

LE CARTE DELL'ARTISTA.
PROSPETTIVE DI RICERCA
E VALORIZZAZIONE
DEGLI ARCHIVI ARTISTICI
DELL'ISONTINO.

Atti del Convegno
Ronchi dei Legionari
24 gennaio 2020
A cura di Marina Dorsi
e Luca Geroni



LE CARTE DELL'ARTISTA.
PROSPETTIVE DI RICERCA
E VALORIZZAZIONE
DEGLI ARCHIVI ARTISTICI
DELL'ISONTINO.

Atti del Convegno
Ronchi dei Legionari
24 gennaio 2020
A cura di **Marina Dorsi**
e **Luca Geroni**

Nota

Tutti gli elementi sottolineati sono link cliccabili per una navigazione agevolata del file.

1 [Davide Iannis](#)
PRESENTAZIONE

2 [Marina Dorsi, Luca Geroni](#)
INTRODUZIONE

LA RETE E GLI STRUMENTI

4 [Giorgia Gemo](#)
IL PATRIMONIO CULTURALE IN RETE

10 [Grazia Tatò](#)
UN SISTEMA PER LA VALORIZZAZIONE
DEL TERRITORIO

14 [Desirée Dreos](#)
TUTELARE E SALVAGUARDARE GLI ARCHIVI D'ARTISTA.
IL RUOLO DELLA SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA
DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

19 [Donata Levi](#)
ARCHIVI DI STORICI DELL'ARTE.
PROGETTI E PROSPETTIVE

24 [Claudia Colecchia](#)
LE CARTE DELL'ARTISTA: I BERLAM IN COMUNE

GLI ARCHIVI, LE ESPERIENZE, IL TERRITORIO

30 [Marina Dorsi](#)
FONTI PER LO STUDIO DEGLI ARCHIVI D'ARTISTA
NEL TERRITORIO

38 [Luca Geroni](#)
COME UNA PICCOLA PARIGI
ARTISTI E INTELLETTUALI A MONFALCONE
ALL'INIZIO DEGLI ANNI CINQUANTA
DEL SECOLO SCORSO

49 [Alessandro Morgera](#)
FERRUCCIO PATUNA SCULTORE:
FRAMMENTI D'ARCHIVIO

60 [Franca Marri](#)
VITO TIMMEL TRA TRIESTE E MONFALCONE,
TRA APPUNTI, DISEGNI E RITAGLI DI GIORNALE

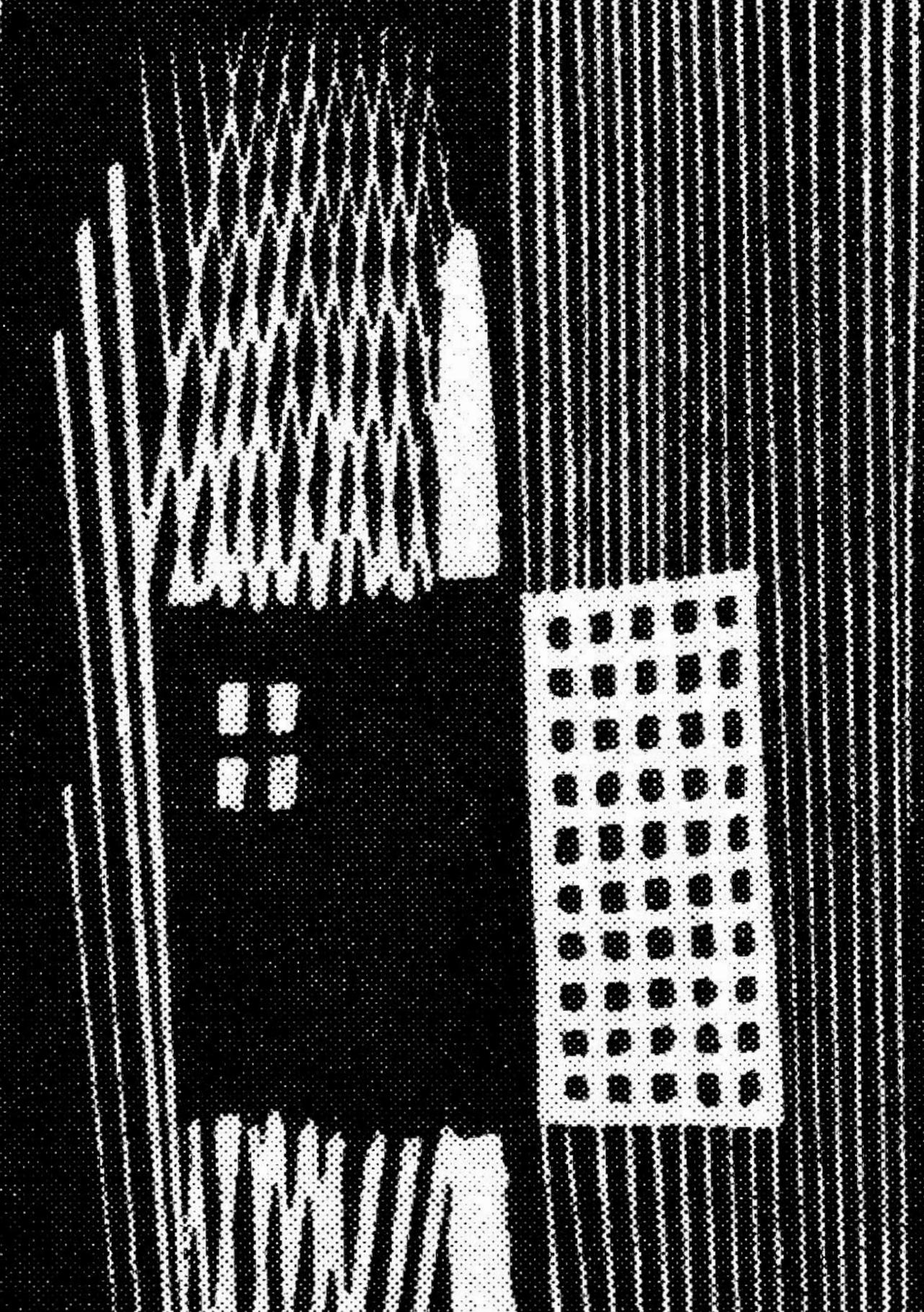
66 [Roberto Del Grande](#)
L'ARTE ISONTINA NELL'ARCHIVIO DEL CONSORZIO
CULTURALE DEL MONFALCONESE

Il Consorzio Culturale del Monfalconese dalla fine degli anni Settanta supporta Comuni ed enti del territorio tramite la ricerca, la raccolta e la conservazione dei documenti relativi alla storia, all'arte e alla cultura locale, come risulta dalle sue finalità istituzionali. Con questo convegno, che ci ha visto accogliere i principali enti regionali che si occupano del patrimonio storico artistico e archivistico, tra i quali l'Erapac, l'Università di Udine, il coordinamento Musei Archivi Biblioteche del Friuli Venezia Giulia, la Soprintendenza archivistica del Friuli Venezia Giulia, abbiamo aperto una nuova stagione di studi sull'arte del Novecento nel territorio isontino.

L'Archivio del CCM, che già ospita fondi di rilievo sul tema (su tutti quello del critico d'arte Bruno Punter), accoglie ora anche la collezione dell'artista Aristide Marcozzi, aggiungendo un ulteriore tassello del percorso di conservazione e valorizzazione del lavoro e del saper fare degli artisti che hanno vissuto ed operato nelle nostre comunità.

Il Convegno organizzato dal CCM (Consorzio Culturale del Monfalconese) sugli Archivi d'artista è nato dalla necessità di riflettere sulle fonti primarie presenti nella Regione Friuli Venezia Giulia, ed in particolare nel Territorio monfalconese dove si è voluto affrontare, per la prima volta, la ricerca sulla documentazione ed iconografia degli artisti che vivacizzarono la vita culturale locale del secondo Novecento. Si è inteso, inoltre, porre l'accento sulle *best practises* da attuare per predisporre e gestire i futuri luoghi della conservazione, superando la reiterata divulgazione frammentaria per incominciare a rendere consapevole il territorio di un ragionato modo di presentare e fruire l'arte. In questa giornata si è iniziato a riscoprire e valorizzare fonti similari, già individuate nel Monfalconese ma non ancora conosciute abbastanza, andando alla ricerca di quelle ancora "nascoste", con il coinvolgimento del CCM e degli Enti suoi soci. Ringraziamo per l'adesione i rappresentanti delle istituzioni statali e regionali, i professionisti e ricercatori che avendo a cuore il tema, sono intervenuti all'incontro.

Come ha ben riassunto Grazia Tatò di MAB FVG, i beni culturali s'intrecciano necessariamente: non c'è archivio che non abbia una biblioteca, non c'è biblioteca o museo che non abbia archivi, almeno il proprio, e spesso opere d'arte sono presenti in biblioteche e archivi. Da questa considerazione scaturisce che ogni operatore culturale debba essere in possesso almeno delle conoscenze di base per trattare correttamente e conservare anche i beni che non sono di sua precipua competenza. E nel mondo dell'arte il compito degli archivisti non è semplice, perché un archivio d'artista, afferma Desirée Dreos della Soprintendenza archivistica del FVG, è difficilmente imbrigliabile in coordinate fisse, essendo un archivio multidimensionale che richiede competenze multidisciplinari.



1

l.reg. 21/7/1971, n. 27 Catalogazione del patrimonio culturale e ambientale del Friuli Venezia Giulia e istituzione del relativo inventario. Citazione dall'art. 1, lettera a.

2

l.reg. 25 /2/2016, n. 2 Istituzione dell'Ente regionale per il patrimonio culturale della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia-Erpac e disposizioni urgenti in materia di cultura. Citazione dall'art. 3.

3

Per conoscere i progetti realizzati dall'allora Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali tra il 2005 e il 2013 si rimanda a *I beni culturali del Friuli Venezia Giulia. Il catalogo in rete*, a cura di F. Merluzzi, Codroipo: Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, 2011 e *I beni culturali del Friuli Venezia Giulia. La catalogazione partecipata*, a cura di F. Merluzzi, Codroipo: Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, 2013.

4

Per consultare il Sistema informativo regionale del patrimonio culturale (Sirpac), si clicchi sulla voce "Cerca nel Catalogo dei Beni Culturali" dalla homepage del sito www.ipac.regione.fvg.it

Sono passati quasi cinquant'anni da quando nel 1971 la Regione Friuli Venezia Giulia istituì con apposita legge un Centro per compiere la «catalogazione sistematica del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia»¹. L'attività, ininterrotta, di quello che fu il Centro regionale di catalogazione e restauro dei beni culturali, prosegue all'interno dell'Ente regionale per il patrimonio culturale della Regione Friuli Venezia Giulia (Erpac FVG) che si impegna a promuovere «la diffusione della conoscenza e la valorizzazione dei beni culturali catalogati anche in collaborazione con le pubbliche amministrazioni operanti sul territorio»².

Se un tempo catalogare significava compilare delle schede cartacee, procedendo in maniera sistematica con l'individuazione dei beni "comune per comune", oggi si lavora per progetti³, ma senza tradire quelli che sono da sempre i principi base: il contatto diretto con il bene in esame, la scientificità delle informazioni riportate, il rispetto degli standard dettati dall'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD), ente del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo (MiBACT) costituito per indirizzare e supportare questa specialistica materia.

Certamente sono cambiate le modalità di trascrizione e inserimento dei dati nelle schede di catalogazione e di conseguenza la loro fruizione. Il Sistema informativo regionale del patrimonio culturale (Sirpac)⁴ è, dal 2005, il catalogo digitale dei beni culturali della nostra regione: uno strumento di lavoro e di consultazione, un ambito informativo dove si ricrea la relazione che esiste tra i beni, prima solo richiamata nei testi dattiloscritti delle schede su carta, documenti singoli e isolati, conservati negli archivi e al massimo fotocopiati⁵.

CATALOGARE PER CONOSCERE

Il Sirpac permette una visione panoramica, ma anche puntuale, del patrimonio culturale regionale, insieme variegato, complesso e variabile, ricchezza e identità del nostro territorio, espressione di storia, creatività, sapere artigianale, legame con l'ambiente. I beni catalogati sono

Per approfondire si rimanda a Franca Merluzzi
 – Valeria Cipollone –
 Roberto Del Grande
 – Giorgia Gemo – Lucia Sartor, *Introduzione al SIRPaC, strumento per la catalogazione e la valorizzazione del patrimonio culturale*, in: *La democrazia della conoscenza: Patrimoni culturali, sistemi informativi e open data: Accesso libero ai beni comuni? Atti del convegno, Trieste, Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia, 28-29 gennaio 2016*, a cura di R. Auriemma, Udine: Erpac, 2017, p. 151-157.

«Il Catalogo generale dei Beni culturali è la banca dati che raccoglie e organizza a livello centrale le informazioni descrittive dei beni culturali catalogati in Italia, frutto delle attività di ricerca condotte da diverse istituzioni sul territorio.», definizione tratta dalla homepage del Catalogo generale dei Beni culturali:
www.catalogobeniculturali.it

localizzati tramite un *webgis*, si intrecciano e si richiamano attraverso le informazioni che li identificano; i rapporti che tra loro intercorrono sono molteplici: un oggetto artistico rimanda all'edificio in cui è collocato (relazione contenuto - contenitore), un manufatto al suo artefice (relazione opera - autore), un committente o proprietario alla sua collezione, un materiale o una tecnica al luogo di produzione. L'utente del Sirpac utilizza e testa queste relazioni attraverso le sue ricerche: i risultati che ottiene restituiscono uno spaccato del patrimonio regionale e questo è tanto più verosimile quanto più è consistente il numero dei beni catalogati. Il Sirpac attualmente conta più di trecento mila schede di beni di diversa tipologia (architetture, opere storico-artistiche, reperti archeologici, ritrovamenti paleontologici, esemplari zoologici, strumenti scientifici e tecnologici, testimonianze della cultura materiale e immateriale...) e, grazie anche a dei progetti in corso, rappresenta il principale sistema on line per la conoscenza dei beni culturali del Friuli Venezia Giulia. Costruito secondo l'impianto schedografico e i protocolli informatici indicati dall'ICCD, è in grado di dialogare con il Catalogo generale dei beni culturali⁶ e, in prospettiva, con altre banche dati di portata internazionale.

È fondamentale ricordare che la catalogazione, in quanto attività di riconoscimento, documentazione e registrazione di un bene culturale, costituisce la fase conoscitiva per eccellenza all'interno di un processo di salvaguardia e valorizzazione. Come ci potrebbe essere infatti una corretta gestione dei beni se non se ne possiedono notizie certe? Come comunicare la loro importanza se non se ne sanno i motivi? Come promuovere la loro conservazione se non se ne comprende il valore? Ecco che la catalogazione, quale sistema di raccolta e organizzazione di informazioni gerarchicamente distribuite, impone un confronto con il bene, un'acquisizione di dati trascritti secondo certe regole, un'osservazione accompagnata da rilievi, fotografie, disegni, modelli digitali. Si tratta di un sistema collaudato che ha permesso a una pluralità di soggetti di realizzare campagne di catalogazione nel Sirpac. Università, musei, associazioni culturali, istituzioni scolastiche, diocesi, soprintendenze, enti locali ed altri soggetti hanno così preso parte alla "catalogazione partecipata in rete": una modalità operativa che fa di Sirpac un luogo virtuale dove studiare e presentare una collezione o un gruppo definito di beni attraverso la catalogazione degli stessi, con obiettivi concordati, in tempi stabiliti e, soprattutto, ottimizzando le risorse disponibili.

UNA RICCHEZZA CONDIVISA

Il Sirpac apre a un maggior coinvolgimento degli attori

locali, custodi e attenti conoscitori dei beni del loro territorio. Le schede, pur nell'articolata e frammentata struttura, diventano dei collettori di dati, sempre suscettibili di modifiche e aggiunte, che con il loro apparato iconografico vanno a comporre delle esposizioni virtuali o meglio dei cataloghi digitali. Il carattere burocratico e pedante che la catalogazione spesso assume nel suo essere enumerazione oggettiva di beni, passa in secondo piano rispetto alla volontà di appropriazione e conoscenza delle comunità nei confronti del loro patrimonio. Nascono così progetti divulgativi quali mostre, pubblicazioni, incontri, che si sviluppano proprio grazie alle informazioni raccolte nella catalogazione.

Rimangono da migliorare questioni legate alla visualizzazione delle schede: nel Sirpac si possono compiere ricerche molto elaborate e complesse ma che spesso prevedono una padronanza dei tracciati ministeriali; poco amichevole inoltre appare la restituzione dei dati, a cui manca immediatezza. Sirpac, catalogo digitale e liberamente accessibile, di cui l'Erpac è garante e gestore, resta comunque una fonte primaria per conoscere i beni culturali della nostra regione. Non è più immaginabile avviare una catalogazione i cui risultati rimangano ad uso esclusivo di pochi. Sirpac è strumento a disposizione, supportato nel suo utilizzo da uno staff preposto alla formazione. La scelta di catalogare nel Sirpac non dimostra soltanto un impiego accorto e consapevole delle risorse, ma anche e soprattutto la volontà di partecipare al comune progetto di conoscenza del patrimonio culturale regionale.

NAVIGARE IN SIRPAC PARTENDO DA UN'IMMAGINE

Volendo portare degli esempi concreti si può far riferimento all'opera di Tranquillo Marangoni selezionata come immagine per questa giornata di studio. Svolgendo una ricerca nel Sirpac sarà possibile rintracciare, grazie alla presenza della parola "permanente", non solo la stampa originale, ma anche la matrice in legno che è custodita nel Fondo Tranquillo Marangoni (**fig. 1**), donato dagli eredi al Comune di Monfalcone e i cui materiali (fotografie, stampe di diversa natura, medaglie, matrici e alcuni strumenti di lavoro) sono stati schedati nei primi anni di questo secolo (oltre 1600 schede). Successivamente sarà possibile verificare cosa sia stato catalogato del noto incisore Tranquillo Marangoni (1912-1992) che, impiegato per un periodo presso i Cantieri navali di Monfalcone come disegnatore e arredatore navale, risiedette con la famiglia anche a Ronchi dei Legionari (**fig. 2**). I risultati saranno sorprendenti: una settantina di matrici, oltre cinquecento disegni, più di mille incisioni. Per quest'ultime potrebbe essere interessante analizzare in quali collezioni d'arte

I risultati dell'attività di catalogazione sono stati pubblicati in *La scuola mosaicisti del Friuli: bozzetti, documenti, fotografie, stampe e modelli*, a cura di A. Giacomello, A. Giusa, Passariano: Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali - Spilimbergo, Scuola mosaicisti del Friuli, 2000, e *La scuola di mosaicisti del Friuli: inventari degli archivi*, Id., Passariano: Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali - Spilimbergo, Scuola mosaicisti del Friuli, 2003.

Mosaici del Friuli Venezia Giulia. Guida catalogo alle opere musive, Spilimbergo: Consorzio per la Scuola mosaicisti del Friuli, 2011.

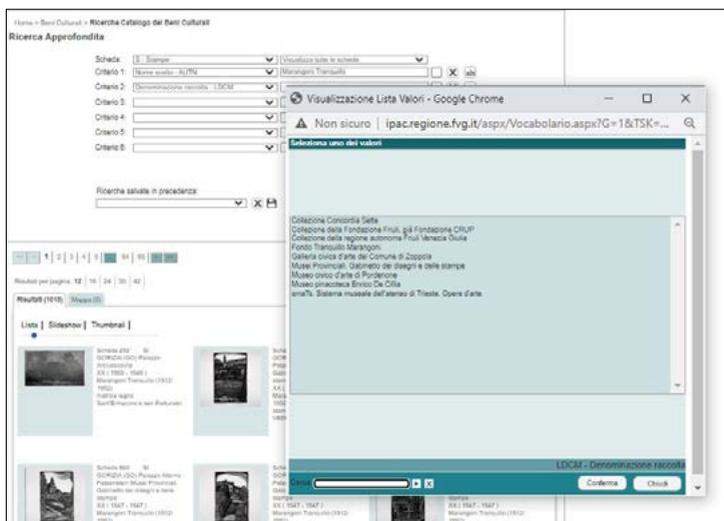
si trovano: in quella di proprietà della Fondazione Friuli, alla Galleria civica d'arte "Celso e Giovanni Costantini" di Zoppola, al Museo civico d'arte di Pordenone, alla Fondazione Concordia Sette, all'Università degli studi di Trieste, alla Galleria d'arte moderna "Enrico De Cillia" di Treppo Carnico, ai Musei Provinciali di Gorizia e perfino negli uffici e nelle sale di rappresentanza dell'Amministrazione regionale. Nuovi progetti di catalogazione accresceranno questo elenco nel quale sicuramente trovano posto anche i Civici musei di Udine. Con tale corpus documentato nel Sirpac sarà facile approfondire altri temi, ad esempio l'evoluzione espressiva, il rapporto tra incisione, matrice e tiratura, la scelta dei soggetti e il legame tra biografia dell'autore e i soggetti raffigurati. In merito un confronto potrebbe essere condotto con altre tipologie di beni catalogati nel Sirpac: fotografie storiche, disegni e studi preparatori, lavori di altri artisti...

