, 1013

"Permanente" (Personale), Trieste, 1915

BIBLIOGRAFIA

V. Pica, 1911, p.CLIV

Catalogo Esposizione Internazionale di Roma, Bergamo, 1911

"L'Eroica", 1912

"Il Piccolo", 4.6.1913 ibidem, 19.1.1915

114 ui

Scialle d'argento [136]

Firmato e datato in basso a ds.: CAM-BON / 10

**ESPOSIZIONI** 

Mostra del Ritratto Femminile. Trieste. 1933

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo Mostra del Ritratto Femminile. Trieste, 1933, p. 22

115 ui

Nerone 1910

Olio su tavola, cm 73x55 Firmato e datato in basso a sin.: -**CAMBON - 1910** 

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1996, n. 146 *ibidem*, ottobre 2001, n. 388 (*ripr*.)

116 ui

Villa veneziana

ante 1911

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente" (Natalizia), Trieste, 1911

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 16.12.1911

117 ui

Ritratto del pittore Vittorio Corcos [78]

1911

Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON/Trieste/1911 Più in alto la dedica: a V. CORCOS/ con amicizia

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1911

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 24.3.1911

118 ui

**Perseo** [139]

1911

Tempera

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1911

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 23.8.1911 "Il Piccolo", 24.8.1911

119 ui

Calendario 1912

1911

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 31.12.1911 ibidem, 2.1.1912

120 ui

Pannello decorativo

ante 1912

**ESPOSIZIONI** 

Biennale di Venezia, 1912

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 8.3.1930

121 ui

**Cabaret Maxim - Trieste** 

ante 1912

Manifesto

BIBLIOGRAFIA

G. Marangoni, 1913, p. 100 S. Sibilia, 1922, p. 62 R. Curci, V. Strukeli, 1977, p. 31

122 ui

Compagnia Ferruccio Garavaglia

ante 1912

**BIBLIOGRAFIA** 

G. Marangoni, 1913, p. 101

123 ui

L'Anima e la Nuvola

ante 1912

**ESPOSIZIONI** 

Biennale di Venezia, 1912

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 24.4.1912 ibidem, 4.5.1912 ibidem, 17.6.1912

Catalogo X Esposizione Internazionale d'Arte della Ĉittà di Venezia, Venezia, 1912, p. 26

G. Marangoni, 1913, p. 101

A. Curti, 1922, pp. 19-20 (ripr.) S. Sibilia, 1922, pp. 59, 60

"Il Piccolo", 9.3.1930

A.M. COMANDUCCI, 1935, p. 101

F. Firmiani, 1974, p. 144

124 ui

Sorriso azzurro e oro [137]

ante 1912

**ESPOSIZIONI** 

Biennale di Venezia, 1912 XI Esposizione Internazionale, Monaco, 1913 "Permanente" (Personale), Trieste, 1915

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 24.4.1912 Catalogo X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1912, p. 26 G. Marangoni, 1913, p. 101

"Il Piccolo", 4.6.1913

A. Curti, 1922, p. 20 (ripr.) F. Firmiani, 1974, p. 144

125 ui

Ritratto di vecchia signora

ante 1912

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1912

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 27.11.1912

126 ui

Ritratto Jesurum

1912

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON -

Album Cambon

127 ui

Calendario 1913

1912

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 26.12.1912

128 ui

Paesaggio floreale

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Esposizione d'Arte Giovanile, Napoli, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 19.2.1913

129 ui

Ritratto di signora

ante 1913

ESPOSIZIONI

Esposizione d'Arte Giovanile, Napoli, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 9.4.1913

130 ui

Ritratto virile

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Negozio Michelazzi, Trieste, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 8.5.1913

131 ui

Ritratto di ragazzo

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente", Trieste, 1913 Biennale di Venezia, 1914

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 13.6.1913 ibidem, 1.5.1914

#### Fauno e ninfe

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente" (Natalizia), Trieste, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 23.12.1913

133 ui

## Gorgonie

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

"Permanente" (Natalizia), Trieste, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 23.12.1913

134 ui

## Statuetta d'avorio (Studio di nudo)

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

135 ui

## Ritratto in rosso e nero

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

136 ui

#### Ritratto della signora Perlini

ante 1913

ESPOSIZIONI

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

137 ui

### Ritratto all'aria aperta

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

138 ui

### Studio di ritratto

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

139 ui

#### Ritratto del dottor I.

ante 1913

ESPOSIZIONI

Personale, Zara, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

140 ui

## Primavera - Maternità [141]

1913

Encausto

ESPOSIZIONI

"Permanente", Trieste, 1913 Biennale di Venezia, 1914

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 13.6.1913 *ibidem*, 1.5.1914

Catalogo XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1914, p. 44

141 ui

## Ritratto

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

142 ui

## Onda insidiosa - Lacroma

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

143 ui

## Pianto e sorriso - Vissovaz

ante 1913

ESPOSIZIONI

Personale, Zara, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

144 ui

## Tramonto sui pini - Villa Doria, Roma

ante 1913

ESPOSIZIONI

Personale, Zara, 1913

**BIBLIOGRAFIA** 

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

145 ui

## Ultimo raggio sugli ulivi - Istria

ante 1913

**ESPOSIZIONI** 

Personale, Zara, 1913

BIBLIOGRAFIA

"Risorgimento", Zara, 9.8.1913

146 ui

### Marina

1913

Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON - / 1913

Album Cambon

147 ui

## Notturno

1913

Tecnica mista su compensato, cm 57x59

Firmato e datato in basso a sin.: [......] '013

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1993, n. 186

148 ui

### Ritratto d'uomo

Album Cambon

1913

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / Trieste - 013

149 ui

## Ritratto della cantante Kročeniska

1013

Firmato e datato in alto a sin.: [.]ALUMRA ARU[....]US/ CAMBON - / [....] 10.9.1913 Album Cambon

150 ui

## Ritratto di Dario Doria [43]

1913

Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / - 8.5.13 -

151 ui

## Le Lucciole [140]

Album Cambon

1913

Porta in basso la scritta autografa:

- Le Lucciole -

BIBLIOGRAFIA

A. Curti, 1922, p. 20

152 ui

## Pugno nell'occhio

ante 1914

ESPOSIZION

Mostra umoristica d'arte futurista, "Permanente", Trieste, 1914

BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 22.2.1914

153 ui

## Precocità

ante 1914

#### **ESPOSIZIONI**

Biennale di Venezia, 1914

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1914, p. 34

154 ui

## Elegia del vento e del mare [142]

1914

Encausto

Album Cambon

155 ui

## Le navi di Enea [157]

ante 1914

Album Cambon

156 ui

### Paesaggio [158]

ante 1914

Album Cambon

157 ui

## Paesaggio [159]

1914

Album Cambon

158 ui

## Romanticismo (Ritratto di Piera Ulljan) [127]

1914

Olio su compensato, cm 80x70 Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON / 6.914

### **ESPOSIZIONI**

IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda, Milano, 1920

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda, Milano 1920, p. 5

A. Curti, 1922 (ripr.)

159 ui

## **Vendemmiale**

1914

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON - / [...] 4 -

#### **ESPOSIZIONI**

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Torino, 1919

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Esposizione Nazionale di Belle Arti, Torino, 1919, p. 29 S. Sibilia, 1922, p. 61 A.M. Comanducci, 1935, p 100