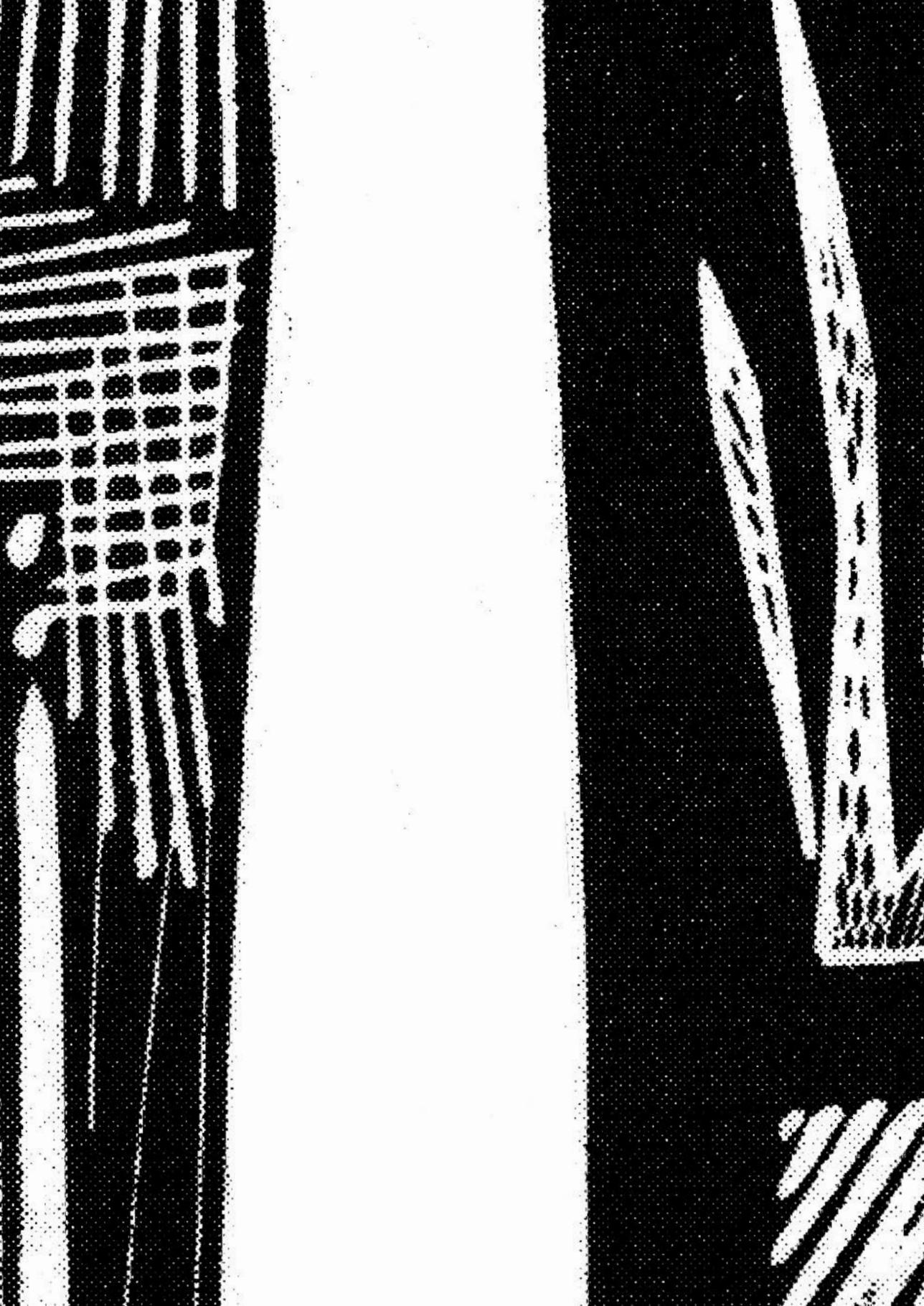
Volendo invece ragionare su un "luogo" si potrebbe citare l'impegnativo progetto di riordino dell'archivio della Scuola mosaicisti del Friuli tra il 1996 e il 2003, con la catalogazione di disegni, bozzetti, stampe, cartoni per mosaico, materiale didattico vario, fotografie, decorazioni musive per un totale di oltre tremila schede⁷. È possibile collegare nel Sirpac il bozzetto preparatorio, il lucido o il cartone con il mosaico, eseguito per essere collocato fuori dalla Scuola, in spazi ed edifici pubblici. Si seguono così le fasi realizzative: dall'idea su carta al disegno definitivo, consegnato ai mosaicisti per essere interpretato con le tessere, fino alla posa in loco dell'opera finita, spesso immortalata da fotografie.

Nel 2011 si è partiti da questo archivio per individuare e schedare tutti i mosaici presenti sul territorio regionale⁸. L'alto numero di schede prodotte (oltre trecento, escludendo insegne e piccoli interventi decorativi come quelli nei cimiteri) testimonia non solo l'attività quasi centenaria della Scuola, ma anche quanto il mosaico sia una forma artistica peculiare della nostra regione e famosa in tutto il mondo, espressione di un "saper fare" tradizionale declinato nel gusto e nelle necessità del presente.

↑ **fig. 1**
 Scheda del Sirpac relativa
 alla matrice dell'incisione
 di Tranquillo Marangoni
 dedicata alla "Piccola
 Permanente Forcessini"

↓ **fig. 2**
 Ricerca approfondita
 per collezioni all'interno
 del Sirpac





Si ripete spesso, e a ragione, che i beni culturali s'intrecciano necessariamente: non c'è archivio che non abbia una biblioteca, non c'è biblioteca o museo che non abbia archivi, almeno il proprio, e spesso opere d'arte sono presenti in biblioteche e archivi.

Da questa considerazione scaturisce che ogni operatore culturale debba essere in possesso almeno delle conoscenze di base per trattare correttamente e conservare anche i beni che non sono di sua precipua competenza. Ancora più importante è però riflettere su quanto ogni tipologia di bene serve a conoscere, tutelare e valorizzare le altre. Si comincia, ad esempio, a consultare la biblioteca prima di affrontare un riordinamento o una ricerca d'archivio che poi magari produrrà un volume che finirà a sua volta in biblioteca, così come lo studio di un'opera d'arte comincerà in archivio e in biblioteca, ecc. È su queste considerazioni che il 12 giugno 2012 fu firmato dai presidenti dell'Associazione italiana biblioteche (AIB), dell'Associazione nazionale archivistica italiana (ANAI) e dall'International Council of Museum - Comitato nazionale italiano (ICOM) l'atto costitutivo di MAB Musei Archivi Biblioteche-professionisti del patrimonio culturale con la finalità, tra l'altro, di promuovere iniziative di informazione reciproca, cooperazione e integrazione tra i diversi ambiti di attività e tra le diverse zone del Paese, favorire la conoscenza del patrimonio culturale italiano, fornire strumenti per la crescita e il rafforzamento degli istituti culturali, proporre iniziative di formazione, effettuare studi, ecc.

Già dal 2012, all'indomani della costituzione del MAB nazionale, è stata organizzata la Sezione Friuli Venezia Giulia del MAB, perché da più di dieci anni, ogni dicembre, AIB e ANAI avevano instaurato l'abitudine di dedicare una giornata al confronto tra archivisti e bibliotecari per scambiare esperienze e cercare soluzioni alle problematiche professionali. Nello spirito d'amicizia che si era poi instaurato, è stato semplice coinvolgere la collega dell'ICOM e far partire immediatamente MAB. Subito dopo sono stati firmati due protocolli di collaborazione con l'Università di Trieste prima e con quella di Udine dopo, e si è proseguito con l'organizzazione annuale, sempre in

dicembre, dei convegni: “Patrimonio culturale in Rete” (2013); “La didattica nei Musei Archivi e Biblioteche” (2014); “Musei Archivi Biblioteche tra pubblico e privato” (2015); “Un patrimonio per il futuro. I professionisti della cultura tra prevenzione ed emergenza” (giugno 2017) di cui sono stati stampati anche gli atti nel 2018 grazie alla collaborazione con l'Erpac. Le registrazioni video e gli atti di questi incontri che hanno sempre avuto un grande successo e una vivace partecipazione da parte degli operatori, sono a disposizione degli interessati sul sito MAB¹. Tra le tante iniziative concrete frutto dei nostri incontri, si vuole qui ricordare quella del censimento dei progetti didattici realizzati con gli studenti delle scuole di ogni ordine e grado, dai piccolini delle elementari agli universitari. Alcuni di questi progetti sono esempi di successo e possono suggerire a docenti e operatori percorsi simili, altri hanno mostrato criticità, ma non per questo sono meno interessanti, perché aiutano a evitare di cadere negli stessi errori. Creando, dunque, percorsi attraverso diverse tipologie di beni culturali si potrebbero cercare insieme nuove strade da percorrere e nuove opportunità di cooperazione. Se, infatti, è vero che i nostri pensieri sono spesso diversi, perché diversi sono i beni tutelati, possiamo cercare di far lavorare insieme le diverse figure di operatori che, pur nella loro specificità, possono trovare modi di cooperazione. Non si tratta di inventarsi professionalità in modo estemporaneo, ma nella massima rigerosità, pensare a strutture condivise nelle quali ciascuno faccia il suo con le proprie competenze, soluzione che specie nelle realtà più piccole potrebbe essere uno sforzo utile da fare insieme. Nel convegno nazionale tenutosi a Roma nel 2017 sul tema “Comunicare il patrimonio culturale in ambito digitale: fruizione e riuso”, si è arrivati nell'ultima sessione a provare a pensare a delle parole chiave: lessico condiviso, gruppi di lavoro, formazione reciproca, collaborazione. Sono le cose da affrontare subito per tentare di superare le tante difficoltà. Si ritiene utile sottolineare ancora che si tratta di Associazioni di operatori culturali e non di istituzioni, quindi sono direttamente coloro che lavorano che in modo volontario si impegnano a difendere il patrimonio culturale tutelato, ma anche il loro stesso lavoro. È necessario dare stabilità all'organizzazione di MAB in modo che, pur non divenendo un'associazione strutturata di associazioni, sia in grado di funzionare nel migliore dei modi anche quando cambiano i referenti sia interni che istituzionali. Sempre a Roma nel novembre 2019 si è tenuto un congresso dal titolo “Ripartiamo da MAB” con lo scopo di rilanciare con forza l'alleanza tra professionisti di musei, archivi e biblioteche e aprire a una visione e a una prospettiva di integrazione delle politiche del

patrimonio, confrontando i lessici in uso nei rispettivi settori e proponendo un futuro lessico comune per alcune funzioni analoghe come acquisizione, documentazione, conservazione, ricerca, educazione, comunicazione, sicurezza, tenendo conto non solo delle missioni degli istituti e delle competenze specialistiche degli addetti ai lavori, ma anche della percezione delle comunità e degli utenti o pubblici di riferimento.

Il progetto potrà, in futuro, avere esiti anche sul piano pratico, ad esempio, per costruire contenuti culturali integrati in ambienti digitali, proporre percorsi formativi comuni su specifiche materie, definire aspetti di etica professionale comuni che gli organi di governo devono impegnarsi a rispettare, individuare competenze/figure professionali che integrino l'azione di archivisti, bibliotecari, direttori/curatori di musei, soprattutto nel settore dell'educazione, della promozione, della comunicazione. Il Convegno ha costituito anche l'occasione per un bilancio delle iniziative comuni realizzate negli ultimi anni dalle sezioni regionali di MAB e per un'analisi di criticità, potenzialità e obiettivi di medio e lungo periodo, sia a livello territoriale che nazionale. Le suggestioni emerse dagli interventi e dal dibattito aiuteranno a interrogarsi sulle prospettive future di MAB dal punto di vista organizzativo e strategico, individuando le principali linee d'azione da seguire. Anche la Sezione Friuli Venezia Giulia intende ripartire riavviando anche la collaborazione con l'Università degli studi di Udine dove, ben presto, si metteranno a confronto i modelli di descrizione e si rifletterà sulle prospettive e il lavoro futuro.



TUTELARE E SALVAGUARDARE GLI ARCHIVI D'ARTISTA. IL RUOLO DELLA SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

Desirée Dreos
Funzionario archivista della
Soprintendenza archivistica
del Friuli Venezia Giulia

1

Ministero per i Beni e le Attività Culturali (secondo la denominazione data dalla legge 17 luglio 2006, n. 233).

2

Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio, Roma: Palombi: La Quadriennale di Roma Fondazione, 2009.

3

Cristina Baldacci, *Archivi impossibili: Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza: Johan & Levi, 2016, p. 9-10.

4

A mero titolo di esempio: il convegno internazionale *Archivi d'artista e lasciti: memorie culturali tra diritto e mercato* tenutosi a Milano a novembre 2016, la giornata di studi *Archivi e cataloghi dell'effimero* organizzata a Bologna a fine 2016, il corso *In Archivio. Cura e gestione di archivi d'arte e architettura*, organizzato dal Maxxi nel febbraio del 2019, il convegno internazionale *La vertigine dell'archivio. Arte, collezionismo, poetiche*, realizzato a giugno 2019 dall'Università di Bologna.

5

Si segnala la recente costituzione della Associazione italiana Archivi d'artista, che raccoglie trentacinque tra archivi e istituzioni del settore. Si veda il sito istituzionale: www.aitart.it

Non è facile definire in poche parole che cosa sia un archivio d'artista. Per sua stessa natura l'arte è difficilmente imbrigliabile in coordinate fisse. Gli stessi ambiti della documentazione ad essa legati si sono moltiplicati a dismisura negli ultimi anni, in maniera spesso repentina ed imprevedibile, complicando non poco l'azione di monitoraggio degli archivisti.

Nell'introduzione alla "Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio", Luciano Scala, al tempo Direttore generale per gli Archivi del MiBAC¹, ha correttamente sottolineato i tratti peculiari di questo fenomeno: «ubiquità e attualità»². Ubiquità, perché tali archivi non sono sempre legati ad un singolo territorio: essi si collocano in luoghi diversi e a volte, per loro stessa natura, da questi luoghi sono inamovibili. Attualità perché sono il riflesso di un passato recente che ha necessità di sedimentarsi, per essere studiato e compreso. Ogni azione di tutela risulterà complicata, se non addirittura inefficace, qualora non si riesca a definirne, in primo luogo, oggetto e localizzazione. È quindi necessario, per prima cosa, tentare una definizione di archivio d'artista. Cristina Baldacci, storica e critica d'arte contemporanea, nell'introduzione al suo "Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea", scrive:

«Per orientarsi in questo vasto orizzonte, che dalla teoria conduce alla pratica e viceversa, è preferibile soffermarsi più sul quando sia possibile parlare di archivio riferendosi a una determinata prassi o opera - distinguendo tra catalogazione e accumulazione, quindi tra montaggio con un dato ordine e semplice assemblaggio -, invece di insistere sul che cosa sia l'archivio nell'arte. Quali forme può assumere l'archivio? Dall'atlante-mappa, all'album-diario, museo *Wunderkammer*, schedario-database, esso si declina artisticamente in varie tipologie, ciascuna con diversi presupposti, possibilità e caratteristiche»³.

Decisamente un quadro variegato e in continua trasformazione. Così, con buona pace della nostra attitudine alla classificazione, dobbiamo uscire dalla nostra *comfort zone* per avvicinare e abbracciare nella

6

<http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/cosa-facciamo/progetti-di-tutela/progetti-in-corso/item/550-archivi-di-architettura-%7C-progetto-di-censimento-e-inventariazione>

7

<http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web/portali-tematici/archivi-della-moda>

8

<http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web/portali-tematici/archivi-d-impresa>

9

<http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web/portali-tematici/archivi-della-musica>

10

Per la visione completa delle potenzialità offerte da questi portali, si rimanda alla sezione "Archivi nel web" del sito della Direzione generale Archivi al link: <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web>

11

Secondo la denominazione data dalla riorganizzazione del settembre 2019.

12

Per tutte le competenze e le attività si veda il sito istituzionale della Soprintendenza archivistica del Friuli Venezia Giulia: <http://www.sa-fvg.archivi.beniculturali.it/>

13

d.lgs. 42/2004., art. 13-16

14

Il proprietario è colui che ha diritti pieni ed esclusivi sul bene, il possessore è colui che ha la disponibilità del bene, il detentore è colui che lo ha materialmente con sé.

tutela questo mondo fatto di espressioni così diverse tra di loro. L'archivio d'artista è tutto ciò che può essere testimonianza della sua opera, della sua personalità e delle sue relazioni con i colleghi e il mondo artistico circostante: lettere, diari, appunti, fotografie, bozzetti, schizzi, materiali multimediali, fino a comprendere, talvolta, il corpus delle stesse opere. Archivi multidimensionali, dunque, che richiedono competenze multidisciplinari. Una sfida tutt'altro che banale.

La comunità scientifica da molti anni propone convegni, giornate di studio, workshop in cui far confluire esperienze e buone pratiche e dove far incontrare realtà che presentano bisogni e necessità simili⁴. Ma la strada da percorrere sembra essere ancora lunga.

Questi complessi patrimoni vengono spesso gestiti dallo stesso artista oppure sono affidati alle cure dei suoi familiari o degli eredi. Non di rado si costituiscono fondazioni, associazioni, centri di studio per conservarli e valorizzarli⁵. Tutti soggetti di diritto privato che percorrono itinerari paralleli rispetto a quelli della tutela statale.

Diventa, quindi, necessario che le istituzioni del mondo archivistico operino congiuntamente per censire un patrimonio in continua evoluzione, per evitare le possibili dispersioni e per garantire la sopravvivenza di testimonianze così importanti della nostra contemporaneità.

Da più parti è stata avvertita l'urgenza di intraprendere un vero e proprio censimento a livello nazionale di questi archivi, da attuare con regole comuni e modalità condivise, come analogamente fatto su proposta della Direzione generale Archivi per gli archivi di architettura⁶, per gli archivi della moda⁷, per gli archivi d'impresa⁸, per gli archivi della musica⁹. In occasione di questi ultimi fu rilevata una moltitudine di dati poi confluita nei rispettivi portali tematici a totale disposizione del pubblico¹⁰.

In tutti questi casi è stato fondamentale l'apporto delle Soprintendenze archivistiche, gli organi periferici del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo¹¹, che esercitano la tutela e la vigilanza degli archivi presenti nel territorio regionale di competenza, sia sugli archivi pubblici regionali, che per loro natura sono considerati beni culturali dal momento stesso in cui vengono prodotti, sia sugli archivi e sulla documentazione prodotta da privati, nel caso siano stati dichiarati di interesse culturale¹². In quest'ultimo caso, il procedimento di dichiarazione, condotto in base alle disposizioni del Codice dei beni culturali e del paesaggio, accerta e rende manifesto il valore storico-culturale dell'archivio, la cui integrità dovrà essere

15

Ai sensi dell'art. 14, comma 1 del Codice, l'iniziativa dell'avvio del procedimento spetta al soprintendente archivistico, che può agire d'ufficio oppure su motivata richiesta della Regione e di ogni altro ente territoriale interessato al riconoscimento pubblico dell'importanza dell'archivio e alla sua tutela.

16

A questo punto il titolare del bene ha la possibilità, entro un minimo di trenta giorni dalla data di ricezione della comunicazione stessa, di presentare memorie scritte e documenti (art. 14, comma 2).

17

Contro tale provvedimento è ammesso il ricorso al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, per motivi di legittimità e di merito. Il ricorso va presentato alla Direzione Generale Archivi entro trenta giorni dalla ricezione della notifica (art. 16, comma 1) e sospende gli effetti della dichiarazione stessa, tranne le misure cautelari previste dal Codice. Il Ministero, a questo punto, è tenuto a decidere sul ricorso entro 90 giorni dalla sua presentazione (art. 16, commi 2-4).

18

Ai sensi dell'art. 30 del Codice.

19

Ai sensi dell'art. 20, comma 2 del Codice.

20

Ai sensi dell'art. 65 del Codice.

21

Ai sensi degli art. 21, comma 4, e 31 del Codice.

tutelata nel corso del tempo¹³.

Prima di avviare il procedimento la Soprintendenza acquisisce puntualmente, anche attraverso sopralluoghi, tutti gli elementi conoscitivi necessari per il seguito dell'iter. Potrà essere lo stesso titolare dell'archivio (cioè il proprietario, il possessore o il detentore dello stesso¹⁴) a prendere contatto con l'ufficio, oppure sarà l'ufficio stesso, sulla base di segnalazioni e richieste specifiche, a chiedere di prendere visione della documentazione¹⁵.

Nel caso in cui il valore storico-culturale dell'archivio sia manifesto, si procede con l'iter dichiarativo.

Il soprintendente invia al titolare dello stesso la comunicazione di avvio del procedimento, nella quale il bene è identificato con gli elementi di valutazione raccolti durante l'attività conoscitiva preliminare e in cui sono esposte le motivazioni che porteranno al riconoscimento pubblico dell'importanza dell'archivio. Nel documento si comunicano, inoltre, tutti gli effetti giuridici della dichiarazione¹⁶.

Nel caso non pervengano osservazioni rispetto a quanto inviato, dopo un tempo non inferiore a trenta giorni e comunque non oltre i centoventi giorni, il soprintendente emana il provvedimento definitivo che sancisce l'interesse dello Stato nella tutela dell'archivio¹⁷. Il provvedimento finale riporta in maniera più approfondita le motivazioni che sono alla base della dichiarazione e l'elenco puntuale di tutti i vincoli ai quali da ora in avanti sarà sottoposta la documentazione in ogni sua parte.

Che cosa succede a questo punto all'archivio dichiarato? E che cosa deve fare il suo titolare?

Innanzitutto egli dovrà prendersi cura dell'archivio, conservandolo opportunamente, ordinandolo e inventariando la documentazione¹⁸.

Ci sono alcune cose che da questo momento in poi saranno assolutamente vietate:

- smembrare l'archivio (nemmeno in caso di successione ereditaria)¹⁹;
- farlo uscire in modo definitivo, in tutto o in parte, dal territorio della Repubblica²⁰.

Per altre attività, invece, dovrà richiedere l'autorizzazione da parte della Soprintendenza archivistica, in particolare per:

- riordinare, inventariare e restaurare l'archivio o una sua parte²¹;
- spostare, anche temporaneamente, l'archivio dalla propria sede²²;
- vendere, cedere, donare l'archivio²³;
- procedere a scarti di documentazione²⁴;
- far uscire temporaneamente dal territorio della Repubblica l'archivio e i singoli documenti per

22

Ai sensi dell'art. 21, comma 1, lettera b) del Codice, fatto salvo quanto previsto dall'art. 21, comma 2.

23

Ai sensi dell'art. 21, comma 1, lettera e) del Codice. L'archivio, ottenuta l'autorizzazione da parte della Soprintendenza archivistica, dovrà essere venduto, ceduto, donato nella sua totalità.

24

Ai sensi dell'art. 21, comma 1, lettera e) del Codice.

25

Ai sensi dell'art. 66. Nel qual caso dovrà garantire l'integrità e la sicurezza dello stesso. Per tale uscita si deve ottenere il rilascio dell'attestato di circolazione temporanea, ai sensi dell'art. 71 del Codice.

26

Ai sensi dell'art. 19 del Codice il preavviso non potrà essere inferiore ai 5 giorni.

27

Ai sensi dell'art. 21, comma 2 del Codice.

28

Ai sensi degli art. 59-62 del Codice. La comunicazione deve essere fatta entro 30 giorni dal trasferimento.

29

Ai sensi dell'art. 127 del Codice. Le modalità della consultazione saranno concordate con il soprintendente, sentita la disponibilità del titolare del bene.

30

Ai sensi degli art. 34 e 35 del Codice.

manifestazioni, mostre o esposizioni d'arte²⁵.

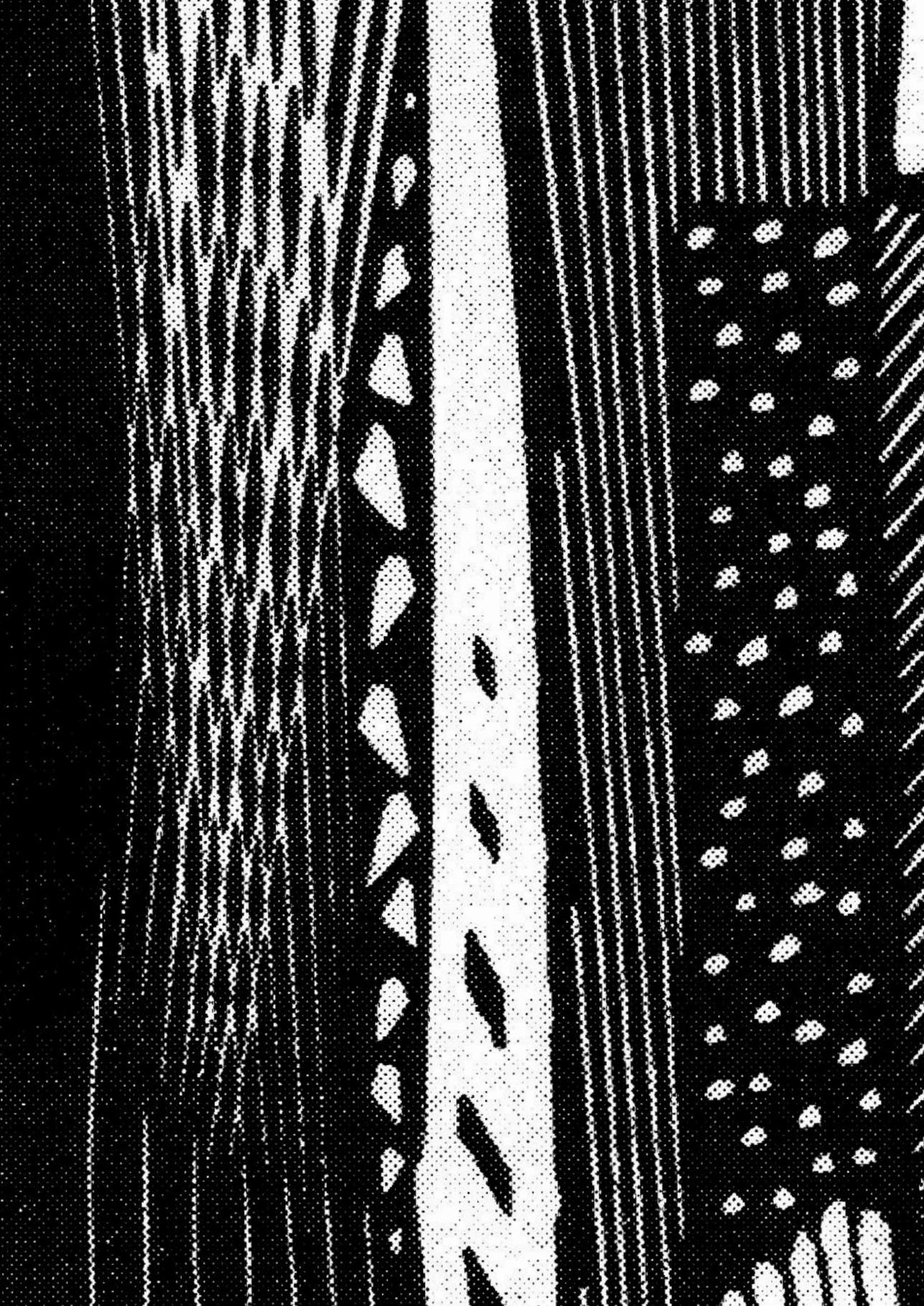
Inoltre il titolare del bene dovrà consentire al soprintendente archivistico di procedere a sopralluoghi per accertarne lo stato di conservazione e di custodia²⁶, avvisare tempestivamente la Soprintendenza nel caso cambi il luogo della sua conservazione²⁷, comunicare il trasferimento della proprietà o della detenzione del bene²⁸ e permettere agli studiosi di accedere ad esso per finalità di studio e di ricerca²⁹.

Tutte queste prescrizioni, che possono apparire, ad una prima occhiata, pesanti limitazioni alla libertà di utilizzo dell'archivio dichiarato da parte del titolare, consentono in realtà allo Stato di tutelare il bene lungo tutta la sua vita, registrandone modalità conservative e attività di valorizzazione.

Lo Stato, attraverso il MiBACT, può supportare economicamente il titolare di un archivio dichiarato concorrendo alle spese effettuate per gli interventi volti alla conservazione della documentazione³⁰.

Un archivio dichiarato, inoltre, potrà accedere a diversi canali di finanziamento offerti da soggetti privati, ad esempio le Fondazioni, che a loro volta potranno beneficiare degli sgravi fiscali previsti per le erogazioni liberali.

Durante tutta la vita dell'archivio, il privato non sarà lasciato solo, ma potrà sempre rivolgersi al personale della Soprintendenza archivistica competente per territorio per trovare assistenza e consiglio nel complesso processo di custodia e valorizzazione di un bene che, ormai, è divenuto parte del patrimonio culturale della collettività.



1

Per i riferimenti bibliografici si rimanda a Donata Levi, *Le storie, le carte, la critica, con una nota sulle 'postille' di Rodolfo Pallucchini, in Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, a cura di C. Lorenzini, Udine: Forum, 2019, p. 19-29, in particolare p. 22-23.

2

Carlo Someda de Marco. Dall'arte alla tutela delle opere, a cura di G. Bucco, Udine: Associazione Udinese amici dei Musei e dell'arte, 2006 e Gabriella Bucco, *Someda de Marco Carlo (1891-1975)*, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani. L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, G. Bergamini, Udine: Forum, 2011 (ad vocem in <www.dizionario biografico defriulani.it>). Si veda inoltre il sito <https://www.dolmenweb.net/somedademarco/>, allestito a cura degli studenti del corso di Museologia dell'Università di Udine nell'a.a. 2018-2019 nell'ambito del progetto europeo HERA TranscultAA (www.transcultaa.eu).

Negli ultimi decenni si è assistito anche in Italia a un notevole incremento di interesse per le vicende degli storici dell'arte del Novecento e, di conseguenza, seppur con maggior lentezza, a una crescente attenzione per i loro materiali di lavoro: i loro archivi (appunti, lettere, abbozzi, ecc.) da un lato, le loro raccolte di fotografie dall'altro. Se quasi a sé va considerata la precoce analisi dell'attività di Roberto Longhi, in occasione di un convegno che nel 1980 ne celebrava il decimo anniversario della morte, in periodi più vicini a noi sono state indagate anche altre figure chiave del Novecento, prima fra tutte quella di Adolfo Venturi, al quale nel 2006 era stato dedicato un convegno a Roma, in quella Sapienza – ubicata allora ovviamente in altra sede – che lo vide ricoprire la prima cattedra italiana di storia dell'arte. Importanti approfondimenti si sono susseguiti anche su suo figlio Lionello e su altri che furono suoi allievi e poi successori, come Pietro Toesca e Giulio Carlo Argan. E, ancora, su studiosi che hanno segnato la storia dell'arte dello scorso secolo, da Carlo Ludovico Ragghianti a Cesare Brandi, a Enzo Carli, fino alla nutrita schiera degli esponenti della cultura artistica veneta; fra loro Giuseppe Fiocco e Sergio Bettini e, più recentemente, Andrea Moschetti e Antonio Morassi, la cui fototeca è stata ed è oggetto di accurate analisi. Non solo si è arrivati, in anni più prossimi a noi, anche alla ricostruzione dell'attività di storici dell'arte della generazione successiva, come Giovanni Previtali, mancato nel 1989, ma i riflettori si sono accesi sia sugli studiosi che sono stati impegnati nella concreta attività di tutela del patrimonio storico artistico italiano (tramite operazioni sistematiche come quella del "Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte", che peraltro hanno sollecitato ulteriori approfondimenti), sia su coloro che, pur senza magari apportare da un punto di vista scientifico o metodologico particolari contributi, si sono occupati con abnegazione di un patrimonio artistico locale, quali Francesco Malaguzzi Valeri, Luigi Serra, Enrico Mauceri e Maria Accascina¹. Nella nostra regione si può menzionare Carlo Someda de Marco, la cui figura è stata indagata da Gabriella Bucco², mentre invece attende ancora una disamina più accurata l'attività

Sulla sua poliedrica figura si veda in generale *Giovanni Frau, Marchetti Giuseppe (1902-1966)*, in *Nuovo Liruti*, cit., (ad vocem in <www.dizionario biografico defriulani.it>).

Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

di Giuseppe Marchetti, del quale nella Fototeca dei Civici Musei di Udine è conservato un preziosissimo archivio fotografico, testimonianza esemplare di una ricerca sul campo, condotta per documentare un patrimonio spesso misconosciuto (la produzione di scultura lignea, le chiesette votive) e ora in parte scomparso³. È dunque un fenomeno, quello dell'interesse per figure di studiosi di storia dell'arte, che sostanzialmente, anche se con innegabili eccezioni, data agli ultimi due-tre decenni.

Nel focalizzare l'attenzione sugli storici dell'arte del Novecento vari sono stati gli intenti: talora meramente celebrativi (e scandagliando – in certi casi, direi, addirittura con eccessiva acribia rispetto alla caratura dei personaggi – le loro vicende biografiche), talora con il proposito di rivalutare tradizioni locali, talora anche per l'esigenza di interrogarsi sui fondamenti e sulle pratiche della disciplina, quasi a voler verificare protocolli attuali, a ritrovare nelle esperienze degli esponenti della storia dell'arte del passato radici, punti di riferimento e motivi di accreditamento. Quest'ultima declinazione, meno personalistica e più istituzionale, è stata presente specialmente in ambito tedesco e anglosassone, anche sulla scia del fondamentale contributo di Heinrich Dilly sull'affermazione della storia dell'arte in Germania, che ha posto al centro dell'attenzione gli aspetti istituzionali della disciplina⁴.

L'ampiezza del fenomeno riflette del resto la diffusa necessità di ripensare in generale lo statuto attuale della storia dell'arte, di risalire agli elementi costitutivi delle sue procedure e di indagare le concrete pratiche degli studiosi in un periodo che – sull'onda dei *visual studies* – vede messi in crisi i metodi tradizionali.

In questo contesto anche presso l'Università di Udine, nell'ambito dell'insegnamento di storia della critica d'arte e di museologia e delle attività del Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico artistica (che include anche la fototeca), sono state attuate alcune iniziative sia di ricerche sia di divulgazione per quanto riguarda l'attività di alcuni storici dell'arte, legati in vario modo al nostro territorio.

Un primo esempio è stato il progetto "Giuseppe Marchetti storico dell'arte" sviluppato da una collaborazione fra i Civici Musei e il Laboratorio LIDA e la Fototeca del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale allo scopo di valorizzare questa importante raccolta, grazie a un assegno di ricerca finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia (l.reg. 34/2015). In questo caso una prima, preliminare fase di parziale inventariazione, curata da Martina Lorenzon, ha permesso di sviluppare una presentazione virtuale in cui sono messi in

<http://edvara2.uniud.it/marchetti/>, a cura di M. Lorenzoni e M. Visentin, con la collaborazione di C. Fassetta e G. Tonizzo.

Proposto da Linda Borean e Alessandro Del Puppo, il progetto, con la responsabilità scientifica di chi scrive, si è svolto nel triennio 2017-2019, avvalendosi della collaborazione di un assegnista di ricerca, Claudio Lorenzini, e del sostegno di un gruppo di studio composto da Patrizia Cappellini, Mirco Cusin, Pier Giorgio Sclippa, Andrea Tilatti, Sandra Tinaro e Martina Visentin.

Rodolfo Pallucchini, cit.

La messa a punto di questo strumento di catalogazione e ricerca ha imposto tutta una serie di riflessioni anche di natura giuridica, legate al fatto che si tratta in parte di materiali recenti, quindi sottoposti a restrizioni di legge. Questi temi sono stati affrontati in un primo seminario intitolato "Sugli archivi degli storici dell'arte. Questioni di metodo, esperienze a confronto" tenutosi a Udine il 23 ottobre 2018, durante il quale sono state messe a confronto le esperienze di tutela e valorizzazione approntate dalle principali istituzioni che conservano archivi di storici dell'arte nell'Italia settentrionale, soprattutto nell'ottica del trattamento di dati potenzialmente sensibili.

evidenza alcuni settori d'interesse del lavoro di Marchetti, sollecitando – tramite l'organizzazione di itinerari e mappe e di collegamenti esterni – anche riflessioni sui contesti attuali. Ad esempio, per quanto riguarda le chiesette votive, alla fotografia eseguita da Marchetti negli anni Cinquanta-Sessanta è stata accostata la situazione presente in un confronto che porta a prendere immediata coscienza dei cruciali cambiamenti del tessuto urbanistico e territoriale negli ultimi decenni⁵.

Un altro, più cospicuo caso di approfondimento è quello che ha interessato l'archivio personale di Rodolfo Pallucchini, donato nel 2002 all'Università di Udine e che è stato oggetto di un Progetto di ricerca del Dipartimento (PRID 2017-2019) intitolato "Archivio Rodolfo Pallucchini: uno strumento per la ricerca storico artistica"⁶. È inutile soffermarsi a sottolineare l'importanza che ha rivestito nello studio dell'arte veneta Pallucchini e a illustrare i vari aspetti di un'attività che lo vide fortemente impegnato nell'insegnamento, nella politica espositiva del secondo Novecento, nella direzione di una rivista come "Arte Veneta". Aspetti tutti, insieme a molti altri ancora, che il fondo archivistico ha permesso e permetterà di analizzare con maggior precisione e ricchezza di riferimenti. I primi frutti sono in un volume appena pubblicato, esito di un convegno che si è tenuto a Udine nel marzo 2019⁷. È stato un lavoro collettivo che ha visti impegnati in una stretta collaborazione il Dipartimento e il settore archivistico dell'Ateneo, grazie al lavoro di raccordo attuato da Claudio Lorenzini, anima del progetto. Si è proceduto alla digitalizzazione della cospicua serie "Carteggio", alla schedatura puntuale – lettera per lettera – dello stesso e al suo riversamento in una base dati informatica ora disponibile nella Biblioteca digitale di ateneo (<http://teche.uniud.it/>)⁸.

Quali le provvisorie questioni che sono scaturite da questo lavoro sul campo? In primo luogo, quando parliamo di archivi di storici dell'arte non possiamo pensare solo ad archivi testuali, ma anche ad archivi visivi, le fototeche, e ai materiali bibliografici. Proprio il caso di Pallucchini è in un certo senso paradigmatico: la donazione dell'archivio a Udine nel 2002 faceva seguito all'acquisto, nei primi anni Novanta, della biblioteca dello studioso. La fototeca invece, ricca di 47.000 pezzi, era stata acquisita pochi anni prima, nel 1989, dalla Fondazione Cini di Venezia⁹. È ovvio che questi tre strumenti – libri, carte, immagini – vadano studiati in stretta connessione. Il caso delle 'postille visive', cioè di libri posseduti da Pallucchini in cui le sue annotazioni non sono testi, ma ritagli di immagini tratte da altre fonti, è particolarmente eloquente. Il formato postilla, cesura fra strumento bibliografico e intervento autoriale, si traduce in

Fototeca dell'Istituto di Storia dell'arte, Fondo Pallucchini, Venezia: Fondazione Giorgio Cini; Ilaria Turetta, Un 'consumatore trentennale di fotografie'. Il fondo Pallucchini alla Fondazione Cini, in Rodolfo Pallucchini, cit., p. 371-391.