160 ui

## Romanticismo (Paesaggio dalmata)

ante 1915

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente" (Personale), Trieste, 1915

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 19.1.1915

161 ui

## Meriggio dalmata: isola Melada

ante 1915

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente" (Personale), Trieste, 1915

#### **BIBLIOGRAFIA**

"Il Piccolo", 19.1.1915

162 ui

## Alba

ante 1915

#### **ESPOSIZIONI**

"Permanente" (Personale), Trieste, 1915

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 19.1.1915

163 ui

## Primo raggio in pineta

ante 1915

### **ESPOSIZIONI**

"Permanente" (Personale), Trieste, 1915

#### BIBLIOGRAFIA

"Il Piccolo", 19.1.1915

164 ui

### Ritratto femminile

ante 1915

Album Cambon

165 ui

#### Ritratto d'uomo

ante 1915

Album Cambon

166 ui

#### Ritratto d'uomo

ante 1915

Album Cambon

167 ui

#### Modernità

ante 195

#### **ESPOSIZIONI**

Internazionale di San Francisco, 1915

#### **BIBLIOGRAFIA**

A.M. Bessone Aurelj, 1928, p. 190

168 ui

### Bovi

1915

Firmato e datato in basso a sin.:
- CAMBON 015 - CORMONS

Album Cambon

169 ui

## Ritratto femminile

1915-18

Pastello

Album Cambon

170 ui

### La Leonessa

ante 1916

#### **ESPOSIZIONI**

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1916

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1916, p. 27

171 ui

#### Ritratto d'uomo

ante 1916

#### ESPOSIZIONI

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1916

## BIBLIOGRAFIA

Catalogo Esposizione Nazionale di Belle Arti,, Milano, 1916, p. 27

172 ui

## Ritratto di Antonio Gandusio [48]

1916

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / Milano 016 Album Cambon

173 ui

### Ritratto d'uomo

1916

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - 016 Album Cambon

174 ui

## Ritratto di bambina [118]

1916

Firmato e datato in basso a sin.:
- CAMBON - 4.16
Album Cambon

### Un sorriso sul mare

1916

Olio su tela, cm 144x110 Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 1916

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1996, n. 205 (ripr.)

176 ui

## Sogno di un'ora lontana

ante 1917

#### **ESPOSIZIONI**

Esposizione delle Tre Venezie, Milano, 1917

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Esposizione delle Tre Venezie, Milano, 1917, p. 6

177 ui

### Ritratto di L. Zuccoli

ante 1917

#### **ESPOSIZIONI**

Esposizione delle Tre Venezie, Milano, 1917

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo Esposizione delle Tre Venezie, Milano, 1917, p. 6

178 ui

#### Ritratto d'uomo

1917

Firmato e datato a ds.: - CAMBON - / [.] 7 Album Cambon

179 ui

## Ritratto della signorina Venezian

1917

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / MILANO - 2 - 017 Album Cambon

180 ui

## Medusa [18]

1917

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / 1917 Album Cambon

181 ui

## Ritratto femminile

1917-20

Album Cambon

182 ui

## Paesaggio

1917-20

Album Cambon

183 ui

## **Ritratto femminile** [100]

1918

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / Venezia 1918 Album Cambon

184 ui

### Ritratto d'uomo

1918

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON / Milano - 918 -Album Cambon

185 ui

## Ritratto della Signora Taparelli

1918-19

Album Cambon

186 ui

## Crepuscolo romano

ante 1920

#### **ESPOSIZIONI**

IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda, Milano, 1920

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda, Milano, 1920, p. 5

187 ui

## La danzatrice Betiuscha [58]

1920

#### ESPOSIZION

Biennale di Venezia, 1920

### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1920, p. 85

188 11

## Rosso di sera [59]

ante 1920

#### ESPOSIZIONI

Biennale di Venezia, 1920

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1920, p. 85

189 ui

## Lucifero [60]

1920

#### **ESPOSIZIONI**

Biennale di Venezia, 1920

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo XII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1920, p. 85

S. Sibilia, 1922, p. 63 A. Curti, 1922, p. 20

190 ui

## Scena d'hotel [237]

1920 ca

Album Cambon

191 ui

## Ritratto di bambino

ante 1920

Album Cambon

192 ui

#### Ritratto femminile

1920

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / Milano - 920 Album Cambon

193 ui

## Ritratto di bambino

1920

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / 12.920 Album Cambon

194 ui

## Ritratto della Signora Gerli

1920-21

Firmato in basso a ds.: CAMBON / [......] Album Cambon

195 ui

## **Ritratto femminile**

1920-21

Album Cambon

196 ui

## Ritratto dell'avvocato Azioni

1920-23

Album Cambon

197 ui

#### Ritratto dell'avvocato Lanfranconi

ante 1921

ESPOSIZIONI

Esposizione Nazionale d'Arte, Milano, 1921

## BIBLIOGRAFIA

Catalogo Esposizione Nazionale d'Arte, Milano, 1921, p. 30

198 ui

#### **Primavera**

ante 1921

**ESPOSIZIONI** 

I Biennale, Napoli, 1921

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo I Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della Ĉittà di Napoli, Napoli, 1921, p. 30

199 ui

Paesaggio

ante 1921

**ESPOSIZIONI** 

I Biennale Romana, 1921

BIBLIOGRAFIA

Catalogo I Biennale Romana, Milano-Roma, 1921, p. 162

200 ui

Ritratto di Janine de Vit

1921

Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - / 2.21 - / Janine de [.....] Album Cambon

201 ui

Reti a Pusiano

1921-23

Firmato in basso a ds. Album Cambon

202 ui

Lago di Pusiano

1921-24

Fotoriproduzione Collezione privata, Chiavari (Genova)

203 ui

Pesca sull'Eupili

1921-24

BIBLIOGRAFIA

"Alta Brianza", 1953, p. 25

204 ui

L'ora del sacrificio

ante 1922

**BIBLIOGRAFIA** 

S. Sibilia, 1922, p. 62

205 ui

Ritratto di V. Baccafurni

ante 1922

BIBLIOGRAFIA

A. Curti, 1922, p. 19

206 ui

**Ritratto del commendator Treves** 

ante 1922

BIBLIOGRAFIA

A. Curti, 1922, p. 19

207 ui

Il sacro colle

ante 1922

**BIBLIOGRAFIA** 

A. Curti, 1922, p. 20

208 ui

Trieste in plenilunio

ante 1922

BIBLIOGRAFIA

A. Curti, 1922, p. 20

209 ui

Ritratto dell'ing. Alessandri

ante 1922

**BIBLIOGRAFIA** 

A. Curti, 1922, p. 19

210 ui

Ritratto in jais

ante 1922

**BIBLIOGRAFIA** 

A. Curti, 1922, p. 19

211 ui

Incrovable

(Ritratto di Eugenio Quarti) [87]

1922

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - 922

Biennale di Venezia, 1922

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia, 1922, p. 23

212 ui

Lago di Pusiano

1922

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / Milano - 1922 Album Cambon

213 ui

Ritratto femminile

1922-23

Firmato in basso a ds.: - CAMBON - / Pusiano 19[..]

Album Cambon

214 ui

Ritratto femminile

1922-24

Album Cambon

215 ui

Ritratto femminile

1922-24

Firmato in basso a ds.: - CAMBON -Album Cambon

216 ui

Ritratto femminile

1922-24

Firmato in basso a sin.: CAMBON

Album Cambon

217 ui

Natura morta

1922-24

Album Cambon

218 ui

Ritratto del signor B.

ante 1923

**ESPOSIZIONI** 

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1923

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano, 1923, p. 228

219 ui

Cristo

ante 1923

Firmato in bsso a ds.: - CAMBON -Album Cambon

220 ui

Ritratto femminile

ante 1923

Album Cambon

Leda con il cigno [233]

1923

Olio su cartone

Firmato e datato in basso a ds.:

- CAMBON - 023 Album Cambon

222 ui

**Ritratto Poglianig** 

1923

Firmato e datato in alto a ds.: - CAMBON - 1923 -

223 ui Ritratto d'uomo

Album Cambon

1923

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / Milano 1923 Album Cambon

224 ui

Il trono di Giove

Firmato e datato in basso a sin.: CAMBOM - / 923 Album Cambon

225 ui

## Natura morta con pesci

1923

Olio su tela, cm 40x56 Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - Pusiano 23

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1993, n. 251 (ripr.) ibidem, maggio 1999, n. 86 bis

226 ui

## Natura morta con bambola [62]

1923

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / 923 -Album Cambon

227 ui

### Cane

1923

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - /Rapallo - 923 Album Cambon

228 ui

## **Paesaggio**

1923

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - /923 Album Cambon

229 ui

#### Natura morta

1923-24

Album Cambon

230 ui

## Ritratto della marchesa Visconti di San Vito

1923-24

Album Cambon

231 ui

## Ritratto del marchese Visconti di San Vito

1923-24

Firmato in alto a ds.: A dopo alle[...] / - CAMBON / Somma[..]
Album Cambon

232 ui

## **Paesaggio**

1923-24

Album Cambon

233 ui

## Natura morta [179]

ante 1924

#### ESPOSIZIONI

*I Esposizione Biannuale al Circolo Artistico*, Trieste, 1924

#### **BIBLIOGRAFIA**

Catalogo I Esposizione Biannuale al Circolo Artistico, Trieste, 1924, p. 40

234 ui

## **Paesaggio**

ante 1924

#### ESPOSIZION

*I Esposizione Biannuale al Circolo Artistico*, Trieste, 1924

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo I Esposizione Biannuale al Circolo Artistico, Trieste, 1924, p. 40

235 ui

## Ritratto di Chitta [121]

1924

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / Milano - 924 Porta in alto a sin. la scritta: CHITTA - A - V - AET. S. -Album Cambon

236 ui

## Ritratto della signora Galli

1924

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / - 924 Album Cambon

237 ui

### Ritratto di Silvia [124]

1924

Firmato e datato in alto a sin.:
- CAMBON - / Levico - 924
Porta in alto a ds. la scritta:
- SILVIA.... / AET. SUAE - A - II
Album Cambon

238 ui

## Gallo

1924

Firmato e datato in basso a sin.:
- CAMBON - / - LEVICO - Villa Ro [...]
24

Album Cambon

239 ui

### **Gatto** [112]

1924

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / LEVICO - 924 Album Cambon 240 ui

## Tacchino [114]

1924

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / - LEVICO - 924 Album Cambon

241 ui

## **Ritratto Tripcovich**

1924

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - / LEVICO - 924. Album Cambon

242 ui

## Ritratto di violinista d'orchestrina

1924

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / LEVICO - 924 Album Cambon

243 ui

## Ritratto d'uomo [92]

1924

Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON. / - LEVICO 24 Album Cambon

244 ui

## Il Condottiero (Ritratto del marchese Visconti di San Vito) [88]

1924

Olio

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / .924.

#### ESPOSIZIONI

Biennale di Venezia, 1924

#### BIBLIOGRAFIA

Catalogo XIV Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, Venezia, 1924, p. 117

245 ui

## Il Condottiero [89]

1924

(bozzetto)

(Comunicazione scritta con fotografia allegata, M. Cambon, Chiavari, Genova, 1979)

246 ui

## Ritratto femminile

1924

Firmato e datato in alto a ds.: CAMBON - / LEVICO .924 -Album Cambon

247 ui

#### Ritratto di A. Delcroix

1924

Firmato e datato in alto a ds.: CAM [...] / - LEV [...] 24 (?) Album Cambon

248 ui

Natura morta

1924-25

Album Cambon

249 ui

Ritratto della Signora Soriani

1924-25

Firmato in basso a sin.: - CAMBON - Album Cambon

250 ui

Palladiana sul lago [239]

ante 1925

Firmato in basso a ds.: - CAMBON / MILANO Album Cambon

251 ui

Ritratto di gentiluomo

1925

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 925 Album Cambon

252 ui

Ritratto di Vittorio Emanuele III [64]

1925

Firmato e datato in basso a sin.: CAMBON - / 1925 -Album Cambon

253 ui

**Paesaggio** 

1925

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON - / 925 -Album Cambon

254 ui

Ritratto del Duca degli Abruzzi

1925

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON / 1925 Album Cambon

255 ui

Paesaggio con ara

1925-26

Album Cambon

256 ui

Ritratto del signor Cassetti

1925-27

Album Cambon

257 ui

Ritratto della signora Maestro

1925-27

Album Cambon

258 ui

Piccolo cantiere istriano

ante 1926

**ESPOSIZION** 

I Mostra d'Arte Marinara, Roma, 1926 Esposizione Nazionale di Belle Arti "La Quadriennale", Torino, 1927

BIBLIOGRAFIA

Catalogo I Mostra Nazionale d'Arte Marinara, Roma, 1926, p. 61 Catalogo "La Quadriennale", Torino, 1926, p. 17 A.M. Bessone Aurelj, 1928, p. 190

259 ui

La leggenda di Enea e Didone [160]

ante 1926

ESPOSIZIONI

I Mostra d'Arte Marinara, Roma, 1926 Esposizione Nazionale di Belle Arti "La Quadriennale", Torino, 1927

BIBLIOGRAFIA

Catalogo I Mostra Nazionale d'Arte Marinara, Roma, 1926, p. 61 Catalogo "La Quadriennale", Torino, 1926, p. 17 A.M. BESSONE AURELI, 1928, p. 190

260 ui

Medusa [19]

1926

Album Cambon

261 ui

Ritratto del signor Campore

1926-27

Album Cambon

262 ui

Natura morta [180]

ante 1927

Album Cambon

263 ui

Natura morta [181]

1927

Firmato e datato in basso a sin.: - Cambon - / 927 Album Cambon

264 ui

Ritratto di giovane

1927-29

Firmato in basso a ds.: [.] AM [...] Album Cambon

265 ui

Ritratto di bambina [126]

1928

Firmato e datato in basso a sin.: - CAMBON - /\* . 928 . Album Cambon

266 ui

Natura morta [182]

1928

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / 928 Album Cambon

267 ui

Santa Giovanna (Ritratto di Maria Airoldi) [90]

1928-29

Album Cambon

268 ui

Ritratto di Maria Airoldi

1928-29

Album Cambon

269 ui

Ritratto di magistrato

ante 1929

**BIBLIOGRAFIA** 

"Il Piccolo", 15.5.1930

270 ui

Ritratto d'uomo

ante 1929

Firmato in basso a ds.: [.] AMB [..] Album Cambon

271 ui

Ritratto di vecchio [93]