10

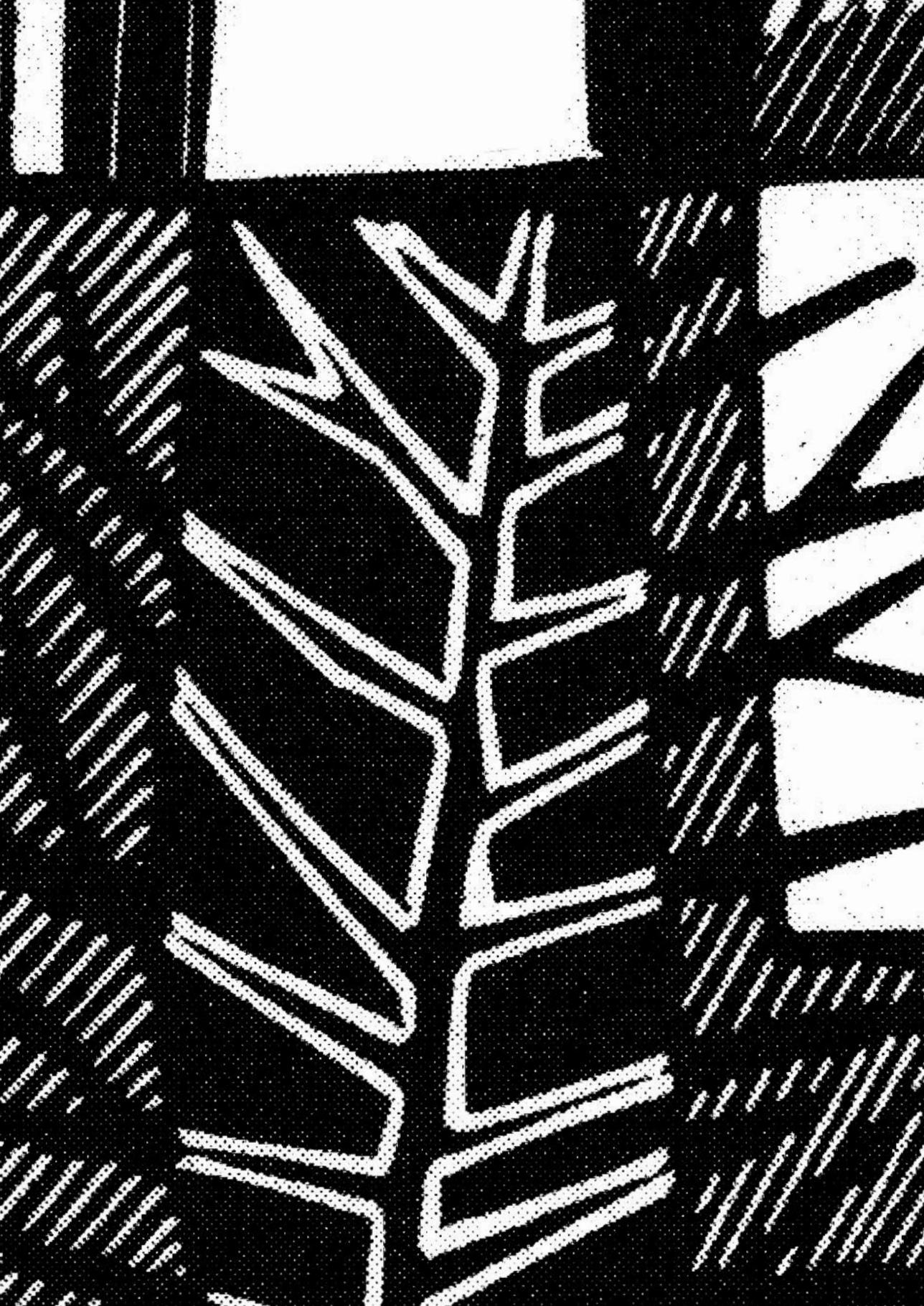
Nell'ambito di una tesi magistrale, il fondo è stato riordinato da Giulia Cianciolo, con la supervisione dei funzionari dell'archivio di ateneo (*Le carte di Gianni Carlo Sciolla. Ricognizione di un archivio contemporaneo*, tesi di laurea magistrale, a.a. 2019-2020).

11

Seminario Storie dell'arte e archivi di persona nella Fondazione Federico Zeri, 16 ottobre 2020 (<https://fondazionezeri.unibo.it/it/formazione/corsi-e-seminari/seminari-sulla-catalogazione-e-conservazione-degli-gli-archivi-fotografici-di-storia-dellarte-1/storie-dellarte-e-archivi-di-persona-nella-fondazione-federico-zeri>).

termini visivi, proponendo una sorta di crasi fra supporto bibliografico e materiale fotografico. Ne risulta evidente l'esigenza di ricomporre i nessi fra le varie serie e i vari strumenti di lavoro in un'officina in cui materiali testuali e visivi risultano inestricabilmente connessi, così come risultano spesso sovrapponibili gli interessi di studio e le più rare testimonianze relative all'attività didattica (minute di lezioni, schemi, elenchi di diapositive, ecc.). È il caso di un altro archivio contemporaneo, quello di Gianni Carlo Sciolla, di recente anch'esso donato all'Università di Udine dalla moglie, Maria Teresa Lupidi, archivio che attualmente è in fase di riordinamento¹⁰.

Ugualmente evidente – e proprio la digitalizzazione del carteggio di Pallucchini ci ha posto di fronte a questo secondo aspetto – risulta l'esigenza di ricostruire la rete di relazioni che viene a crearsi attorno a queste figure e che, in ragione dei loro interessi – spesso molteplici, come ad esempio la cronologia delle correnti artistiche indagate, i ruoli istituzionali ricoperti, gli incarichi scientifici e professionali connessi all'universo delle mostre –, consente, superando un approccio meramente monografico, di ricostruire il fitto intreccio fra istituzioni e persone protagoniste del 'sistema' dell'arte. Su questa linea ci si sta ora muovendo, grazie a un ulteriore finanziamento del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università di Udine per un progetto di ricerca intitolato "Persone e istituzioni nelle fonti archivistiche per la storia dell'arte in Italia tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento. Un sistema di relazioni", che mira a produrre una mappatura degli archivi degli storici dell'arte del Novecento italiano con particolare riferimento a quelli già disponibili in rete o in via di digitalizzazione. Manca infatti in Italia un quadro sufficientemente preciso dello stato dell'arte su questo fronte. Per gli archivi per i quali siano già note operazioni di digitalizzazione e schedatura più approfondita rispetto alla mera inventariazione e soprattutto siano state previste modalità di riproposta, valorizzazione e ricerca in forma digitale, si presenterà l'esigenza di un'analisi più approfondita in modo da individuare possibili strumenti in grado di favorire il dialogo fra i vari sistemi, valendosi anche di esperienze già condotte nell'ambito del Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica di questo Dipartimento. Nel frattempo, proprio nei giorni in cui si consegna alle stampe questa breve comunicazione, viene presentato un ambizioso progetto relativo a un censimento degli archivi degli storici dell'arte a livello internazionale, gestito dalla Fondazione Zeri, che dimostra come si tratti di un'esigenza largamente condivisa¹¹.



LE CARTE DELL'ARTISTA: I BERLAM IN COMUNE

Claudia Colecchia
*Comune di Trieste, Fototeca
dei Civici Musei di Storia ed Arte*

Il Servizio Musei e Biblioteche del Comune di Trieste è costituito da numerose e multidisciplinari strutture di grande valore artistico e storico, specchio della sedimentata ricchezza del territorio. Tese tutte, sotto la gestione coordinata della direttrice Laura Carlini Fanfogna, a ricomporre e tramandare la memoria storica in primis della città di Trieste.

L'eterogeneità e la ricchezza delle fonti documentarie possedute comportano notevoli problemi di natura conservativa. Il Comune di Trieste ha ritenuto opportuno smembrare gli archivi in correlazione alla tipologia di materiale, al fine di favorirne la migliore conservazione e valorizzazione. Costante è, pertanto, l'attenzione riservata alle interrelazioni esistenti tra le fonti conservate in luoghi diversi. Nei Civici Musei di Storia ed Arte la suddivisione è particolarmente evidente.

Il Museo "multiplo" a direzione centrale dei Civici Musei di Storia ed Arte è costituito da undici strutture con caratteristiche e peculiarità distinte, testimoniate dalla documentazione archivistica. Gli atti conservati al Civico Museo di Storia ed Arte sono il nucleo/fonte fondamentale per conoscere la storia della maggior parte dei musei civici, dalla loro formazione fino ai giorni nostri.

Per meglio comprendere la disseminazione della variegata ricchezza documentaria presente nel nostro Comune, proverò a descrivere l'archivio dei Berlam: illustre famiglia di architetti e ingegneri, le cui opere sono presenti a Trieste, Udine, Gorizia, Parenzo, Pola.

I documenti/carte d'artista trovano concreta espressione nei numerosi manufatti realizzati dalla dinastia Berlam nel capoluogo giuliano. Tra gli edifici, spesso monumentali, sono da menzionare: la Sinagoga, il Palazzo RAS, il Faro della Vittoria, la Banca d'Italia, il Grattanuvole, soprannome di Palazzo Aedes. Le costruzioni, legate ai nomi di Giovanni Andrea, Ruggero e Arduino Berlam, rispecchiano il gusto e il carattere della città. E come dimenticare che la sede che ospita la Fototeca e Biblioteca dei Civici Musei di Storia ed Arte, di cui sono la responsabile, è stata realizzata da Giovanni Berlam nel 1850, su commissione del nobile montenegrino Spiridione Gopcevič?

1

Anna Motta,
L'architettura di Arduino Berlam: un'esperienza eclettica, Tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari", a.a. 2014/2015; Marco Pozzetto, *Giovanni Andrea Ruggero Arduino Berlam. Un secolo di architettura*, Trieste: Editoriale Lloyd, Mgs press, 1999; Piero Sticotti, *L'architetto Arduino Berlam*, «La porta orientale», 11-12 (1952), p. 355-359.

2

Piero Sticotti (Dignano d'Istria, 4 aprile 1870-Trieste, 30 luglio 1953) è conservatore e, dal 1919 al 1940, direttore dei Musei di Storia ed Arte di Trieste.

3

Arduino Berlam, *Gioachino Murat, schizzo storico*, Monfalcone: E. Ionche, 1911.

Dietro le carte di pietra si celano allo sguardo le carte d'artista, fonti indispensabili per la comprensione delle opere e della *vision* degli autori.

La sensibilità di Arduino Berlam lo porterà a donare al Comune di Trieste una grande varietà di documenti. Arduino (Trieste, 20 luglio 1880-Tricesimo, 26 luglio 1946), figlio di Ruggero e nipote di Giovanni, è il terzo e ultimo rappresentante della dinastia centenaria di architetti (**fig. 1**). Dopo la maturità classica studia al Politecnico di Milano, conseguendo, nel 1904, il diploma di architetto civile. Dal 1905 collabora nello studio del padre, realizzando alcune opere di grande rilievo e risonanza, quali, la Scala dei Giganti, il Tempio israelitico e il palazzo della Riunione Adriatica di Sicurtà. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, il giovane si trasferisce a Bologna, dove collabora con il Comitato per gli irredenti. Ritornato a Trieste, nel 1918, è incaricato della costruzione del Faro della Vittoria, che sarà inaugurato nel 1927. Tra gli anni Venti e Trenta si dedica all'allestimento delle motonavi Saturnia e Vulcania e costruisce palazzo Aedes, sede della Banca d'Italia. Ricopre numerose cariche: è componente del curatorio del Museo Revoltella; presidente del Circolo artistico di Trieste; vicepresidente della Società degli ingegneri e architetti di Trieste; presidente dell'Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani (ANIAI); membro della Commissione pubbliche costruzioni del Comune di Trieste; membro della Commissione provinciale per le antichità e le belle arti; commissario del Sindacato regionale architetti della Venezia Giulia e, successivamente, membro del direttorio nazionale. Dal 1936 trasferisce lo studio a Tricesimo, dove morirà, nel 1946, in seguito alle conseguenze riportate nell'investimento da parte di un automezzo alleato¹. L'architetto, che con il Comune di Trieste instaura legami non solo professionali ma anche affettivi, è un assiduo frequentatore del Museo di Storia ed Arte e della sua biblioteca. Allievo al Liceo Dante di Piero Sticotti², sarà suo giovane compagno di scavi a Nesazio, Pola e Trieste. Gli interessi e le passioni comuni contribuiscono a creare un forte vincolo di amicizia tra i due, al punto che Arduino crea per il direttore un ex libris che contrassegna tutti i libri della collezione Sticotti. Arduino disegna a penna le terrecotte tarentine e la collezione Garzolini. Si reca assiduamente in biblioteca per studiare l'arte antica della Siria centrale da cui trae ispirazione per la stilizzazione della Sinagoga. Alla biblioteca donerà una sua opera giovanile dedicata alla figura di Gioachino Murat³. In occasione della prima celebrazione di Trieste redenta, il 20 settembre 1919, Arduino è tra gli accompagnatori dei congressisti delle 33 Società Alpine d'Italia alla visita di S. Giusto, del Lapidario, della Pinacoteca Revoltella e del

Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte (CMSA), *Cronaca del Museo*.

Il progetto, coordinato dalla sottoscritta, è stato curato con l'aiuto delle giovani per la cultura arch. Silvia Grion e dott. Sara Bini.

Museo di Storia Naturale⁴.

Le carte dei Berlam conservate in Comune sono di diversa natura. Il fondo fotografico, donato da Arduino, tra il 1919 e il 1935, consta di 260 stampe positive, riordinate e catalogate dalla Fototeca in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica del Friuli Venezia Giulia, nell'ambito del Progetto 500 giovani per la cultura⁵.

Il *corpus* di immagini è piuttosto eterogeneo, vi si rinvengono ritratti di personaggi triestini (scultori, pittori e attori), fotogrammi relativi a luoghi e azioni della Prima guerra mondiale, cartoline di propaganda italiana, testimonianze di importanti eventi del primo dopoguerra (la prima visita di Vittorio Emanuele III nella Trieste ormai italiana; i festeggiamenti nel 1919 e nel 1921 per gli anniversari dell'annessione di Trieste; la traslazione del Milite Ignoto; la visita a Trieste della famiglia reale del 1922; la visita dei Reali d'Inghilterra a Roma), stampe relative a vari manufatti architettonici di Trieste (Casa Hermannstorfer, Casa Leitenburg, Palazzo Riunione Adriatica di Sicurtà), nonché al duomo e al campanile di Aquileia. Non mancano scorci di località della vicina Slovenia e Croazia, quali, Capodistria, Albona, Pedena, Gallignana. Infine vi è testimonianza di bozzetti e modellini di studio per la realizzazione del Faro della Vittoria di Trieste.

Presso la Fototeca dei Civici Musei sono presenti molte fotografie scattate soprattutto dal primo fotografo dell'archivio, Pietro Opiglia, che ritraggono i palazzi costruiti dalla dinastia.

A riprova della disseminazione della documentazione Berlam, ricordo che i Civici Musei di Storia ed Arte conservano presso il Gabinetto disegni e stampe del Museo Sartorio, condizionato dal conservatore Lorenza Resciniti, circa 800 disegni di progetti, realizzati a matita e ad acquerello. L'archivio comprende inoltre due scatole di materiale inerente alla costruzione del Faro della Vittoria (1919 - 1927) a opera di Arduino Berlam, come detto (**fig. 2** e **fig. 3**).

Presso il Museo Revoltella, di cui è conservatore Susanna Gregorat, sono custodite 21 opere d'arte donate tra il 1916 e il 1947 (tra cui, un acquerello su carta di Ruggero Berlam, che ritrae la Valle della Rosandra del 1895, opere di Ippolito Caffi, *Il primo bacio* di Giacomo Favretto, diverse opere di Gatteri ed Ercole Livizzani, *La presa della Torre di Malakoff* di Gerolamo Induno del 1856-1859). Tutti i membri della dinastia Berlam partecipano al curatorio del museo Revoltella. Arduino regala al museo 263 lettere scritte da vari pittori della seconda metà dell'Ottocento allo zio, Marco Amodeo.

Presso l'archivio di Storia Patria, gestito dall'archivista Antonella Cosenzi, è conservato il materiale cartaceo di

La documentazione è stata riordinata e inventariata dall'archivista Michela Martini.

natura personale della famiglia Berlam che ricopre un arco temporale compreso tra il 1824 e il 1913 circa, donato tra il 1920 e il 1935. Dei tre architetti sono custoditi prevalentemente certificati relativi al loro percorso di studio, le pratiche inerenti all'esercizio della professione e ai loro incarichi. Esistono inoltre altri fondi condizionati presso l'archivio di Storia Patria che possono essere collegati ai Berlam, come quello del Circolo Artistico di cui Arduino fu presidente.

Al museo del Mare, di cui è responsabile Patrizia Fasolato, sono presenti le fotografie degli allestimenti delle navi Saturnia e Vulcania, vanto della marineria triestina.

All'interno del Comune, *carte* dei Berlam possono essere reperite presso l'Ufficio Tecnico che conserva 24 progetti appartenenti a Giovanni Andrea e una ventina di progetti di Ruggero e Arduino, alcuni dei quali a firma doppia. Si tratta del materiale che gli architetti avevano l'obbligo di depositare per ottenere i permessi di edificazione e, in alcuni casi, sono copia di quanto conservato presso i Civici Musei di Trieste.

All'Archivio Generale, retto dall'archivista Barbara Bigi, si trovano i disegni dei monumenti funerari a firma di Arduino e tutta la documentazione relativa ai diversi progetti realizzati sul territorio, come i disegni originali degli architetti Berlam per il palazzo RAS, nel quale era collocato il cine Ideal, divenuto Italia, nel 1919. Qui è conservata anche la documentazione della Società degli Ingegneri e degli Architetti di cui Arduino fu vicepresidente⁶.

Infine, presso la biblioteca Civica Attilio Hortis, di cui è responsabile Gloria Deotto, sono raccolti i libri tecnici e artistici (360 volumi), oltre ad alcuni manoscritti di Arduino. Le carte dell'artista così consapevolmente disseminate in luoghi diversi, al fine di favorirne la migliore conservazione e valorizzazione, obbligano a una ricerca diffusa, non sempre agevole. Per facilitare la navigazione degli utenti nella ingente mole di documentazione conservata nei civici musei, sono state descritte gran parte delle opere bibliografiche nel catalogo Biblioest mentre nel Catalogo integrato dei Beni Culturali di Trieste sono confluite le descrizioni di molte opere d'arte, disegni e fotografie che, a breve, confluiranno nel catalogo SIRPAC. Comune e Regione sono oggi impegnate in un progetto che mira a realizzare un condiviso sistema informativo dei beni comunali e regionali, che renda disponibile, in modo amichevole, tutte le fonti al fine di favorirne la migliore fruizione.