1920

Firmato e datato in basso a ds.: CAMBON - 929 Album Cambon

272 ui

Ritratto d'uomo

1929

Firmato e datato in basso a ds.: - Cambon - / 029 Album Cambon

273 ui

Ritratto d'uomo

1929

(bozzetto del cat 272 ui) Album Cambon

274 ui

Ritratto di gerarca

Firmato e datato in basso a ds.: - CAMBON - / [...] A. VII Album Cambon

275 ui

Ritratto femminile [108]

1929

Album Cambon

276 ui

Figura femminile [110]

1929

Album Cambon

277 ui

Ritratto di Anna Doria Cambon

ante 1930

**ESPOSIZIONI** 

IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930

BIBLIOGRAFIA

Catalogo IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930, p. 57

278 ui

La bautta

ante 1930

**ESPOSIZIONI** 

IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930, p. 57

279 ui

Alla fonte

ante 1930

**ESPOSIZIONI** 

IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930

BIBLIOGRAFIA

Catalogo IV Esposizione Sindacale, Trieste, 1930, p. 57

280 ui

Ritratto di gentildonna triestina

ante 1930

ESPOSIZIONI

*Mostra del Ritratto Femminile*, Trieste, 1933

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo Mostra del Ritratto Femminile, Trieste, 1933

281 ui

Il setter

Olio su cartone, cm 100x70 Firmato in alto a ds.: - CAMBON -

**BIBLIOGRAFIA** 

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1993, n. 177 (ripr.) 282 ui

Ninfa tra le rocce

Tecnica mista su cartone, cm 58x42 Firmato in basso a sin.: CAMBON

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1995, n. 48 bis

283 ui

Giovane con paglietta

Pastello su carta, cm 27x25

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1996, n. 213

284 ui

Il carro rosso

Olio su cartone telato, cm 53x63 (*attribuito*)

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1998, n. 240

285 ui

Discesa nel vulcano

Olio su tela, cm 60x40 (attribuito)

BIBLIOGRAFIA

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1999, n. 208 (ripr.)

# Esposizioni

## **Esposizioni**

#### 1892

Inizia ad esporre a Trieste: "Ritratto di A. Hortis"

#### 1893

Esposizione del Concorso di Composizione (menzione d'onore) all'Accademia di Monaco di Baviera: "Il cieco e la musica"

#### 1895

Al rientro a Trieste da Monaco, nell'autunno espone al Circolo Artistico

#### 1897

II Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia Esposizione di Belle Arti al Circolo Artistico, Trieste

#### 1902

LXXII Esposizione Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma

#### 1903

LXXIII Esposizione Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma

### 1905

Espone più volte presso il negozio Schollian, Trieste

#### 1906

Espone a Milano. *Mostra d'Apertura della Permanente*, Trieste. Sarà presente con regolarità alle "Permanenti" degli anni successivi, fino al 1915

## 1907

VII Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia Esposizione Regionale di Vicenza, Vicenza Esposizione Provinciale di Pisino, Pisino

### 1908

II Esposizione Quadriennale, Torino Esposizione Regionale di Vicenza, Vicenza

#### 1909

VIII Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia Salon Grand Palais des Champs Elysées, Parigi LXXIX Esposizione Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma I Mostra Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro, Venezia II Mostra Bevilacqua La Masa, Ca' Pesaro, Venezia

#### 1910

IX Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia Galleria Bauer, Monaco di Baviera Esposizione di Arezzo, Arezzo Esposizione Provinciale Istriana, Capodistria Esposizione di caricature, "Permanente", Trieste Mostra "umoristica" di arte futurista, Circolo Artistico, Trieste

#### 1911

Esposizione Internazionale di Roma, Roma

#### 1912

X Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia I Mostra Nazionale di Belle Arti (Comitato Artistico Giovanile), Napoli Mostra di Levanto, sala dell' "Eroica", Levanto

#### 1913

Personale, Biblioteca Paravia, Zara Glaspalast, Monaco di Baviera II Mostra Nazionale di Belle Arti (Comitato Artistico Giovanile), Napoli

#### 1914

XI Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia

#### 1915

Esposizione Internazionale, San Francisco (USA) Personale, "Permanente", Trieste Mostra di guerra, "Permanente", Milano

#### 1916

Esposizione Nazionale di Belle Arti, "Permanente", Milano

## 1917

Esposizione delle Tre Venezie, Milano IV Mostra Internazionale della "Secessione", Roma

#### 1919

Personale, Albergo Savoia, Trieste Esposizione Nazionale di Belle Arti, Torino III Mostra della Federazione Artistica Lombarda, Milano

### 1920

XII Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia IV Esposizione della Federazione Artistica Lombarda, Milano Esposizione Nazionale di Belle Arti, Brera, Milano

I Biennale Romana d'Arte, Roma Esposizione Nazionale d'Arte, Milano I Esposizione Biennale d'Arte, Napoli

#### 1922

XIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia

#### 1923

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Milano

#### 1924

XIV Esposizione Internazionale di Venezia, Venezia I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico, Trieste Personale, Levico

#### 1925

Personale, Abbazia

Nella stessa località esporrà ripetutamente all'annuale Mostra d'Arte

#### 1926

I Mostra d'Arte Marinara, Roma

#### 1927

Esposizione Nazionale di Belle Arti "La Quadriennale", Torino

#### 1928

Personale, Lecco

## 1930

IV Mostra Regionale Sindacato Fascista delle Arti della Venezia Giulia, sala personale, Giardino Pubblico, Trieste

#### 1977

Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano, Trieste

#### 1979

Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo, Trieste

#### 1981

Arte nel Friuli-Venezia Giulia 1900-1950, Trieste

#### 1982

150 manifesti del Friuli-Venezia Giulia. Vita e costume di una regione 1895-1940, Udine-Pordenone-Tolmezzo-Trieste-Grado

#### 1992

Il Mito sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba, Trieste

#### 1995

1895-1914 Arte d'Europa fra due secoli. Trieste, Venezia e le Biennali, Trieste

#### 1999

Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella, Trieste

#### 2002

Nei dintorni di Dudovich, Trieste

# Bibliografia

## **Bibliografia**

#### 1883

Statuto del Circolo Artistico di Trieste, Stab. Tip. G. Caprin, Trieste, 1883

Concittadino premiato, "Il Piccolo", Trieste, 14.1.1883

Un ritratto, "Il Piccolo", Trieste, 5.10.1883 Un ritratto, "Il Piccolo", Trieste, 16.12.1883

#### 1884

Esposizione Lotteria Artistica, "Il Piccolo", Trieste, 18.4.1884

#### 1895

G. B., Artisti contemporanei: Aubrey Beardsley, "Emporium", vol. II, n. 9, 1885

Due pastelli dallo Schollian, "L'Indipendente", Trieste, 12.12.1895

Rassegna artistica: all'Esposizione di Belle Arti al Circolo Artistico, "L'Indipendente", Trieste, 12.12.1895

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 7.2.1895 Arti Belle, "Il Piccolo", Trieste, 24.3.1895

#### 1896

G. B., Artisti contemporanei: Sir Edward Burne-Jones, "Emporium", vol. III, n. 1, 1896

U. ORTENSI, Artisti Contemporanei: Dante Gabriele Rossetti, "Emporium", vol. IV, nn. 19-20, 1896

Rassegna artistica: pastelli, "L'Indipendente", Trieste, 27.5.1896

#### 1897

II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Tipolitografia C. Ferrari, Venezia, 1897