↶ fig. 1

*Arduino Berlam architetto,
Trieste, 1910 (FCMSA,
F42450)*

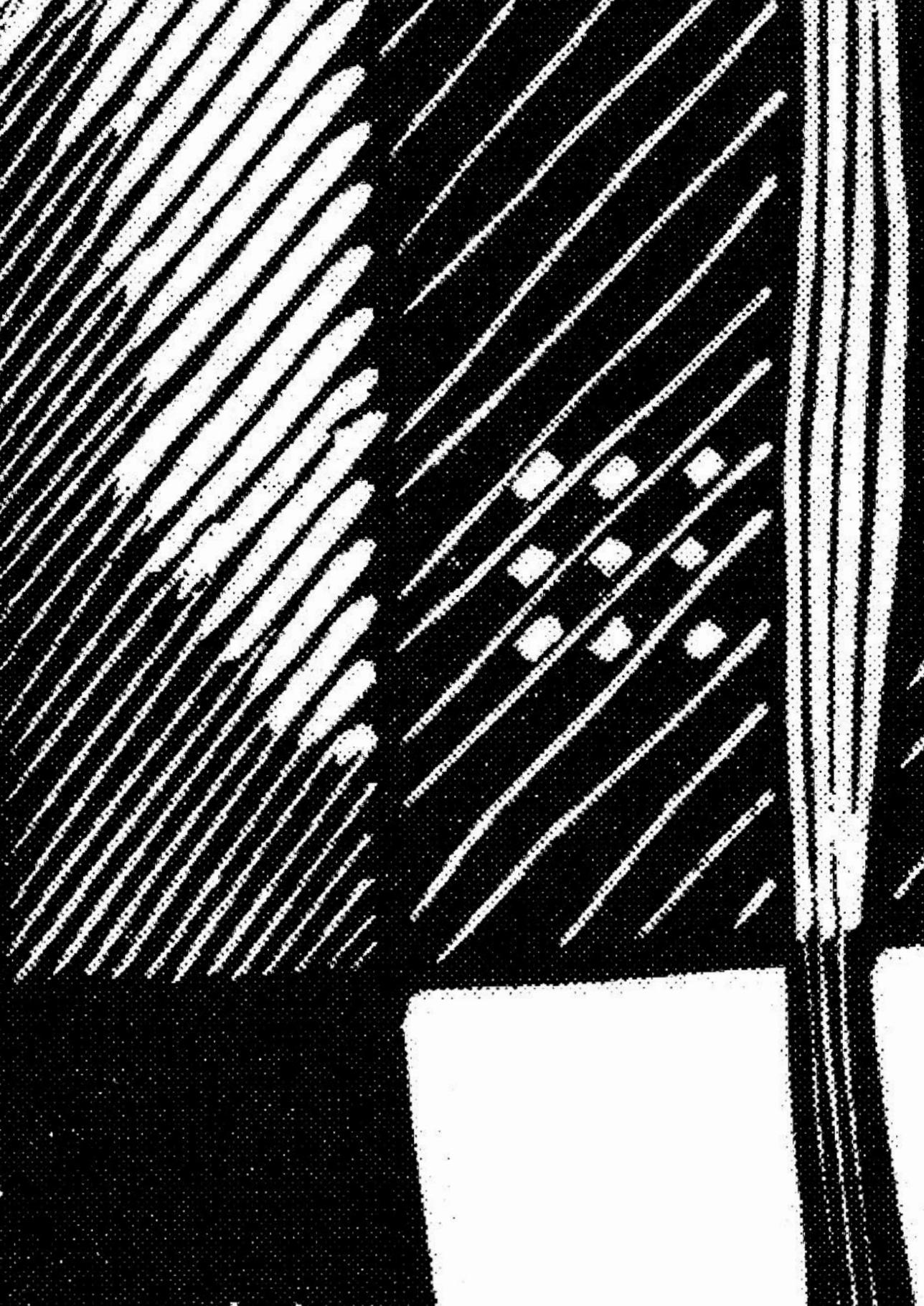
↗ fig. 2

*Faro monumentale
della Vittoria. Bozzetto
di Arduino Berlam
Trieste, ante 1920
(FCMSA, F22328)*

↙ fig. 3

*Arduino Berlam, Faro
della Vittoria, disegno
Trieste, 1919-1920 ca
(CMSAGDS, OAR06/3626)*





L'incontro di oggi nasce dalla necessità di riflettere sulle fonti primarie presenti nel Territorio monfalconese che possono permettere di affrontare la ricerca su quegli artisti che vivacizzarono la vita culturale locale del secondo Novecento e che, in futuro, consentiranno di tramandare le testimonianze della loro arte. E questa riflessione non va in un'unica direzione, perché riguarda gli strumenti in primo luogo, ma poi, e soprattutto, vuole porre l'accento sui luoghi di conservazione dell'eredità artistica che abbiamo il dovere di conservare, per poi divulgare in modo adeguato. Gli archivisti devono affrontare le criticità connesse con l'ordinamento e la descrizione dei fondi costituiti da documenti ed entità tipologicamente diversi: libri, documenti cartacei, documenti nativi digitali, elaborati grafici, foto, documenti sonori e audiovisivi, oggetti, materiale a stampa, che richiedono il dialogo con le altre professioni dei beni culturali, soprattutto con bibliotecari ed operatori museali. Ricordiamo anche i problemi di consultabilità per la presenza possibile di documenti personali contenenti dati sensibili e per l'applicazione delle norme sul diritto d'autore.

Punto primo: gli artisti. Nel corso degli scorsi decenni il Monfalconese è stato caratterizzato da un'ampia presenza di individui che si sono dedicati e dedicano tutt'ora il loro interesse alla pittura, alla scultura, alla poesia, alla scrittura, con risultati diversi ma tutti interessanti perché rappresentano "il sentire" di una persona mediante il proprio atto creativo. Per quanto riguarda in particolare pittura e scultura a partire dagli anni Cinquanta del Ventesimo secolo ci fu un proliferare di mostre ex tempore, rassegne, esposizioni che rappresentano il rifiorire della vena artistica negli anni di ripresa dal secondo conflitto mondiale. Di quegli eventi penso che pochi ormai abbiano memoria vissuta, e quindi avere la possibilità di riportare alla luce quei momenti attraverso le testimonianze coeve arricchisce la comunità di una parte della propria storia ormai nell'oblio.

Questo è il momento, credo, di smetterla con la divulgazione frammentaria, a spot, e di incominciare a rendere consapevole il territorio di un ragionato modo

Angelo Folin, *La ricerca di Dusatti e Parovel. Due protagonisti di una produzione artistica non certo dimenticata*, "Il Territorio", (1987), n. 19, p. 46-57; Livio Fontana, *Alberto Del Bianco, grafico*, cit., (1992), n. 29, p. 53-60; Franca Marri, *Arte Open 1997*, cit., (1997), n. 8, p. 66-70; Id., *Voci nuove nel panorama artistico del territorio: Chiara de Santi e Carmelo Cacciato*, cit., (2000), n. 13-14, p. 87-89; Tino Sangiglio, *Due laboratori: Franco Milani e Nicoletta Leghissa*, cit., p. 90-93; Chiara Santagada, *Bagat il poeta della soglia*, cit., p. 94-96; Maria Cristina Vilardo, *Aristide Marcozzi, il colore dell'anima*, cit., (2001), n. 16, p. 63-66.

Rinaldo Derossi, *Bressanutti e la piccola "marca" bisiacca*, "Bisiacaria", (1997), n. 1, p. 48-53; Furio de Denaro, *L'opera xilografica di Tranquillo Marangoni nell'evoluzione creativa dei disegni preparatori*, cit., (2003), n. 1, p. 9-19; Francesco Stella, *Tranquillo Marangoni xilografo: "Miracolo notturno"*, cit., (2003), n. 1, p. 20-21; Daniela Magrin, *La Galleria d'arte e Pinacoteca comunale di San Pier d'Isonzo*, cit., (2003), n. 1, p. 31-37; Fabio Favretto, *Vittorio Parovel: note critiche e biografiche*, cit., (2004), n. 1, p. 19-24; Id., *Uno scultore tra due secoli. L'arte di Ferruccio Patuna*, cit., (2005), n. 1, p. 9-14; Id., *In memoria di Orlando Poian*, cit., (2006), n. 1, p. 73-78; Id., *Mario Bagat, formazione di un pittore naïf*, cit., (2008), n. 1, p. 53-62; Luca Geroni, *"quel nucleo nascosto del proprio intimo in cui regnano soltanto silenzio e colore". Intorno all'arte di Patrizia Devidè*, cit., (2017), n. 1, p. 103-113.

di presentare e fruire l'arte. Le istituzioni e le associazioni presenti in Bisiacaria hanno sempre dedicato uno spazio a ricerche su artisti locali: penso agli articoli pubblicati dal Consorzio Culturale del Monfalconese (CCM) - già Centro Culturale Pubblico Polivalente - sulla rivista «Il Territorio»¹, all'Associazione Culturale Bisiaca (ACB) e la sua rivista «Bisiacaria»² arricchita da copertine d'autore (**fig. 1**), penso all'attività delle associazioni del Comune di Turriaco³, alla Galleria comunale di San Pier d'Isonzo, alle mostre tenute nel Comune di Monfalcone, per fare solo alcuni esempi. Come fare? Partendo da un ragionamento sulle fonti e sulla loro conservazione adeguata e scientifica per permetterne una fruizione razionale.

La realtà da me conosciuta, per quanto riguarda il Monfalconese in particolare, parte da quello che è stato l'archivio che ha aperto un'ulteriore nuova prospettiva sia sul mio lavoro sia sull'argomento in ambito zonale, cioè l'archivio di Armando Depetris (**fig. 2**). Essere entrata in punta di piedi nel suo mondo mi ha permesso di dare forma ad un archivio di persona ponendo attenzione alle modalità di sedimentazione ed organizzazione di quanto rimase fermo sui tavoli e nelle librerie dello studio dal giorno della sua scomparsa, con la particolare attenzione rivolta alla selezione, alla conservazione per la successiva valorizzazione a diversi livelli, ed elaborazione finale dello strumento descrittivo che è l'inventario ora consultabile anche sul sito dell'Archivio di Stato di Gorizia⁴. Dando forma e struttura all'archivio Depetris profonda è stata l'esperienza vissuta: leggere gli appunti dei suoi viaggi giovanili, soffermarsi sugli schizzi tracciati anche su semplici foglietti a quadretti di notes tascabili mi ha permesso di vagare, di viaggiare sulle piste di sogni d'arte, di storia, di relazioni umane. Scorrendo quelle carte per me è stato come partecipare al recupero di sequenze cinematografiche, in realtà memorie di una vita intensamente vissuta. Lo stretto rapporto di lavoro con Luca Geroni è stato fondamentale per affrontare determinate scelte perché esiste una parte di grafica che "dialoga" con le carte d'archivio, poiché sono il diario figurato di momenti di vita dell'artista. Questo è un archivio che si è concretizzato in un contesto ancora tradizionale, dove non è stato necessario dover riflettere e fare scelte legate alla natura digitale del documento, unica sintesi di quanto prodotto sia in ambito professionale sia in quello familiare e privato.

Diversi sono i materiali presenti negli archivi degli artisti che bisogna sapere trattare: studi progettuali, appunti, manoscritti, carteggi, materiale fotografico, film, cataloghi, documentazione bio-bibliografica. E riordinare un archivio di persona che qui acquisisce la definizione di archivio

3

www.artebisiaca.it

L'ultima consultazione del sito web è avvenuta il 7 novembre 2020.

4

www.archiviodistatogorizia.beniculturali.it Inventario.

5

Marina Dorsi, Biografia. *Armando Depetris (1930 - 2011)*, in: *A bassa voce. Opere di Armando Depetris 1947 - 2011. Catalogo della mostra, Monfalcone, 4 dicembre 2018 - 3 febbraio 2019*, a cura di M. Dorsi e L. Geroni, Ronchi dei Legionari: Consorzio Culturale del Monfalconese, 2018, p. 153 - 168; Id., *Appendice documentaria e bibliografica*, in: *A bassa voce*, cit., p. 171 - 183.

d'artista significa anche porre attenzione agli aspetti giuridici ed all'utilizzo delle fonti.

L'archivio di Armando Depetris è un esempio concreto di quanto appena menzionato, perché poliedrica fu la sua personalità: profondo cultore e docente d'arte, scultore, pittore, incisore, arredatore, collezionista, lettore, viaggiatore instancabile, appassionato di musica, cinema e fotografia. Alla sua vita si legano nomi di artisti e letterati, luoghi ed eventi locali ed internazionali e io sono stata stimolata ad ampliare la mia conoscenza e la ricerca di altre fonti a cui attingere, una sorta di scavo archeologico per andare sempre più a fondo⁵.

Ed è quello che vogliamo proporre in questa giornata: riscoprire e valorizzare fonti similari, già individuate ma non ancora conosciute abbastanza, ed andare alla ricerca di quelle ancora "nascoste", con il coinvolgimento del CCM e degli Enti suoi soci quali figure istituzionali di riferimento. Proprio in occasione della realizzazione della mostra su Depetris a Monfalcone e soprattutto in relazione alla stesura dei testi del catalogo è stato fondamentale per i curatori l'analisi di quanto presente nell'Archivio Punter conservato dal CCM. L'immagine presente sull'invito di oggi è stata riscoperta proprio in detto fondo.

Non mi posso soffermare in questo contesto sulla figura di Bruno Punter (1905-2000) (**fig. 3**) ma evidenzio la raccolta di articoli di critica d'arte da lui conservati e giunti a noi, uno spaccato della Monfalcone degli anni Cinquanta e Sessanta, scritti con uno stile giornalistico che ormai rimpiangiamo, attenti, acuti, critici, che hanno permesso di contestualizzare e comprendere meglio il giovane artista Depetris che così ricordò e descrisse il critico d'arte a distanza di mezzo secolo:

«Nel mese di novembre del 1951 mi venne da Bruno Punter annunciata una sua visita nello studio ed avevo perciò preordinato delle opere da far vedere. Dopo esserci presentati illustrai con trepidazione, propria di un ventenne, i miei lavori. Le mie frasi venivano da lui attentamente registrate su di un quadernino a righe che avrebbe poi riesaminato per redigere una rubrica settimanale d'arte intitolata "Galleria degli artisti", per il "Giornale del Lunedì": Punter riuscì attraverso quella rubrica a far conoscere al pubblico vari artisti monfalconesi tracciando per ognuno di loro quel profilo che ne avrebbe segnato il percorso. In quel primo incontro avvenuto nel mio studio (è trascorso da allora mezzo secolo!) la sua immagine si svolse con garbo, impeccabile e perfino puntigliosa, ma non fu tanto il suo stile cavilloso a colpirmi quanto l'incedere misurato della persona vestita d'un bianco niveo, d'un candore così intenso e totale da

apparirmi inquietante data la stagione inoltrata. In un recente incontro avvenuto con l'amico pittore Roberto Bruschina ho potuto dalle sue parole cogliere la convinzione che i valori espressi dalla penna di Punter nelle pagine di critica d'arte locale rimangano insuperati. L'attenta analisi dell'assunto, osservava Roberto, sorretta da un'esemplare forbitezza formale determinano l'inconfondibile matrice di tutte le recensioni. Da parte mia osservavo come talvolta i suoi scritti non riuscivano a celare una certa vena di aspro sarcasmo. Capitò infatti ad un artista, il quale pensava volesse il critico dir bene di lui, di leggere sul giornale quanto la sua pittura fosse "tetragona ed in armonia con l'autore". Ad un altro malcapitato avvenne di non riuscire ad ottenere un giudizio sulle sue opere d'arte ma sull'abito che indossava "di un incompatibile color carota". Nel dialogare con gli artisti memorabili rimangono alcuni termini oggettivati da Punter. Espressioni riduttive quali "doppione", "pattume oleografico", "arte pompiera", "svarione", ricorrevano spesso nel suo discorso quando intendeva bacchettare. Bruno Punter [...] ha lavorato in progressione ed ha svolto un discorso vero, di stile che è continuato fino ai primi anni Ottanta quando rare ormai erano le sue visite alla galleria comunale "Antiche Mura". Le sue recensioni non hanno nulla d'improvvisato né di facile ma sbocciano da una preparazione intensa e misurata. Una scrittura calda lo accompagna, non scevra d'ironia, che sembra aver attraversato senza danno i tempi brevi delle mode»⁶.

Punter recensì, tra gli altri, Giuseppe (Pino) Furlan, Aristide Marcozzi, Tranquillo Marangoni, Silvio Domini, Sergio Miniussi, Ferruccio Patuna, Alberto Del Bianco. Il suo archivio, come quello di Depetris, è corredato da un fondo librario che ha la caratteristica di contemplare volumi con sovraccoperte o coperte create dallo stesso proprietario. Se di Miniussi, Domini, Furlan e Marangoni esistono archivi o raccolte depositate in istituti ove poter fare ricerca - Archivio di Stato di Trieste, CCM, Archivio Segreto Vaticano - per gli altri, in particolare Ferruccio Patuna ed Aristide Marcozzi, l'avventura è in fase embrionale. Sono stati presi contatti con gli eredi degli artisti per cercare di salvaguardare il loro patrimonio costituito senz'altro dalle opere ma anche, dove possibile, da archivio e biblioteca. Gli amici artisti avevano occasione di operare insieme, si scambiavano lavori: avere la possibilità, ora, di raccogliere le loro fonti permetterebbe di chiudere il cerchio della storia di questi intellettuali e ritrovare opere che ora sembrano essere andate perdute. Non bisogna poi dimenticare la valenza, anche per l'argomento trattato in questa giornata, di altri archivi,

come ad esempio quelli comunali, o scolastici. Per quanto riguarda i nostri soggetti ricordo che Patuna e Depetris furono insegnanti, il secondo del liceo scientifico di Monfalcone dal 1976 al 1990⁷. Di Ferruccio Patuna ci parlerà più a fondo il professor Morgera.

L'archivio dell'attuale Liceo scientifico può essere una miniera per approfondire la storia di docenza dei due artisti, archivio che necessita di un adeguato riordino, anche se la sua approssimata suddivisione in serie permette ad un occhio esperto di addentrarsi nella ricerca. Gli archivi comunali, poi, possono offrire una miriade di opportunità in quanto alcuni dei nostri artisti furono anche dei tecnici e quindi intesero collaborazioni di lavoro con gli enti: un esempio è l'archivio del Comune di Monfalcone che può essere scandagliato con un occhio particolare rivolto alle categorie archivistiche relative all'istruzione e cultura, ma anche al più vasto settore dell'ufficio tecnico, per non dimenticare la serie delle deliberazioni, atti volitivi che descrivono e riassumono le decisioni e l'operatività dell'amministrazione locale nel corso del tempo.

Nell'ottica MAB di sinergia degli archivi con le realtà bibliotecaria e museale, faccio una riflessione sulle testimonianze artistiche, prevalentemente dipinti, presenti nei locali dei municipi dei nostri Comuni. Quasi tutti i Comuni posseggono delle raccolte di quadri che non fungono da mero abbellimento ma che derivano, in alcuni casi da donazioni in altri dalla tradizione delle mostre ex tempore organizzate negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Gli artisti venivano invitati a trascorrere una domenica nelle località dove dipingevano ispirandosi ad un tema loro proposto. Ecco che abbiamo quadri dal medesimo soggetto di Depetris, Furlan, Marcozzi a cui non viene dato, ad oggi, l'adeguato risalto. Mi è capitato di individuare un dipinto di Pino Furlan in una stanza in disuso di un Comune, mentre dipinti di Depetris ora fanno bella mostra nella stanza di un Sindaco che, fortunatamente, ne ha riconosciuto il tratto. Recentemente tra i documenti della biblioteca di Ronchi dei Legionari ho rintracciato l'elenco dei quadri di proprietà comunale redatto nel 1997 che l'Ente potrà così aggiornare. Pensiamo poi alle raccolte presenti nelle Pro Loco dei nostri Comuni, dove accanto ai nomi di pittori appassionati troviamo gli artisti quotati. Io qui lanciai una proposta: pensiamo ad avviare un progetto di censimento del patrimonio pittorico da svolgere in modo univoco, coordinato da un capofila che potrebbe essere il Consorzio che oggi ci ospita, per stendere un Catalogo unico per il territorio, dove far confluire anche quanto già consultabile da anni sui siti di associazioni già operative. Rendiamo riconoscibili i dipinti esposti attraverso, almeno, la presenza di adeguate didascalie, per farli così

conoscere ai cittadini che transitano per gli uffici comunali, sviluppando in loro la percezione di essere di fronte ad un prodotto d'arte e non al mero riempitivo di una parete altrimenti anonimamente nuda.

Un'ultima riflessione su archivi ed arte mi deriva dalla lettura di un volume di Cristina Baldacci⁸, storica e critica dell'arte contemporanea; essa afferma che gli archivi sono affascinanti perché hanno un potere, quello di parlare a persone temporalmente, geograficamente o anche culturalmente lontane da chi li ha creati e organizzati. L'arte contemporanea ha adottato l'archivio non come oggetto d'indagine, quale noi ne parliamo oggi e lo intendiamo usare per i nostri progetti futuri, ma come un medium per realizzare nuove visioni e ricostruzioni del mondo, mettendolo in scena. Ci sono artisti che hanno lavorato assiduamente sull'idea di memoria, identità, archivio in chiave personale e sociale, realizzando vere e proprie opere-manifesto, che hanno portato alla realizzazione di luoghi della conoscenza impostati in base alla logica archivistica.

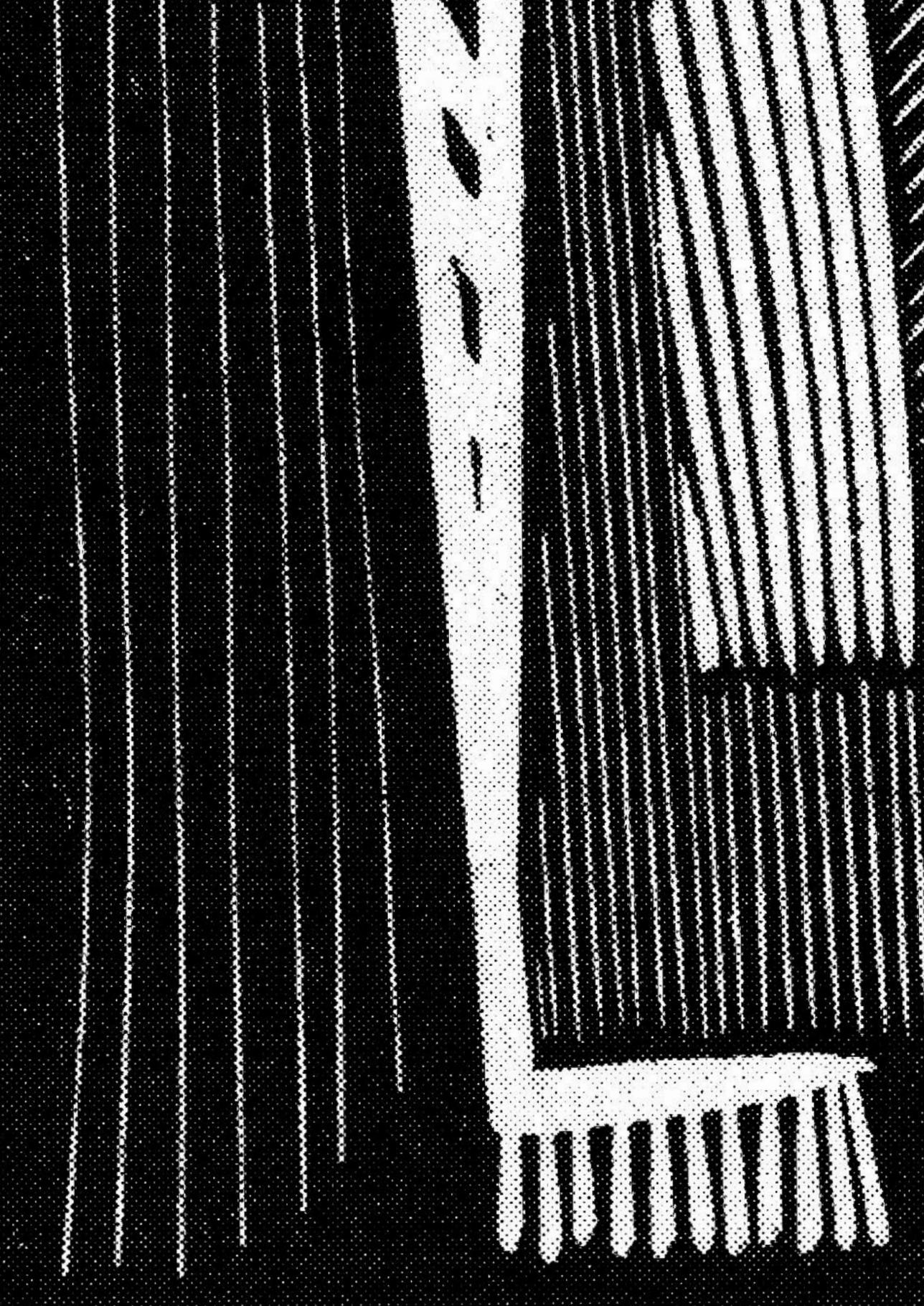
Queste esperienze d'arte contemporanea dimostrano una volta di più che gli archivi, siano essi contenitore o contenuto, sono quanto di più vivo ci possa essere per stimolare i sensi dell'uomo a conoscere, riflettere, creare e non dimenticare.

↖ **fig. 1**
Figura di Giovanni Pacor
(«Bisiacaria 2004», 2003)

↗ **fig. 2**
Armando Depetris (CCM,
Archivio amministrativo,
b. 243, 1980-2000)

↙ **fig. 3**
Bruno Punter (CCM, ABP,
f. 179, 1919-1996)





COME UNA PICCOLA PARIGI ARTISTI E INTELLETTUALI A MONFALCONE ALL'INIZIO DEGLI ANNI CINQUANTA DEL SECOLO SCORSO

Luca Geroni
Esperto in Storia dell'Arte

1

Silvio Domini, *Ricordo dell'amico Pino*, in: *Pino Furlan. Catalogo della mostra, San Pier d'Isonzo, Ronchi dei Legionari: Centro Culturale Pubblico Polivalente*, 1990, p. 14.

2

Su Armando Depetris (1930-2011) si veda: *A bassa voce. Opere di Armando Depetris 1947-2011. Catalogo della mostra, Monfalcone, 4 dicembre 2018-3 febbraio 2019*, a cura di M. Dorsi e L. Geroni, Ronchi dei Legionari: Consorzio Culturale del Monfalconese, 2018 (con bibliografia e riferimenti archivistici). Presso l'ASGO è stato depositato il suo archivio personale.

3

Su questa esposizione si legga quanto riferito in: Maria Masau Dan, *Quarant'anni di vita artistica nell'isontino*, in: *Le Arti a Gorizia nel secondo 900. Catalogo della mostra, Udine, novembre 1987*, Udine, Gorizia, p. 10-15, p. 12; Andrea Bruciati, *Aristide Marcozzi: un'indagine*, in: *Aristide Marcozzi. Catalogo della mostra, Monfalcone, 14 febbraio-2 marzo 2003*, a cura di A. Bruciati, Monfalcone: laComunale, 2003, p. 11-18, p. 11; Luca Geroni, *La metafisica e il crepuscolo. Intorno all'arte di Armando Depetris*, in: *A bassa voce*, cit., p. 13-27, p. 16; Id., *A bassa voce. Catalogo delle opere*, in: *A bassa voce*, cit., p. 29-145, p. 31.

STARANZANO 1949

Nel 1949 l'allora sindaco di Staranzano Lucio Corbatto organizzò un'esposizione dedicata ai dilettanti con l'intento di promuovere i giovani del territorio e di partecipare a quel clima di rinnovamento nazionale delle arti. Egli - come ricorda Silvio Domini - fu vicino agli artisti: «E di domenica, via con il dottor Corbatto verso i casoni o la palude o al mulino delle Colos'ce: una povera scatola con i colori e il cavalletto appesi alla bicicletta. Quanta passione.»¹ Della mostra l'Archivio di Armando Depetris² conserva ancora il piccolo catalogo a stampa (**fig. 1**) attraverso il quale è possibile conoscere i nomi dei partecipanti e soprattutto dei vincitori³: Giuseppe Furlan⁴ al quale andò il primo premio per la pittura, Aristide Marcozzi⁵ a cui spettò il primo premio per il disegno e l'acquarello e Armando Depetris che ritirò il primo premio per la scultura⁶. Le recenti indagini sul *corpus* plastico di Armando Depetris⁷ hanno permesso di individuare alcune opere che l'artista aveva esposto proprio a Staranzano. La prima, vincitrice, è il bozzetto del gemitiano "Bacco giovanetto"⁸: un gesso patinato ridipinto più volte probabilmente per studiare i diversi effetti prodotti nella realizzazione sia in terracotta (la versione esposta poi a Staranzano) sia in bronzo. La seconda è il bassorilievo intitolato "Composizione"⁹: nell'opera l'influenza di Arturo Martini si fa sentire soprattutto nei rimandi al purismo della scultura cicladica. Della terza, il "Boscaiolo", rimane solo la documentazione fotografica: quattro immagini che riportano sul retro il titolo dell'opera e l'indicazione dell'anno in cui è stata scattata la foto (**fig. 2**)¹⁰. Dall'analisi delle riproduzioni emerge ancora una volta la lezione di Gemito su cui si innesta lo studio dell'arte di Giacomo Manzù, non a caso proprio a quest'ultimo autore appartiene il "David" (**fig. 3**) che pare molto prossimo al "Boscaiolo". La testa dello scultore bergamasco è illustrata in un libro appartenente alla biblioteca personale del giovane Depetris, acquisito dallo stesso nel 1949¹¹. Non stupisce che l'artista abbia avuto come riferimenti i più importanti scultori dell'epoca, conosciuti probabilmente tramite l'apprendistato da Ferruccio Patuna. Per quanto concerne invece Furlan è

4

Su Giuseppe Furlan (1920–1987) si consulti pure: *Pino Furlan*, cit.; *Pino Furlan ... quello che ha fatto l'uomo. Catalogo della mostra, Monfalcone, 1–31 luglio 2005*, Monfalcone: laComunale, 2005..

5

Su Aristide Marcozzi (1926-2000) si legga: *Aristide Marcozzi*, cit. (con bibliografia).

6

Furono anche premiati Dorino Poian (secondo posto per la pittura), Ezio Missio e Clemente (primo posto *ex aequo* per il disegno e la caricatura). Alla rassegna parteciparono tra gli altri anche Silvio Domini e Renzo Pillon.

7

L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 16–18; Id., *A bassa voce*, cit., p. 31, 34–41, 46–47, 52–53, cat. 1–7, 12–13, 17.

8

Collezione privata.

9

Collezione privata.

10

ASGO, AAD, b. 27, “Attività artistica”, “Album con foto di quadri dipinti da Armando Depetris”, 1951.

11

Beniamino Joppolo, *Giacomo Manzù*, Milano: Ulrico Hoepli-Editore, 1946. Fondo bibliografico Depetris presso l'ASGO. Sulla prima pagina è riportata l'iscrizione: «Monfalcone/ottobre '49/Depetris Armando».

12

Giulio Montenero, *Fare arte, senza cercare né denaro né consenso*, in: *Pino Furlan*, cit., p. 10–12, p. 10.

ipotizzabile stabilire che il dipinto “Chiesa di Ronchi”, di ubicazione sconosciuta (**fig. 4**), possa essere individuato in quello esposto con il titolo “Ronchi-Chiesa San Lorenzo”; pure il quadro “Staranzano”, vincitore, potrebbe essere identificato in quello che raffigura la parrocchiale di Staranzano (**fig. 5**). Sono opere apparentemente distanti dalla produzione successiva di Furlan, anche se in realtà nella stesura della materia pittorica rivelano già la ricerca del «valore fondamentale del tonalismo»¹² e l'interesse per il colore di tutta la vita. In merito a Marcozzi non è stato possibile rintracciare nessuna delle opere presentate a Staranzano e l'unica testimonianza significativa è quella di un articolista che riferisce come «le sue “maschere” hanno dimostrato una sensibilità artistica di primo piano» e quanto «le sue creazioni risentono il De Pisis della “Strada di Parigi”»¹³: lo stesso “marchesino pittore” che tanto era piaciuto al giovane Depetris¹⁴.

TRIESTE 1950

Alla triestina “III° Mostra Universitaria d'Arti Figurative” del 1950, Marcozzi ricevette il I° premio per il dipinto intitolato “La processione”, mentre Depetris ottenne il III° premio per la scultura “Maschera”¹⁵. In quest'ultima opera, la stessa che ricevette nel 1951 un altro riconoscimento, il “Premio della Città di Gorizia”¹⁶, ancora una volta i riferimenti vanno alla produzione di Manzù, in particolare alla sua “Maschera rosa”¹⁷, riprodotta sempre nella pubblicazione, già citata, posseduta da Depetris stesso¹⁸. L'opera del bergamasco appartiene a una serie di cere ispirate a Medardo Rosso, in cui sono percepibili le ricerche cromatiche e luministiche. Pare che anche Depetris rimase affascinato da questa sperimentazione se si cimentò più volte con questo soggetto¹⁹. Egli, del resto, fu senza dubbio un estimatore diretto di Medardo Rosso, non necessariamente mediato da Manzù²⁰. Per quanto concerne Marcozzi è possibile invece individuare solo due dipinti tra quelli presentati: il cat. 58 “Piramide di suoni” (**fig. 6**) e il cat. 61 “La città” (**fig. 7**)²¹. In questi quadri, legati a Venezia e al suo carnevale, il colore deve essere «inteso come incrostazione sulla superficie ed elemento autosignificante» mentre «la pennellata è frantumata e mossa, come nelle coeve esperienze informali, le composizioni non hanno delimitazioni irrigidite e le sagome seguono l'andamento energetico del colore, come un moderno barocco»²². E al barocco di De Chirico rimanda anche la tavolozza autunnale di Marcozzi scurita probabilmente in chiave mitteleuropea. Nel dipinto intitolato “La città”, la cromia è più chiara probabilmente nel tentativo di restituire la luminosità lagunare ancora filtrata da una lente inquietante “acquistata” a Vienna più che a Venezia, città della sua formazione.

Vilici, *Premiati dei giovani artisti alla Sagra di Staranzano*, "Corriere di Trieste", 11 settembre 1949.

Sull'influenza di De Pisis su Depetris si legga quanto riferito in: L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 17, 18; Id., *A bassa voce*, cit., p. 33, p. 109.

III^o Mostra Universitaria d'Arti Figurative. *Catalogo della mostra, Trieste, 16-23 dicembre 1950*, Trieste: Circolo Universitario, 1950, cat. 73, cat. 60.

È molto probabile che si tratti della stessa opera: *Catalogo della III^o Mostra giovanile d'arti figurative. Prima esposizione italo-austriaca. Catalogo della mostra, Gorizia, 16-30 settembre 1951, Gorizia: Tipografia Sociale, 1951*, cat. 4. L'opera è stata riprodotta in catalogo.

Si vedano a tale proposito le considerazioni già riportate in: L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 16.

B. Joppolo, *Giacomo Manzù*, cit., tav. VIII. Fondo bibliografico Depetris presso l'ASGO.

Esattamente come Manzù Depetris associava, nei titoli, un colore alla maschera. Tale produzione è riscontrabile in due elenchi e in un pieghevole relativo a un'esposizione: ASGO, AAD, b. 26, "Attività artistica", "Appunti personali, elenchi opere", [s.d.]; ASCGO, AAD, b. 15, f. 1, "Attività artistica", "Mostre collettive-Gorizia", 1953.

BRUNO PUNTER

Nel 1950 avvenne anche l'incontro di Marcozzi, Depetris e Furlan con il critico d'Arte Bruno Punter²³ che attraverso la rubrica settimanale "Galleria degli artisti monfalconesi"²⁴, fece conoscere anche questa nuova generazione di pittori e scultori del territorio. Il 30 ottobre uscì il pezzo su Marcozzi (**fig. 8**) e la raffinata penna di Punter centrò perfettamente i nodi poetici del pittore: dalla particolare visione del carnevale alla «materia densa, a grumi». Egli però, da critico militante qual era, invitava il giovane artista a migliorarsi e dopo aver notato una «suggestione inquietante del nulla dissimulato e "presente" dietro a una maschera» lo spingeva verso una «più motivata essenza di quei suoi aspetti d'ombra». Il dipinto pubblicato ricevette anche il prestigioso premio "Michetti" nel 1951²⁵. Qualche giorno dopo fu il turno di Depetris e l'incontro tra i due rimane fortunatamente documentato dall'artista stesso: «avevo perciò preordinato delle opere da far vedere. Dopo esserci presentati illustrai con trepidazione, propria di un ventenne, i miei lavori. Le mie frasi venivano da lui attentamente registrate su di un quaderno a righe»²⁶. Il critico nell'articolo (**fig. 9**) profeticamente sottolineava «che il nostro scultore è anche pittore, nel segreto del suo studio di artista» e metteva in chiaro quella poetica del "frammento" «veramente notevole per la sensibile aderenza di quel suo linguaggio plastico alla realtà di un modello gracile, acerbo, in formazione inquieta». Con poche righe Punter inquadra perfettamente il giovane artista e tutta la sua futura produzione. La scultura, a corredo dell'articolo, risente dell'influsso del "Narciso del Brenta" di Francesco Messina, opera pubblicata nell'ennesimo volume appartenuto a Depetris²⁷. Nello stesso mese venne pubblicato anche l'intervento su Giuseppe Furlan (**fig. 10**) e ancora una volta l'acume del critico emergeva con le sue considerazioni: «Pittore delicato, è il Furlan: pittore di nature morte e di figure umane; noi preferiamo le sue nature morte». Probabilmente in linea con le opere esposte a Staranzano l'anno prima Furlan continuò la sua ricerca coloristica e luministica e Punter lo comprese perfettamente:

«Il colore è levigato, consunto, estenuato: svuotato quasi di ogni sua sostanziale essenza; ma tutto intriso del pallido oro di una tiepida luminosità meridiana. Pittura "intimista" potrebbe dirsi, questa del Furlan, per quel suo dolce sentore di evocata "provincia" interiore, trasognata e lenta. Ed il modo che il nostro pittore potrebbe forse più affinare in espressioni tutte risolte nel puro "tono"; in immagini fatte più tenui ancora; "suggerite" soltanto.»

Si legga in merito:
L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 16-17.

Per un'analisi del dipinto si veda pure: A. Bruciati, *Aristide Marcozzi: un'indagine*, cit., p. 13; *Aristide Marcozzi*, cit., p. 22-23.

A. Bruciati, *Aristide Marcozzi: un'indagine*, cit., p. 13, 14.

Bruno Punter (1905-2000) è stato un importante critico d'arte della Venezia Giulia. Presso il CCM è conservato il suo archivio personale.

La rubrica uscì sul "Giornale di Trieste del Lunedì": questo è il titolo del "Piccolo" dal 1947 al 1954. Nel 1950 Depetris, Furlan, Marcozzi, Poian e Corbatto esposero al "Caffè Municipio" di Monfalcone: ASGO, AAD, b. 26, "Attività artistica", "Cronologia viaggi e mostre", s.d..

Il dipinto, attualmente conservato presso il CCM nel Fondo Aristide Marcozzi (FAM), è stato anche pubblicato in: Maria Cristina Vilardo, *Aristide Marcozzi, il colore dell'anima*, "Il territorio", (2001), n. 16, p. 63-66, p. 64. Sul retro del dipinto la data 1951 non è attendibile perché posta in un secondo momento dall'artista che collegava l'opera all'anno di assegnazione del premio "Michetti"; la vera data è in realtà il 1950, anno di pubblicazione dell'articolo di Punter.

L'opera, riprodotta sul quotidiano, potrebbe essere quella intitolata "Bimbi che giocano", esposta qualche mese dopo alla mostra dell'Università Popolare all'Albergo degli Impiegati di Panzano²⁸. La tematica di fatto neorealista²⁹ e la forma leggermente neocubista, quasi cezanniana, rendono Furlan aggiornato rispetto a quanto stava succedendo all'epoca in Italia.

MONFALCONE 1951

Sempre sulle pagine del "Giornale di Trieste" Punter recensì l'esposizione dell'Università Popolare, commentando ovviamente anche le opere dei tre artisti ormai entrati nel suo novero³⁰. Di Marcozzi esaltava l'«impressionismo inquieto», «la dissonanza cromatica», «un espressionismo tutto di colore e di pennellata», «col suo colore, untuoso sempre e spesso e denso». Rimase particolarmente colpito dall'"Autoritratto"³¹ di Furlan «con quella luminosità interiore, eppure astratta: trasparente effusione di grigi e pallidi ori nella ferma atmosfera; è una pittura finissima» (probabilmente il dipinto della **fig. 11**). Su Depetris si limitò a rimarcare in maniera più incisiva la sua attenzione verso l'adolescenza per quella «grazia longilinea e ambigua, gracile delle membra». Ma la mostra all'Albergo degli Impiegati fu foriera di un nuovo importate incontro:

«Un piccolo lume a petrolio dentro a una cornice quasi rudimentale³² (plausibilmente l'opera della **fig. 12**). Era il 1951, e il quadro lo vidi esposto in una saletta dell'Albergo Impiegati a Monfalcone, dove era stata allestita una mostra di giovani pittori del nostro territorio: Pino Furlan (e di lui che si parla), Aristide Marcozzi, Dorino Poian e lo scultore Depetris. Erano anni per gioventù felici, e felicità provai quando mio padre mi fece dono proprio di quella smunta ma luminosa lampada a petrolio che ancora oggi spicca nella mia casa. Pino Furlan lo conobbi quasi subito, alcuni mesi dopo la mostra. E diventammo amici.»³³

Fu certamente l'inizio di un legame importante tra il pittore di Ronchi e il poeta e intellettuale Sergio Miniussi a cui si deve questa testimonianza³⁴. Furono questi anni cruciali che segnarono il principio di amicizie, durate poi nel tempo.

LA SENNA ATTRAVERSA MONFALCONE

Proprio questo gruppo di artisti e intellettuali diede vita nella operaia Monfalcone di inizio anni Cinquanta a un cenacolo, proprio come se la città dei cantieri fosse una "piccola Parigi". Sergio Miniussi stesso riferisce dei primi incontri con Pino Furlan - alla coppia si unì Mario Pascoli - nelle sue due prime case e solo in un secondo momento

ASGO, AAD, b. 24, "Attività artistica", "Articoli e recensioni cinematografiche pubblicare da Armando Depetris - Memoria", 2002.

27

Marco Valsecchi, *Francesco Messina*, Milano: Ulrico Hoepli-Editore, 1949. Fondo bibliografico Depetris presso ASGO. Iscrizione a penna: «Monfalcone/ottobre '49/Depetris Armando». Il confronto era stato già proposto in: L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 17.