Rassegna artistica: i nostri artisti triestini alla Esposizione di Venezia, "L'Indipendente", Trieste, 14.4.1897

Rassegna artistica: i nostri artisti triestini alla Esposizione di Venezia, "L'Indipendente", Trieste, 11.5.1897

La pittura al concorso Rittmeyer, "L'Indipendente", Trieste, 18.10.1897

L'Esposizione di Belle Arti al Circolo

*Artistico*, "L'Indipendente", Trieste, 9.12.1897

*Il Concorso Rittmeyer*, "Il Piccolo", Trieste, 10.10.1897

C.s. L'Esposizione Provinciale di Belle Arti al Circolo Artistico, "Il Piccolo", Trieste, 24.11.1897

L'Esposizione Provinciale di Belle Arti al Circolo Artistico, "Il Piccolo", Trieste, 3.12.1897

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 19.12.1897

#### 1898

U. Ortensi, Artisti contemporanei: A. Beardsley (in memoriam), "Emporium", vol. VII, n.41, 1898

P. G., *Il "Sacro Volto" nell'arte*, "Emporium", vol. VII, n. 40, 1898

G. Rebajoli, *Artisti contemporanei: Hans Thoma*, "Emporium", vol. VII, n. 37, 1898

G. Rebajoli, *Artisti contemporanei: Franz Stuck*, "Emporium", vol. VII, n. 39, 1898

A proposito di Belle Arti, "L'Indipendente", Trieste, 11.10.1898

### 1899

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 26.7.1899

*Novelli – Shyloch*, "Il Piccolo", Trieste, 31.10.1899

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 2.10.1899

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 3.12.1899

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 24.12.1899

#### 1900

Rassegna artistica: Quadri di G. Cambon, "L'Indipendente", Trieste, 2.10.1900

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 29.2.1900

Belle Arti, "Il Piccolo", Trieste, 1.4.1900

*Il "Premio di Roma" Rittmeyer*, "Il Piccolo", Trieste, 13.5.1900

Arte, "Il Piccolo", Trieste, 30.9.1900

La pittura al Concorso Rittmeyer, "Il Piccolo", Trieste, 30.10.1900

#### 1901

Di un artista triestino, "Il Piccolo", Trieste, 15.11.1901

#### 1902

AA.VV, *Amatori e Cultori di Belle Arti*, catalogo, Prem. Tipografia D.Squarci, Roma, 1902

#### 1903

LXXIII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di BB.AA., catalogo, Prem. Tipografia B. Squarci, Roma, 1903

G. Cambon, *Giuseppe Garibaldi*, "L'Emancipazione", a. II, n. 62, Trieste, 1903

#### 1905

V. Pica, Artisti Contemporanei: Anders Zorn, "Emporium", vol. XXII, n. 129, 1905

V. PICA, Artisti Contemporanei: Pietro Fragiacomo, "Emporium", vol. XXII, n. 132

*Pittura*, "L'Indipendente", Trieste, 14.1.1905

*Réclames premiato*, "L'Indipendente", Trieste, 28.2.1905

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 15.2.1905

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 7.6.1905

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 24.8.1905

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 29.10.1905

#### 1906

U. OJETTI, *L'arte nell'Esposizione di Milano*, catalogo, F.lli Treves ed., Milano, 1906

V. PICA, L'Arte decorativa all'Esposizione di Milano, "Emporium", vol. XXIV, n. 139, 1906

Rassegna artistica, "L'Indipendente", Trieste, 8.3.1906

*Alla Permanente, I pittori,* "L'Indipendente", Trieste, 13.7.1906

Alla Permanente, Pittori, "L'Indipendente", Trieste, 19.7.1906

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 1.8.1906

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 7.8.1906

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 6.10.1906

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 20.12.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 20.2.1906

L'apertura della "Permanente" artistica, "Il Piccolo", Trieste, 28.6.1906

*Alla Permanente, Pittori*, "Il Piccolo", Trieste, 1.7.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 14.7.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 22.7.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 27.7.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 29.9.1906

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 2.10.1906

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 28.10.1906

## 1907

VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Prem. Stabilimento C. Ferrari, Venezia, 1907

"Il Palvese", a. I, n. 28, Trieste, 14.7.1907

V. PICA, L'Esposizione di Belle Arti in Roma, "Emporium", vol. XXV, n. 150, 1907

L. LORENZUTTI, Granellini di sabbia, ovvero ricordi delle vicende triestine nel periodo 1850-1900, Tip. Del Lloyd, Trieste, 1907

A.J. RUSCONI, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma*, "Emporium", vol. XXV, n. 150, 1907

*Al Circolo Artistico*, "L'Indipendente", Trieste, 30.1.1907

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 18.5.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 22.1.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 23.1.1907

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 12.3.1907

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 14.5.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 16.5.1907

*All'Esposizione di Pisino*. "Il Piccolo", Trieste, 21.5.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 3.9.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 4.9.1907

Asterischi di cronaca, "Il Piccolo", Trieste, 29.9.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 29.10.1907

*Una vittoria degli artisti triestini*, "Il Piccolo", Trieste, 27.11.1907

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 19.12.1907

#### 1908

II Esposizione Quadriennale di Torino, catalogo, Officine Grafiche STEN, Torino, 1908

V. Pica, Artisti Contemporanei, L'Esposizione degli Amatori e Cultori d'Arte a Roma, "Emporium", vol. XXVII, n. 162, 1908

L. Serra, *La campagna romana nelle tempere e nei pastelli di G.A. Sartorio*, "Emporium", vol. XXVII, n. 160, 1908

*Gli artisti triestini a F. Venezian*, "L'Indipendente", Trieste, 20.1.1908

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 2.4.1908

La mostra d'Arte decorativa alla Permanente, "L'Indipendente", Trieste, 22.12.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 2.1.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 10.4.1908

Quattro artisti triestini alla Quadriennale di Torino, "Il Piccolo", Trieste, 7.5.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 29.5.1908

Gli artisti triestini all'Esposizione Regionale di Vicenza, "Il Piccolo", Trieste,25.8.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 25.9.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 29.10.1908

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 19.11.1908

Al Museo Revoltella. Nuovi acquisti e nuovo collocamento, "Il Piccolo", Trieste, 22.12.1908

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 29.1.1908

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 2.4.1908

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 20.6.1908

#### 1909

VIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Prem. Stabilimento C.Ferrari, Venezia, 1909

E. Cozzani, "Vita d'Arte", vol. III, 1909

V. PICA, *Il fregio di G.A. Sartorio per la nuova aula del Parlamento*, "Emporium", vol. XXIX, n. 169, 1909

V. PICA, *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia*, "Emporium", vol. XXX, n. 177, 1909

*Alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 27.3.1909

Rassegna Artistica. Esposizione di Venezia. Il verdetto della giuria. I nostri artisti, "L'Indipendente", Trieste, 5.4.1909

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 20.1.1909

*La mostra delle bambole*, "Il Piccolo", Trieste, 23.2.1909

S. Benco, *Gli artisti triestini a Venezia*, "Il Piccolo", Trieste, 29.4.1909

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 5.5.1909

Gli artisti nostri che espongono a Parigi, "Il Piccolo", Trieste, 7.5.1909

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 24.10.1909 V. Pastori, All'Esposizione di Belle Arti di Venezia. I triestini, "L'Indipendente", Trieste, 19.5.1909