28

ASGO, AAD, b. 15, f. 1, "Attività artistica", "Mostre collettive-Monfalcone", 1951. Nel pieghevole dell'esposizione l'opera è la n. 16.

29

Su Furlan e la sua "adesione" al Neorealismo si legga quanto riferito in: Franco Savadori, *"Pino Furlan ... quello che ha fatto l'uomo"*, in: *Pino Furlan ... quello che ha fatto l'uomo*, cit..

30

Bruno Punter, *Il successo della mostra allestita all'Albergo Impiegati. Ottime le prove dei monfalconesi nell'ambito delle arti figurative*, "Giornale di Trieste", 7 gennaio 1951.

31

ASGO, AAD, b. 15, f. 1, "Attività artistica", "Mostre collettive - Monfalcone", 1951. Nel pieghevole l'opera è la n. 15.

32

L'opera in questione potrebbe essere il dipinto intitolato "Natura morta" (n. 17): ASGO, AAD, b. 15, f. 1, "Attività artistica", "Mostre collettive-Monfalcone", 1951.

quella, che sarebbe diventata «una rissosa serena brigata», si aprì ai letterati Punter, Silvano Del Missier e Lida Bullian e agli artisti Poian, Depetris e Marcozzi³⁵. Proprio nello studio monfalconese di quest'ultimo era il ritrovo del gruppo dove Punter amava parlare in francese con Miniussi e Del Missier su Prévert e Sartre³⁶, come se la Senna attraversasse Monfalcone. Il "prodotto" di questo comun sentire fu anche l'inizio delle attività espositive, tra il 1951 e il 1952 presso la "Permanente Forcessini"³⁷. In principio presso la sala espositiva del bar monfalconese furono promossi gli artisti regionali, mentre verso la fine degli anni Cinquanta, sotto la "direzione artistica" di Tranquillo Marangoni, le mostre presero un taglio più nazionale e internazionale, con una particolare attenzione per la grafica³⁸.

Questa corrispondenza culturale fruttò anche la realizzazione di diversi ritratti. Alla "V° Mostra Universitaria d'Arti Figurative" di Trieste (1952) Marcozzi presentò un "Ritratto di A.D." (probabilmente Armando Depetris) e Depetris un "Ritratto del pittore A. Marcozzi" (**fig. 13**)³⁹. Tra Aristide Marcozzi e Sergio Miniussi ci fu poi un «un rapporto privilegiato», il giovane poeta raggiungeva prima degli altri lo studio del pittore per avere più tempo per studiare il cavalletto dell'amico, sedendosi comodamente su una poltrona⁴⁰. Esiste un acquarello che sembra proprio riprendere un giovane Miniussi sprofondato in una poltrona e intento nella lettura⁴¹. Del giovane poeta del resto l'artista ha realizzato diversi ritratti, proprio al 1952 risale uno particolarmente forte dal punto di vista espressivo (**fig. 14**): il denso cromatismo e la pennellata impetuosa mettono in risalto il volto di Miniussi e tutte le sue inquietudini. Ma pure lo scrittore volle lasciare un ritratto letterario del suo amico artista:

«L'amicizia, sebbene possa io di questi tempi sembrare ingenuo, mi commuove. Tempo fa le ho dato un nome favoloso: "l'uomo che guarda le stelle". Dovrei qui confessare d'aver preso in prestito quel nome da un quadro del mio amico Aristide, ma dovendo parlare di lui come della amicizia, preferisco illudermi d'aver inventato io quell'uomo semplice che guarda le stelle. Sta, come le nostre cose, disteso sulla terra del Carso, tra un rosso di collina e un verde elementare di ginepro. (Ecco, lo descrivo come una creatura) Biondo, i suoi capelli hanno una doratura scabra, le mani gentili stringono senza addolorare e se il suo passo è abile, nessuno potrebbe chiamarlo manierato. Gli occhi si dissetano nel cielo [...] L'uomo che guardava le stelle - per indispettare il nostro mondo - ha un nome antiquato, Aristide.»⁴²

Nel fondo di Marcozzi del Consorzio Culturale del

Sergio Miniussi, *Per Pino Furlan*, in: *Pino Furlan*, cit., p. 15.

Su Sergio Miniussi (1932-1991) si consulti pure: Sergio Miniussi, *La gioia è dura*, Trieste: Comitato Trieste Contemporanea, 2002 (in particolare le note in appendice). L'archivio personale di Miniussi è depositato presso l'AST.

S. Miniussi, *Per Pino Furlan*, cit., p. 15.

ASGO, AAD, b. 25, "Attività artistica", "Dattiloscritti, CD e prove di stampa di cataloghi-Memoria", 2002. Su questo argomento si veda anche: Franca Marri, *Armando Depetris. Antologica*, in: *Armando Depetris. Catalogo della mostra, Monfalcone, 28 marzo-13 aprile 2003*, a cura di A. Bruciati, Monfalcone: laComunale, 2003, p. 11-16, p. 11-12. In questo contesto filofrancese devono essere inserite anche le poesie di Miniussi illustrate da Depetris nel 1952: L. Geroni, *La metafisica e il crepuscolo*, cit., p. 18; id., *A bassa voce*, cit., p. 33, 42-44, cat. 8-11.

ASGO, AAD, b. 24, "Attività artistica", "Articoli e recensioni cinematografiche pubblicate da Armando Depetris - Memoria", 2002.

Monfalconese si conserva un dipinto intitolato proprio "L'uomo che guarda le stelle" (**fig. 15**)⁴³ che pare essere legato alla prosa artistica del giovane Miniussi. Qualche anno prima, nel 1956, l'intellettuale ricordava con melanconia la «rissosa serena brigata» se da Parigi, quella vera, scriveva al suo amico Punter: «Mi saluti tutti e dica loro che ho nostalgia dei chiodi, dello spago e del quadro che non voleva star dritto»⁴⁴.

Per eventuali approfondimenti sulla "Forcessini" si veda pure: M. Masau Dan, *Quarant'anni di vita artistica nell'isontino*, cit., p. 12 - 13; Laura Forcessini, *La Piccola Permanente Forcessini a Monfalcone*, in: *GO GORIZIA_GORICA. Documenti d'arte nell'isontino del Secondo Dopoguerra. Catalogo della mostra*, Gorizia, San Dorligo della Valle: Graphart, 2002, p. 116 - 11; A. Bruciati, *Aristide Marcozzi: un'indagine*, cit., p. 11-12.

V° Mostra Universitaria d'Arti Figurative. *Catalogo della mostra, Trieste, 18-31 ottobre 1952*, Trieste: Circolo Universitario, 1952, cat. 64, 77.

ASGO, AAD, b. 25, "Attività artistica", "Dattiloscritti, CD e prove di stampa di cataloghi-Memoria", 2002.

L'opera è di ubicazione sconosciuta.

AST, ASM, b. 13, n. 1324, *L'uomo che guardava le stelle*. Nell'archivio personale di Sergio Miniussi si conservano diverse testimonianze dei rapporti con Aristide Marcozzi.

Su questo dipinto si leggano le considerazioni in: M. C. Vilaro, *Aristide Marcozzi, il colore dell'anima*, cit., p. 64; A. Bruciati, *Aristide Marcozzi: un'indagine*, cit., p. 15; *Aristide Marcozzi*, cit., p. 34 - 35.

CCM, ABP, b. 11, "Ritagli di giornale e riviste incollati su quaderno 1939-1958 - Lettera di Sergio Miniussi", 1956.

↑ **fig. 1**

Catalogo della "Prima mostra d'arte del dilettante" (ASGO, AAD, b. 15, f. 1, "Attività artistica", "Mostre collettive-Staranzano", 1949)

← **fig. 2**

Fotografia del "Boscaiolo" di Armando Depetris, 1951 (ASGO, AAD, b. 27, "Attività artistica", "Album con foto di quadri dipinti da Armando Depetris", 1951)

→ **fig. 3**

Giacomo Manzù, "David", 1935 - 1936 (Opera distrutta pubblicata in: Beniamino Joppolo, Giacomo Manzù. Milano: Ulrico Hoepli-editore, 1946, tav. VI)

✓ **fig. 4**

Pino Furlan, "Chiesa di Ronchi", 1949 ca. (Opera pubblicata in: Pino Furlan ... quello che ha fatto l'uomo, catalogo della mostra, Monfalcone, 1-31 luglio 2005. Monfalcone: laComunale, 2005, fig. 4)

↘ **fig. 5**

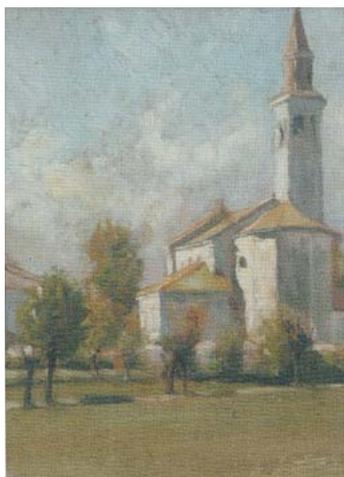
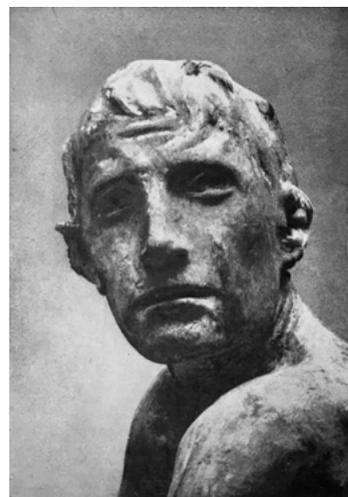
Pino Furlan, "Staranzano", 1949 (Ubicazione sconosciuta)

PITTURA		SCULTURA	
1) <i>Azzo Evaristo</i>	- Paesaggio dei mari del Sud - Disegno.	1) <i>Depetris Armando</i>	- Bacco - Giovanetto. (I° Premio Lire 10.000) - Composizione basso rilievo - Archibade - Giovanetto - Il Boscaiolo.
2) <i>Berdini Leticia</i>	- Barche all'approdo - Parco.	2) <i>Domini Silvio</i>	- Dopo il bagno.
3) <i>Bianchi Giorgio</i>	- Paesaggio.	3) <i>Del Nardi Maurizio</i>	- Testa di donna - Cane che si gratta.
4) <i>Braschi Vittorino</i>	- Ritratto.	4) <i>Tomadin Giuseppe</i>	- S. Costo.
5) <i>Callus Bruno</i>	- Confidenze - Amor materno.		
6) <i>Canali Giuseppe</i>	- Teomima - Con Campo Schivo.		
7) <i>Del Neri Narciso</i>	- Redi - Piazza bruciata.		
8) <i>Di Vincenzo Vilma</i>	- Letizia - Il mio cane - Caricatura di mia zia.		
9) <i>Domini Silvio</i>	- Studio - Dal Corso al Friuli - Ombre care.		
10) <i>Davetti Ligo</i>	- Sagrada - V. G. D'Annunzio - Galina in cimitero.		
11) <i>Fumia Italo</i>	- Staranzano - Il Collega - Macile - Coloscho.		
12) <i>Furlan Giuseppe</i>	- Ronchi - Chiesa S. Lorenzo - Andrea Natura morta - Sdabba - Staranzano. (I° premio L. 7.500).		
13) <i>Gen Francesco</i>	- Quercie e cipressi.		
14) <i>Leo</i>	- Ritratto bambina.		
15) <i>Lucchini Giovanni</i>	- Laghetto alpino.		
16) <i>Ostaria Lido</i>	- Fiumi - Narusa morta.		
17) <i>Marconesi Aristide</i>	- N. 16 schizzi di Venezia - Il prof. Sulian - Autunno - Staranzano: Il premio il disegno ad acquarello L. 7.500 - Vento la Stella - Casa distrutta.		
18) <i>Pilati Renzo</i>	- Autunno - Ritratto di mia cugina - Giusep Carducci - Riproduzione.		
19) <i>Poli Adelgaia</i>	- Paesaggio (I° premio L. 5.000) - Tramonto.		
20) <i>Poisin Dorino</i>	- Sacro cuore - Gesù a Getsemani - Angelo di Perdono.		
21) <i>Tomadin Giuseppe</i>	- Margherite e gladioli - Garofani e gladioli.		
22) <i>Vianini Aldo</i>	- Pabode - Tramonto.		
23) <i>Zorzin S.</i>			

DISEGNO	
1) <i>Miato Elio</i>	- N. 11 schizzi (I° premio ex aequo L. 2.500)
2) <i>Gibet Maria</i>	- N. 10 schizzi su due cartoni.

CARICATURE	
1) <i>Clemente</i>	- N. 4 caricature (I° Premio ex aequo Lire 2.500).

FUORI CONCORSO	
<i>prof. Bondi Isolda</i>	- Studio di testa - Ritratto - Nudo mezzo busto - Testa di vecchio - Schizza scenografica - Dorso maschile - Dorso femminile - Ritratto mezzo busto.



↖ **fig. 6**

Aristide Marcozzi,
Piramide di suoni, 1950
(Ubicazione sconosciuta)



↓ **fig. 7**

Aristide Marcozzi, Città,
1950 (CCM, FAM)



↖ **fig. 8**

Punt. (Bruno Punter), Galleria degli artisti monfalconesi. Aristide Marcozzi, "Giornale di Trieste del lunedì", 30 ottobre 1950 (CCM, ABP, b. 1, "Articoli B. Punter 1950-1959", 1950)



Galleria degli artisti monfalconesi
ARISTIDE MARCOZZI

Il pittore Marcozzi sta creando un mondo di maschere. Utilizzando il pennello e, più ancora, la spatola, con un fare vibrato alla maniera dei sfumatori; usando la materia densa, e grumi; rifuggendo da ogni diafanità cromatica, e prediligendo tonalità d'insieme profonde, rotte da vivaci punti di luce, inventa questo suo «Carnevale»; mondo bizzarro e fantastico. Definito tutto in superficie, in un podimento del puro colore, è un mondo che non ha vero corpo: le sue immagini sono vuote parvenze, prelati cromatici fiammi appena negli aspetti di una realtà sfuggente e improbabile: quelle scultoree non fanno pensare a un loro interno eventuale; quelle figure di maschere non hanno colto sotto la larva: il vuoto è dietro a tutto; un vuoto casuale, si bade, che si direbbe ignorato dal pittore assorto nel gioco cromatico. Ne deriva un sistema che attrae: non tanto per la intenzionalità del colore, quanto, forse, appunto per quel vuoto interiore; il quale, se anche non intenzionale, non voluto, non esaltato, ha pur tenuto uniti sui supposti: suggestione inquietante del nulla distanziato e appresento dietro una maschera.

Un Carnevale fantasma potrebbe dirsi, questo del Marcozzi; ma lo supremo ha penetrato — al di là di ogni solitario complimento esteriore — nella più motivata assenza di

quei suoi aspetti d'ombra; lo vorremmo girare una immagine estrema e sofisticata: apparenza non occasionale al racconto, al espressiono occuro.

Punt.

↗ **fig. 9**

Punt. (Bruno Punter), Galleria degli artisti monfalconesi. Armando De Petris, "Giornale di Trieste del lunedì", 6 novembre 1950 (CCM, ABP, b. 1, "Articoli B. Punter 1950-1959", 1950)



ARMANDO DE PETRIS

(Punt.) Lo scultore Armando De Petris è giovanissimo; ma ha una dimensione plastica singolarmente chiara; e una sensibilità di resa già sorvegliata e attenta. E' ancora, com'è naturale, alla ricerca di un suo modo ultimo, e definitivo; tenta così, alle volte, anche l'accostamento difficile, intrando alla scoperta di affinità possibili; sempre però con certa originalità d'impulso, in una situazione che vuole essere tutta interpretativa: il sottile modo di un enodo. (Già qui poi notare che il nostro scultore è anche pittore, nel segreto del suo studio di artista; ricordiamo, di lui, certi singolari, interessanti davvero e curiosi. Il De Petris volentieri indaga nel particolare, nel frammento, ove in esso avverta una qualche attrattiva. Così il studio qui riprodotto — che riteniamo poi sia una espressione assai vicina al più genuino sentire del nostro scultore — si arresta alle anche; ed è, ci sembra, uno studio ben meditato; veramente notevole per la sensibile aderenza di quel suo linguaggio plastico alla realtà di un modello gracile, acerbo, in formazione inquieta

↘ **fig. 10**

Punt. (Bruno Punter), Galleria degli artisti monfalconesi. Giuseppe Furlan, "Giornale di Trieste del lunedì", 20 novembre 1950 (CCM, ABP, b. 1, "Articoli B. Punter 1950-1959", 1950)



GALLERIA DEGLI ARTISTI MONFALCONESI
Giuseppe Furlan

Pittore delicato, è il Furlan; pittore di natura morbida e di linee meridiana. Figure umane; noi preferiamo le sue nature morte: anelli casualmente appiattiti, con accenti umili, quotidiani, consueti; eppure vaghi nella memoria, perché intravvisti appena: forme incerte e sfocate. Il colore è levigato, communi, in estremo: svelto quasi, e di ogni sua sostanziale essenza; ma tutto intriso del pal-

lido oro di una tiepida luminosità meridiana.

Pittura «umilista» potrebbe dirsi, questa, del Furlan, per quel suo dolce sentire di evocata e provata. Intettere, trasognata e lenta. Ed è modo che il nostro pittore potrebbe forse più adattare in espressioni tutte ricche nel puro «senso»; in immagini fatte più tenui ancora; «suggerite» soltanto.

Punt.

↖ **fig. 11**

Pino Furlan, "Autoritratto",
1950 (L'opera è andata
persa)



↗ **fig. 12**

Pino Furlan, "Natura
morta", 1951 (Ubicazione
sconosciuta)

← **fig. 13**

Armando Depetris,
Ritratto di Aristide
Marcozzi, 1952 (Ubicazione
sconosciuta)

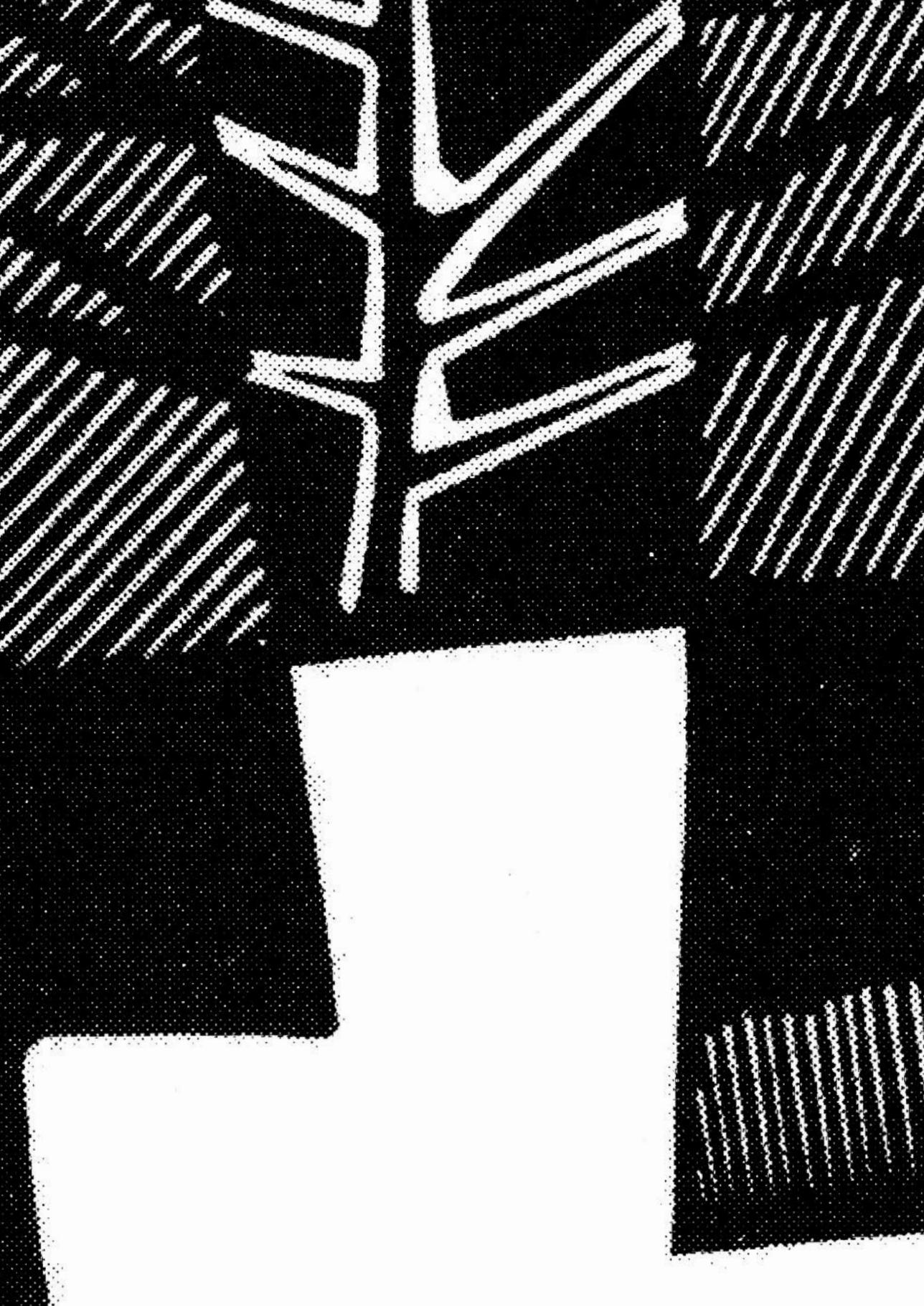
→ **fig. 14**

Aristide Marcozzi, Ritratto
di Sergio Miniussi, 1952
(CCM, FAM)

↓ **fig. 15**

Aristide Marcozzi, L'uomo
che guardava le stelle,
1958 (CCM, FAM)





FERRUCCIO PATUNA SCULTORE: FRAMMENTI D'ARCHIVIO

Alessandro Morgera
Docente di disegno e storia
dell'arte
I.S.I.S. "Buonarroti" di Monfalcone
Ispettore onorario SABAP-FVG

1

Ferruccio Patuna scultore nel 70° della nascita. 17-27 giugno 1956, Monfalcone: Comune di Monfalcone, 1956; Fabio Favretto, *Uno scultore tra due secoli. L'arte di Ferruccio Patuna, «Bisiacaria»*, (2005), n. 1, p. 9-14. *Ferruccio Patuna, catalogo della mostra, Monfalcone 4 dicembre 2009-10 gennaio 2010*, Monfalcone: Galleria comunale d'arte contemporanea, 2009.