*Il concorso di cartoline alla Permanente*, "L'Indipendente", Trieste, 17.7.1909

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 30.3.1909

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 8.5.1909

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 5.8.1909

*La Permanente natalizia*, "Il Piccolo", Trieste, 23.12.1909

### 1910

IX Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Prem.
Stabilimento C. Ferrari, Venezia, 1910

E. Cozzani, "Vita d'Arte", vol. V, 1910

V. PICA, L'arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia, "Emporium", vol. XXX, n. 191, 1910

Alla Permanente, "L'Indipendente", Trieste, 8.9.1910

Rassegna Artistica: per la Sala Triestina all'Esposizione di Firenze, "L'Indipendente", Trieste, 8.10.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 6.1.1910

L'arte all'Esposizione di caricature, "Il Piccolo", Trieste, 24.3.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 5.4.1910

S. Benco, *La Sala della città di Trieste alla Esposizione di Venezia*. "Il Piccolo", Trieste, 27.4.1910

L'Esposizione Provinciale Istriana di Capodistria, "Il Piccolo", Trieste, 1.5.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 28.5.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 3.6.1910

La Sala Triestina all'Esposizione di Arezzo, "Il Piccolo", Trieste, 12.7.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 21.7.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 23.8.1910

La premiazione all'Esposizione di Capodistria, "Il Piccolo", Trieste, 4.10.1910

Alla Permanente – Un' istituzione e un'esposizione, "Il Piccolo", Trieste, 1.11.1910

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 5.11.1910

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 3.3.1910

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 21.5.1910

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 22.9.1910

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 1.11.1910

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 22.11.1910

#### 1911

Esposizione Internazionale di Roma 1911, catalogo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1911

A. PAOLA, *VIII Esposizione Internazionale di Venezia*, "Arte e Storia", a. XXX, serie V, n. 1, 1911

H. M. C., *Venice*, "Arte e Storia", a. XXX, serie V, n. 1, 1911

"L'Eroica", vol. I, fasc. II, 1911, tav. f.t.

*Arte e... diplomazia*, "L'Indipendente", Trieste, 8.5.1911

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 2.2.1911

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 9.5.1911

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 24.8.1911

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 21.10.1911

I bozzetti per la decorazione pittorica della Cassa di Risparmio, "Il Piccolo", Trieste, 2.11.1911

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 31.12.1911

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 24.3.1911

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 7.7.1911

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 23.8.1911

La mostra natalizia alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 16.12.1911

#### 1912

*X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo, Prem. Stabilimento C. Ferrari, Venezia, 1912

Glauco Cambon, "L'Eroica", vol. II, fasc. II, 1912

"L'Eroica", vol. II, fasc. VI, 1912, tav. f.t.

V.F., Antonio Discovolo, la litografia, il gruppo de "L'Eroica" alla Mostra di Levanto, "Emporium", vol. XXXVI, n. 214, 1912

Un quadro di Glauco Cambon venduto a Venezia, "L'Indipendente", Trieste, 4.5.1912

Asterischi, "Il Piccolo", Trieste, 2.1.1912

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 8.2.1912

Le premiazioni per il veglione réclame, "Il Piccolo", Trieste, 12.2.1912

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 14.2.1912

S. Benco, L'Esposizione d'arte e le feste veneziane, "Il Piccolo", Trieste, 24.4.1912

Un quadro di Glauco Cambon venduto a Venezia, "Il Piccolo", Trieste, 4.5.1912

Il concorso per i dipinti decorativi alla Cassa di Risparmio, "Il Piccolo", Trieste, 24.5.1912

Artisti triestini all'Internazionale di Venezia, "Il Piccolo", Trieste, 17.6.1912

Il gruppo triestino all'Esposizione d'Arte Giovanile di Napoli, "Il Piccolo", Trieste, 13.11.1912

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 22.11.1912

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 27.11.1912

*Un calendario artistico*. "Il Piccolo", Trieste, 26.12.1912

#### 1012

A. Lancellotti, Esposizioni Artistiche: la II Esposizione Nazionale d'Arte a Napoli, "Emporium", vol. XXXVII, n. 220, 1913

G. Marangoni, *Glauco Cambon*, "Roma Letteraria", a. XXI, fasc. I, gennaio 1913

*Un salotto triestino*, "L'Indipendente", Trieste, 6.5.1913

I triestini all'Esposizione Giovanile di Napoli, "Il Piccolo", Trieste, 19.2.1913

I triestini all'Esposizione di Napoli, "Il Piccolo", Trieste, 9.4.1913

Scrittori e artisti triestini, "Il Piccolo", Trieste, 4.3.1913

Arte, "Il Piccolo", Trieste, 8.5.1913

Artisti triestini che espongono a Monaco, "Il Piccolo", Trieste, 4.6.1913

Alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 13.6.1913

Il trasloco d'un piccolo centro d'arte cittadino, "Il Piccolo", Trieste, 13.11.1913 La mostra natalizia alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 23.12.1913

Mostra Glauco Cambon, "Risorgimento", Zara, 9.8.1913

#### 1914

XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Prem. Stabilimento C. Ferrari, Venezia, 1914

P. CHIESA, *La famiglia artistica e l'arte lombarda dell'ultimo cinquantennio*, "Emporium", vol. XXXIX, n. 229, 1914

A. Lancellotti, *Vita artistica romana: la I Esposizione Nazionale della "Probitas"*, "Emporium", vol. XXXIX, n. 232, 1914

N. N., *Alla "Secessione" di Monaco*, "Emporium", vol. XXXIX, n. 230, 1914

L. Toma, XI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia – Sale Italiane e Internazionali, "L'Artista Moderno", Torino, 1914, a. XIII

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 7.2.1914

La mostra futurista. Un'intervista con uno degli espositori, "Il Piccolo", Trieste, 22.2.1914

*La mostra futurista smascherata*, "Il Piccolo", Trieste, 7.3.1914

Gli artisti della nostra provincia alla prossima internazionale veneziana, "Il Piccolo", Trieste, 26.3.1914

Artisti triestini e comprovinciali all'Internazionale di Venezia, "Il Piccolo", Trieste, 1.5.1914

#### 1915

Alla Permanente, Una mostra Cambon – Flumiani, "Il Piccolo", Trieste, 8.1.1915

Artisti triestini all'Esposizione di S. Francisco, "Il Piccolo", Trieste, 12.1.1915

L'esposizione di G. Cambon alla Permanente, "Il Piccolo", Trieste, 13.1.1915

Alla Permanente, L'esposizione di G. Cambon, "Il Piccolo", Trieste, 19.1.1915

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 27.1.1915

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 31.1.1915

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 5.2.1915

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 13.2.1915

*Una nuova esposizione alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 25.3.1915

Alla Permanente, Esposizione degli artisti cittadini, "Il Piccolo", Trieste, 1.4.1915

*Alla Permanente*, "Il Piccolo", Trieste, 11.4.1915

- G. Arata, *Artisti contemporanei: Antonio Ambrogio Alciati*, "Emporium", vol. XLIII, n. 254, 1916
- P. De Luca, *La Mostra annuale alla Permanente di Milano*, "Emporium", vol. XLIV, n. 260
- G. Marangoni, *La mostra di guerra alla Permanente*, "Natura e Arte", vol. 49, 1915-16

Cronache d'arte – La Mostra alla Permanente, "Corriere della Sera", Milano, 4 1 1916

L'Esposizione Nazionale d'Arte al Palazzo dell'Arte, "Corriere della Sera", Milano, 25.4.1916

Arte e artisti alla Permanente, "Corriere della Sera", Milano, 30.4.1916

#### 1917

Esposizione delle Tre Venezie, catalogo, Casa Editrice d'Arte Sestetti & Tumminelli, Milano, 1917

C. Bozzi, *Cronachetta Artistica. L'Esposizione delle Tre Venezie*, "Emporium", vol. XLV, n. 270, 1917

A. Lancellotti, *Cronachetta Artistica. La IV Mostra internazionale della "Secessione" a Roma*, "Emporium", vol. XLV, n. 268, 1917

#### 1919

Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo, Tipografia E. Arduini, Torino, 1919

Notizie d'Arte – La III Mostra della Federazione Artistica Lombarda, "Corriere della Sera", Milano, 5.6.1919

### 1920

XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Casa Ed. d'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma – Milano – Venezia, 1920

*Esposizione Nazionale di Belle Arti*, catalogo, Tipografia F.lli Treves, Milano, 1920

IV Esposizione Nazionale della Federazione Artistica Lombarda, catalogo, Galleria Pesaro ed., Milano, 1920

- U. Bucci, *Cronache. La "Biennale" di Brera*, "Emporium", vol. LII, n. 310, 1920
- G. DAMERINI, *Le nuove tendenze alla XII Biennale di Venezia*, "Il Marzocco", a. XXV, nn. 21-24, 23.5 13.6.1920
- G. Marangoni, Esposizione Nazionale di Belle Arti, "Natura e Arte", vol. 54, 1920
- V. Piccoll, *Cronache: Esposizioni Milanesi*, "Emporium", vol. LII, genn. 1920, nn. 307-308
- F. Sapori, *La XII Mostra d'Arte a Venezia La pittura italiana*, "Emporium", vol. LII, luglio–agosto 1920, nn. 307-308

#### 1921

*I Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della città Napoli*, catalogo, Casa Ed. d'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma – Milano – Napoli, 1921

Esposizione Nazionale d'Arte, catalogo, Palazzo della Permanente, Milano, s.d. [1921]

- G. Guida, *La I Biennale d'Arte a Napoli*, "Emporium", vol. LIV, n. 322, 1921
- U. OJETTI, *Raffaello e le altre leggi*, Treves Ed., Milano, 1921
- F. Sapori, *La I Biennale d'Arte in Roma, I La pittura*, "Emporium", vol. LIII, n. 316, 1921

#### 1922

XIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Casa Ed. d'Arte Sestetti & Tumminelli, Firenze – Milano – Napoli – Palermo – Roma – Venezia, 1922

A. Curti, *Glauco Cambon*, in "Lidel. Letture – Illustrazioni – Disegni – Eleganze – lavoro", Gennaio 1922

A.Maraini, *Influenze straniere sull'arte italiana d'oggi*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", n. 11, 1922

- S. Sibilia, *Pittori e Scultori di Trieste*, L'Eroica, Milano, 1922
- F. Sapori, *La XIII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*,
  "Emporium", vol. LIII, n. 331, 1922,

#### 1923

Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo, Tipografia F.lli Treves, Milano, 1923

#### 1924

S. Benco, *I Esposizione Biannuale del Circolo Artistico di Trieste*, catalogo, Parnaso, Trieste, 1924

XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Prem. Ogg. Graf. C. Ferrari, Venezia, 1924

- U. Nebbia, XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, catalogo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1924
- U. Nebbia, *La XIV Biennale Veneziana I Pittori Italiani*, "Emporium", vol. LIX, n. 353, 1924

Mostra del pittore Cambon a Levico, "Popolo d'Italia", Bologna, 5.8.1924

#### 1925

Il violinista Kubelik in un ritratto di Glauco Cambon, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 11.9.1925

#### 1926

E. VIEZZOLI, *Mostra Personale del pittore G.A. Sartorio*, catalogo, Galleria d'Arte G. Michelazzi, Trieste, 1926

S. Kambo, *Cronache Romane. La I Mostra Nazionale d'Arte Marinara*, "Emporium", vol. LXIV, n. 384, 1926

Esposizione d'Arte del Giardino Pubblico, "Il Piccolo della Sera", Trieste, 14.9.1926

#### 1927

AA.VV., Art (The) of G.A. Sartorio, Exibition of III – XXII October 1927, catalogo, Anderson Galleries, New York, 1927

La Quadriennale, Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo, Le Belle Arti ed., Torino, 1927

#### 1928

Le mostre. Cambon e Pansiotti, "Rivista di Lecco", nov. 1928, n. 57

#### 1930

S. Benco, Glauco Cambon, in Catalogo della IV Mostra Sindacale al Giardino Pubblico, Trieste, 1930

- G. CAMBON, *Giuseppe Garibaldi*, "L'Emancipazione", a. II, n. 62, Trieste, 1903
- G. B., Vita Artistica di Trieste. La quarta Esposizione d'Arte al Padiglione del Giardino Pubblico, "Giornale dell'Arte", Milano, 5.10.1930

A. ZARY, Les Grandes Artistes Disparus: Glauco Cambon, "Revue Internationale", Paris, 1930

Glauco Cambon negli ultimi mesi, "Corriere della Sera", Milano, 11.3.1930

In memoria di Glauco Cambon, "La Gazzetta del Popolo", Bologna, 10.3.1930

Glauco Cambon è morto, "Il Piccolo", Trieste, 8.3.1930

La Mostra Regionale d'Arte. La sala di Glauco Cambon, "Il Piccolo", Trieste, 21.9.1930

g.c., *Glauco Cambon*, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 9.3.1930

Alla Mostra sindacale del Giardino Pubblico. Glauco Cambon e i pittori triestini, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 18.9.1930

Omaggio francese a Glauco Cambon, "Il Popolo di Trieste", Trieste, 22.10.1930

Artisti che scompaiono. Glauco Cambon, "Meridiano", Roma, 17.3.1930

La morte del pittore Cambon, "Messaggero", Roma, 11.3.1930

Glauco Cambon, "Ultime notizie", Trieste, 11.3.1930

*Mostra del ritratto femminile*, catalogo, Officine Grafiche Editoriale Libraria S.A., Trieste, 1933

[D. DE TUONI], *Il Civico Museo Revoltella di Trieste. Catalogo della Galleria d'Arte Moderna*, Editoriale Libraria, Trieste, 1933, pp. 154-155

#### 1934

O. Basilio, Saggio di storia del collezionismo triestino, "Archeografo triestino", vol. XIX, III serie, Trieste, 1934

C. Wostry, *Storia del Circolo Artistico di Trieste*, Le Panarie ed., Udine, 1934

#### 1935

Artisti di Trieste e altri giuliani alla Mostra commemorativa della Biennale, "Il Piccolo", Trieste, 31.5.1935

A.M. Comanducci, *Pittori italiani dell'* '800, Milano, 1935

#### 1950

VII Mostra della Caricatura, catalogo, ENAL ed., Trieste, 1950

#### 1953

G. CAMBON JR., *Il Pittore Glauco Cambon a Pusiano*, "Alta Brianza", n. u., Ed. del Licinium, Erba, 1953

#### 1961

Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo, Stabilimento G. Modiano & C., Milano, 1961

Esposizione Nazionale di Belle Arti, catalogo, Romitelli & C., Milano, 1961

G. NICODEMI, *Mostra di G.A. Sartorio*, catalogo, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1961

L. Grassi, *Lineamenti per una storia del concetto di ritratto*, "Arte antica e moderna", nn. 13-16, Firenze, 1961

#### 1964

"Rivista della città di Trieste", a. XV, 1964, nn. 2-3-4, tavv. f.t.

#### 1965

A.M. Brizio, A. Rossi, *Il manifesto italiano*, catalogo, Ente Manifestazioni Milanesi – Società per le BBAA ed Esposizione Permanente, Milano, 1965

#### 1967

C.L. RAGGHIANTI, *Arte Moderna in Italia* 1915-1935, catalogo, Marchi & Bertolli ed., Firenze, 1967

#### 1968

G. Montenero, *Nella città del realismo* borghese il fiore della desolazione fantastica, in *Quassù Trieste* (a cura di L. Mazzi), Cappelli, Treviso, 1968

S. Rutteri, *Trieste, spunti dal suo passato*, Ed. Lint, Trieste, 1968

#### 1970

F. FIRMIANI, S. MOLESI, Catalogo della Galleria d'Arte Moderna del Civico Museo Revoltella, EPT ed., Trieste, 1970

M. MIRABELLA ROBERTI, *San Giust*o, La Editoriale Libraria, Trieste, 1970

#### 1971

B. COCEANI, C. PAGNINI, *Trieste della belle époque*, Libreria Universitas ed., Trieste, 1971

#### 1972

AA. VV., Aspetti dell'arte a Roma, 1870 - 1914, catalogo, De Luca ed., Roma, 1972

AA.VV., *Mostra del Liberty Italiano*, catalogo, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1972

P. Treves, *La cultura di Roma umbertina*, "Il Veltro", Roma, 1972, a. XVI, nn. 3-4, pp. 171-195

#### 1974

G. Caprin, *Il Trecento a Trieste*, ed. Lint, Trieste, 1974 (I ed. 1897)

F. FIRMIANI, *Glauco Cambon, ad vocem,* in *Dizionario biografico degli italiani,* vol. XVII, Istituto della Enciclopedia Italiana "G. Treccani", Roma, 1974, pp. 144-145

#### 1975

B.M. FAVETTA, *Famiglie triestine nella vita della città*, "Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste", Trieste, 1975

#### 1976

F. Firmiani, *Note per Bruno Croatto*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", n. 2, 1976

A. Tamaro, *Storia di Trieste*, ed. Lint, Trieste, 1976 (I ed. 1924)

M. Walcher, L. Fumaneri Lescovelli, *Vito Timmel*, "Iniziativa Isontina", a. XVIII, n. 66, 1976

## 1977

R. Curci, V. Strukelj, *Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, catalogo, Azienda di Soggiorno e Turismo di Trieste, Trieste, 1977

Artisti triestini di scena alla Marittima. In

luce i maestri del cartellonismo, "Il Piccolo", Trieste, 27.7.1977

Lunedì si inaugura la Mostra alla Marittima. Da Dudovich a Cambon. Revival dei cartelloni, "Il Piccolo", Trieste, 29.7.1977

I.N., Rassegna delle Gallerie. Dudovich & C. alla Marittima, "Il Piccolo", Trieste, 23.8.1977

#### 1979

S. Molesi, C. Mosca Riatel, *Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo*, catalogo, La Editoriale Libraria, Trieste, 1979

G. Pravadal, G.A. Sartorio. Mostra di 100 dipinti, acquarelli, pastelli, disegni, Finarte ed., Milano, 1979

C.H. Martelli, *Artisti triestini del '900*, ADA ed., Trieste, 1979

Rassegna delle gallerie. Artisti triestini dei tempi di Italo Svevo, "Il Piccolo", Trieste, 31.7.1979

#### 1920

G. SGUBBI, *Glauco Cambon*, pittore triestino, tesi di laurea (relatore prof. D. Gioseffi), Università degli Studi di Trieste, a.a. 1980-81

#### 1981

B.M. FAVETTA, G. NOBILE (a cura di), *Lega Nazionale 1891-1981. Mostra storica*, catalogo, Trieste, 1981

#### 1027

G. SGUBBI, *Glauco Cambon nel cartelloni-smo triestino*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", n. 5-6, 1982

G. SGUBBI, *Glauco Cambon*, in *Arte nel Friuli Venezia Giulia 1900-1950*, catalogo, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, Pordenone, 1982, p. 350

AA. VV., 150 manifesti del Friuli-Venezia Giulia. Vita e costume di una regione 1895-1940, Signum Edizioni, Padova, 1982

s.f., *In cartellone c'è tutta una regione*, "Il Piccolo", Trieste, 6.5.1982

## 1984

F. FIRMIANI, L. SAFRED, Eugenio Scomparini. Pittura ed altro da Sedan a Sarajevo, Comune di Trieste, Trieste, 1984

#### 1987

AA.VV., Venezia, gli anni di Ca' Pesaro 1908/1920, Mazzotta, Milano, 1987

AA.VV., *Il Mito Sottile. Pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo, B & MM Facchin, Trieste, 1991

G. SGUBBI, *Glauco Cambon, ad vocem,* in *La pittura in Italia. Il Novecento/1, 1900-1945*, tomo II, Electa, Milano, 1991, p. 791

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, novembre 1991, n. 57

#### 1992

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, novembre 1992, n. 40

#### 1993

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1993, n. 202

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1993, nn. 177, 186, 251

#### 1995

M. Masau Dan, G. Pavanello, (a cura di), *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo, Electa, Milano, 1995

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1995, nn. 43, 48 bis

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1995, nn. 103, 119

#### 1996

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1996, nn. 25, 131, 146

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 1996, nn. 205, 213

### 1998

P. Delbello, *Sogni di Segni al Muro*, catalogo, Mosetti Tecniche Grafiche, Trieste, 1998

M. Masau Dan (a cura di), *Pittura triestina tra '800 e '900 nelle collezioni del Museo Revoltella*, Graphart, Trieste, 1998

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1998, n. 240

#### 1999

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 1999, nn. 86 bis, 129, 208

#### 2000

D. Mugittu, *Bruno Croatto*, Fondazione CRTrieste, Trieste, 2000

### CRTrieste, Trieste, 2001

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2001, n. 248 (ripr.)

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, ottobre 2001, n. 388 (ripr.)

#### 2002

D. Tretjak, *La pubblicità "nei dintorni" di Dudovich*, "Il Piccolo", Trieste, 14.11.02

R. Curci (a cura di), *Marcello Dudovich*. *Oltre il manifesto*, Edizioni Charta, Milano, 2002

P. Delbello (a cura di), *Nei dintorni di Dudovich*, Edizioni Modiano, Trieste, 2002

#### 2003

C. RAGAZZONI, *Gino Parin*, Fondazione CRTrieste, Trieste, 2003

M. VIDULLI TORLO (a cura di), San Giusto. Ritratto di una Cattedrale, Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste, 2003

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, marzo 2003, n. 305

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, giugno 2003, n. 275

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, dicembre 2003, nn. 1041, 1180

#### 2004

G.C. CALZA, *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa, Milano, 2004

Catalogo Stadion Casa d'aste Trieste, maggio 2004, nn. 682, 780, 815