2

Monfalcone, Archivio storico comunale (ASCM); Monfalcone, Archivio Bertone-Patuna (ABPa); Gradisca d'Isonzo, Archivio biblioteca comunale (ABCG).

3

Partecipa a numerose mostre regionali e nazionali. Per anni è membro della commissione igienico sanitaria del comune di Monfalcone.

Lo scultore Ferruccio Patuna (Gradisca d'Isonzo, 1886 – Monfalcone, 1954) ha dato molto alla Monfalcone della prima metà del Novecento. Oltre alle opere d'arte che provano il suo spessore culturale, dell'artista restano però solo scarse notizie bibliografiche¹ e rare testimonianze di allievi, discendenti e collezionisti. In questa ricerca si sono rintracciati dei singoli episodi biografici e creativi dell'artista, dei frammenti di vita e di arte.

La narrazione passa principalmente attraverso le opere, ma alcune tracce sono da ricercare pure negli archivi² dai quali emergono delle importanti informazioni che consentono una più approfondita conoscenza di Patuna. Egli è stato soprattutto un raffinato artista e un apprezzato insegnante, ma ha anche ricoperto ruoli pubblici e di raccordo con le istituzioni³. Molto è però ancora da indagare e scoprire. L'evidenza più lampante per chi si accinge a studiare Patuna è l'assenza di un elenco completo della ricca produzione dell'artista. Sarebbe necessario infatti compiere proprio una meticolosa esplorazione integrando fonti differenti.

Qui, si sono prese in esame esclusivamente alcune sue opere pubbliche, tralasciando quelle private. Pochi lavori dunque, ma alcuni davvero significativi. Si tratta di opere che, con la loro delicatezza e grazia, hanno impreziosito il nostro territorio.

LA FORMAZIONE A VENEZIA E A ROMA

Ferruccio Patuna è gradiscano di nascita, suddito asburgico. La sua formazione è però ampia e completa. Gli eventi della vita e della storia lo portano a frequentare ambienti differenti che via via arricchiscono la sua arte. Nel 1907 Ferruccio si diploma all'Accademia di Belle Arti a Venezia. Nella città lagunare è allievo di Antonio Dal Zotto (Venezia, 1841-1918). Scultore di impronta verista, Dal Zotto è un artista attivo in Veneto, in ambito celebrativo e funerario. La sua opera più nota è il monumento a Carlo Goldoni del 1883, posto a Venezia in Campo San Bartolomeo (**fig. 1**). La statua del commediografo spicca per la postura e l'espressione disinvoltate. Nel 1907 Patuna, fresco di diploma, realizza per il Teatro Sociale di Gradisca un busto proprio a

4

Valentino Patuna, *Cenni storici sul teatro di Gradisca*, s.l.: Tipografia Bello, 1908, p. 11.

5

ASCM, b. 161, f. 4, 1909.

6

ASCM, b. 93, Ufficio Tecnico, 1906-1928.

Goldoni⁴. Piace pensare che per questo suo lavoro – uno dei primi – abbia preso spunto proprio dalla nota opera di Dal Zotto. Il busto purtroppo non è stato ancora rintracciato e non è possibile confrontare le due opere.

Dopo l'esperienza formativa a Venezia, Patuna si trasferisce a Roma per svolgere l'apprendistato, prima dallo scultore Galileo Parisini e poi nello studio di Angelo Zanelli (San Felice del Benaco, 1879–Roma, 1942). Per Zanelli il periodo tra il 1908 e il 1911 è denso di impegni e soddisfazioni. È infatti il vincitore del concorso per l'imponente fregio dell'Altare della Patria, spuntandola sull'avversario Arturo Dazzi. Zanelli realizza due giganteschi cortei allegorici, personificazioni dell'amor patrio e del lavoro che procedono verso la Dea Roma posta al centro. Il risultato è una composizione monumentale impostata su schemi classici di notevole effetto plastico. Non sappiamo quale sia stato l'apporto di Patuna alla realizzazione del modello di gesso; forse è stato solo un testimone, forse ha collaborato attivamente, forse ha fornito un suo contributo creativo.

LA LAPIDE ALLA «CONGIUNZIONE TRA TERRA E MARE»

Al termine dell'apprendistato, Ferruccio rientra a Gradisca dove realizza il già citato busto a Goldoni. A Gradisca però soggiorna per poco. Si trasferisce infatti a Monfalcone, attratto probabilmente dalla dinamicità industriale del cantiere navale appena fondato o forse perché proprio lì trova la sua futura consorte, Maria Mazzoli. Ben presto ha modo di mettersi in luce attraverso una prestigiosa commessa pubblica. L'11 novembre 1909 il consiglio comunale, presieduto dal podestà Eugenio Valentinis, approva la posa di una lapide a ricordo dei lavori di scavo del canale navigabile che congiunge il mare Adriatico con il canale irriguo De' Dottori⁵.

La lapide, di forte connotazione simbolica, viene inaugurata il 26 dicembre. L'orazione ufficiale è affidata a Gustavo Gregorig, segretario comunale che elogia la lungimiranza, la determinazione e la forza di Valentinis, riuscito nell'arduo intento di unire acque e terra, favorendo così il rafforzamento dell'economia del territorio monfalconese. Nel discorso per ben due volte viene citato il nome di Patuna - appena ventitreenne - affiancandolo allo studioso e patriota triestino Attilio Hortis che dettò l'epigrafe⁶.

La lapide applicata alla facciata del municipio che prospetta su via Sant'Ambrogio raffigura due figure femminili che si tengono per mano (**fig. 2**). La giovane di sinistra abbraccia due remi avvolti da una cima. La giovane di destra si regge invece a un fascio a motivo vegetale. Le donne, allegorie della Terra e del Mare, suggellano la congiunzione tra le due nuove anime di Monfalcone, la componente agricola e quella marinaresca e industriale. Patuna conferisce ai due

Enrico Corradini,
L'ombra della vita, Napoli:
 Ricciardi, 1908, p. 231-253;
 Maffio Maffii, *Domenico
 Trentacoste*, «Vita d'arte»,
 1 (1908), n. 6, p. 300-319.

Lo zoccolo originale, detto
 «Poma», si trova oggi in
 via Aris. Una riproduzione
 del 1986 è situata in largo
 Sant'Ambrogio, accanto
 all'abside del duomo. Il
 leone mutilato del vecchio
 monumento si trova nel
 lapidario del Palazzetto
 Veneto. Cfr. Armando
 Depetris, *Monfalcone
 "Parvula sed mea"*,
 Monfalcone: Edizioni della
 Laguna, 1999.

«La Libertà», Gorizia, 26
 novembre 1910.

Dante Fornasir, *ingegnere.
 Cervignano del Friuli
 1882-1958, catalogo
 della mostra*, a cura di
 E. Valcovich, D. Barillari,
 Trieste: Consiglio Regionale
 FVG, 2011.

soggetti dei pregevoli dettagli anatomici; le vesti leggere e aderenti lasciano intravedere delle forme morbide, aggraziate, sensuali.

LA STATUARIA FUNERARIA

Durante la Prima Guerra Mondiale, per sfuggire alla coscrizione asburgica, Patuna ripara in Toscana. A Firenze lavora presso lo studio dello scultore Domenico Trentacoste (Palermo, 1859–Firenze, 1933). Trentacoste è in contatto con gli esponenti della scapigliatura e i macchiaioli fiorentini. Molto nota è l'opera «Caino», successiva al 1903 e recensita su diverse riviste artistiche dell'epoca (**fig. 3**). La figura dolente ricorda il «Pensatore» di Rodin. Entrambe le sculture, raccolte e pensierose, emanano una intensa malinconia, una cupa tristezza, una velata rassegnazione, una straziante tensione. Nel fratricida «Caino» emergono la bestialità, la violenza, il rimorso, l'orrore⁷.

Anche Patuna, a distanza di qualche anno, per delle opere funerarie nel cimitero di Monfalcone raggiunge simili risultati. Soprattutto nella tomba Martinelli (**fig. 4**), nella quale la monumentale figura di donna seduta, malinconica e con lo sguardo rivolto al suolo, pare alludere al «Caino» di Trentacoste. Nella tomba Bonavia (**fig. 5**) si ritrova nuovamente una donna, questa volta trattata in rilievo ed avvolta in un mantello che le scopre solo il volto. In quest'opera di ispirazione ancora più simbolista, le decise linee del tessuto seguono lo slancio della donna curvata disperatamente sulla lapide. La composizione è pervasa da una tensione resa dalla sensazione di dinamica instabilità.

IL TEMA DEL LEONE DI SAN MARCO

L'opera pubblica che più rappresenta Patuna è il leone marciano posto sulla fontana dislocata in viale degli Ippocastani, oggi viale San Marco.

Alcune fotografie d'epoca provano l'esistenza di un'antica fontana costituita dal leone alato posto su un rudimentale zoccolo scolpito con l'emblema cittadino del falco⁸. Nel 1910 la fontana viene gravemente danneggiata, forse da ufficiali austriaci⁹. In risposta allo sfregio si costituisce un comitato a favore della ricostruzione della fontana. Il promotore del comitato è l'ingegnere Dante Fornasir (Cervignano del Friuli, 1882-1958), che nei decenni seguenti sarà uno dei protagonisti dello sviluppo urbano di Monfalcone¹⁰.

Nel marzo 1911 il comitato trasmette al comune la domanda per la ricostruzione della fontana. L'incarico è affidato al venticinquenne Patuna che ad ottobre redige il progetto (**fig. 6**). Nella lettera acclusa al disegno Fornasir annota: «Le cose belle in una città educano la gentilezza dei suoi abitanti». E poi, riferendosi a Ferruccio: «lo scultore Patuna

11

Per il modello in gesso Patuna percepisce 200 corone (circa 800 euro attualizzate); il costo totale dell'opera è di 3.600 corone (circa 14.000 euro attuali). ASCM, b. 339, f. 5, 1911-1928.

12

Ibidem.

13

Ibidem.

che con riguardo al carattere patriottico del lavoro offre l'opera sua alle condizioni più miti possibile»¹¹.

Il monumento si compone di un massiccio basamento rettangolare su cui si erge il leone alato di bronzo. Le parti lapidee vengono ideate da Patuna in pietra d'Istria, ma una successiva richiesta del comune impone l'impiego della pietra di Aurisina o del marmo, materiali più economici e di facile reperibilità. La struttura si sviluppa verticalmente con una sequenza di volumi sovrapposti, intervallati da modanature in aggetto e da cordoni. Il piedistallo ricorda un'ara votiva di ispirazione romana. Al centro del monumento vi sono quattro colonne tortili angolari dotate di base e capitello corinzio. Al pannello frontale è fissato il rubinetto di bronzo, di foggia leonina. Ai piedi del monumento è posizionata una vasca di raccolta semiottagonale. Sopra è posta la statua bronzea del leone alato (**fig. 7**). Nel progetto, Patuna orienta l'animale verso il mare. Nella versione realizzata la scultura volge invece lo sguardo verso il centro cittadino, lungo l'attuale Corso del Popolo¹².

La storia della fontana non termina però qui. La Grande Guerra lascia il suo indelebile segno anche su questo simbolo cittadino. Nel 1917 le ali vengono asportate da ignoti e per timore del furto dell'intero leone le autorità militari decidono di mettere al sicuro la statua mutilata trasportandola presso il municipio. In seguito, su interessamento di Dante Fornasir, il leone viene custodito negli uffici del cantiere navale. Sempre Fornasir offrirà la sua disponibilità a fondere in cantiere le ali rubate, i cui modelli di gesso risultano ancora in possesso della ditta esecutrice della fusione, la fonderia Lapagna di Trieste¹³. Nel 1922, Patuna si cimenta nuovamente sul tema del leone marciano, questa volta attraverso un concorso ad inviti. A Gradisca, un comitato promotore bandisce un concorso per la realizzazione di un monumento alla redenzione della cittadina isontina. La competizione è riservata ai soli artisti gradiscani. Alla gara prendono parte gli scultori Giovanni Blason, Ferruccio Patuna e Giovanni Battista Novelli. La commissione giudicatrice - formata dagli architetti Enrico Nordio e Pietro Venuti e dallo scultore Giovanni Majer - premia la proposta di Giovanni Battista Novelli (Gradisca d'Isonzo, 1879 - Gorizia, 1965). Il progetto vincitore prevede una colonna di marmo, sormontata dalla statua bronzea del leone alato. La composizione è posta su uno zoccolo ornato con quattro medaglioni di bronzo e festoni di pietra. Dal 1924 il leone alato ruggisce minaccioso in vetta alla colonna posta nel cuore di Gradisca (**fig. 8**). Da quasi un secolo il monumento di Novelli è il simbolo del comune isontino finalmente ricongiunto all'Italia. La scelta di fondere la statua di bronzo proprio nell'Arsenale veneziano

14

Alessandro Morgera,
*Il monumento alla
Redenzione di Gradisca
d'Isonzo di G.B. Novelli*,
«La Panarie», (2016), n. 190,
p. 329-336. Cfr. ABCG,
Fondo Mosetti, Monumento
alla Redenzione. Leone
di San Marco.

15

Ringrazio Maurizio Onofri
per la gentile segnalazione.
Il busto si trova in via
Barbarigo, nella sede della
Società di Mutuo Soccorso.

16

Lucia Daurant, *Riccardo
Pitteri*, Trieste: Edizioni
CELVI, 1931.

salda ancora di più il glorioso legame con la Serenissima¹⁴.
Le carte d'archivio purtroppo non restituiscono alcuna
traccia delle proposte scartate. Non si conosce dunque
il progetto di Patuna per il monumento della sua città.
È possibile però confrontare i due leoni realizzati a
tredici anni di distanza, quello a Monfalcone di Patuna
e quello a Gradisca di Novelli. Entrambi assumono la
medesima posizione andante con la zampa anteriore
destra appoggiata sul libro aperto, secondo una tipica
rappresentazione del soggetto. La versione di Novelli
risulta molto più aggressiva di quella di Patuna. Il leone
gradiscano si presenta in tutta la sua vivacità e forza, con
le fauci spalancate in un ruggito potente, la muscolatura
pronunciata, le vene in rilievo, la criniera ben rifinita e le ali
spiegate. Il leone monfalconese è invece più composto e la
sua espressione rivela severità e fermezza.

BUSTI VALENTINIS E PITTERI

Nel 1925 Patuna realizza il busto del conte Eugenio
Valentinis, opera commissionata dalla Società di Mutuo
Soccorso di Monfalcone, per onorare il primo presidente
del sodalizio cittadino, sorto nel 1881. Si tratta di un
gesso o di una terracotta dipinta di nero (**fig. 9**). Il
modellato appare ancora legato a un certo plasticismo di
gusto impressionista, giocato su chiaroscuri esasperati.
L'espressione di Valentinis è enfatizzata da alcuni elementi
che caratterizzano il suo aspetto austero e volitivo.
Sopracciglia e baffi pronunciati e zigomi spigolosi sembrano
contrastare con il morbido bavero di pelliccia del cappotto
serrato al petto¹⁵.

L'anno successivo Patuna esegue per il comune di Farra
d'Isonzo il monumento al poeta e patriota triestino
Riccardo Pitteri (Trieste, 1853–Roma, 1915). Lo studioso
decise di vivere nella quiete agreste della sua villa di
Farra, distrutta nel 1915 durante la Grande Guerra. Nello
stesso anno Pitteri muore a Roma ma solo nel 1920 verrà
tumolato nel cimitero del paese isontino¹⁶. Il 24 ottobre
1926 la comunità lo commemora con un monumento
collocato nel luogo dove sorgeva la villa. Un piedistallo
marmoreo regge il busto di bronzo del poeta (**fig. 10**).
Anche in questo caso Patuna, come già fatto per il busto
Valentinis, lavora sui chiaroscuri e sulla resa plastica del
soggetto. Alcuni tratti anatomici, come i grossi baffi, l'alta
stempiatura e l'infossatura delle orbite accentuano il
carattere impressionista dell'opera. Lo sguardo profondo e
penetrante rivelano l'indole di una persona colta, elegante e
determinata. Accurati sono pure alcuni dettagli degli abiti,
come il panciotto, i risvolti della giacca, il collo della camicia
e il fiocco annodato.

Corrispondenza tra il podestà Paolo Marcozzi e l'arcivescovo di Gorizia Carlo Margotti (agosto-dicembre 1940). ASCM, b. 466, f. 5, 1940.

Il concorso per il Duomo di Monfalcone, «Arte cristiana», 11 (1923), n. 4, p. 97-115; G.T., *Il concorso per il duomo di Monfalcone*, «Architettura e Arti Decorative», 3 (1923), n. 1, p. 40-46; Enrico Marcon, *La basilica ambrosiana della vittoria a Monfalcone*, «La Panarie», 10 (1933), n. 55, p. 60-61.

Programma delle celebrazioni e documentazioni. ASCM, b. 466, f. 5, 1940.

Lettera ricevuta nel 1927 da una suora delle Figlie della Carità di Pescopagano. Patuna, anche a distanza di molto tempo da quella esperienza, mantiene i rapporti con la piccola comunità lucana (ABPa).

L'ANNUNCIAZIONE NELLA BASILICA DI SANT'AMBROGIO

Nel 1941 Patuna realizza un bassorilievo per la basilica di Monfalcone. L'incarico gli viene affidato dalla municipalità cittadina in occasione delle celebrazioni per l'elevazione della chiesa di Sant'Ambrogio al rango di basilica minore¹⁷. La chiesa - ricostruita dopo le distruzioni della prima guerra mondiale e inaugurata nel 1929 - ospita nella zona absidale la cripta che ricorda i caduti della Terza Armata, saldando così lo stretto legame tra la città e la memoria del primo conflitto mondiale¹⁸. Inoltre, Monfalcone, in forte crescita demografica, è uno dei più importanti e strategici poli cantieristici nazionali. Fondamentale risulta infine il passato storico-religioso della città, proiettato verso la chiesa aquileiese. È giunto così il tempo che Monfalcone abbia la sua basilica. L'evento viene inserito nel programma celebrativo per il sedicesimo centenario di Sant'Ambrogio, patrono della città. La data scelta è l'8 dicembre¹⁹. Il bassorilievo di Patuna - una lastra quadrata di un metro di lato - viene apposto alla controfacciata principale alcuni mesi dopo. Si tratta dell'Annunciazione (**fig. 11**). In quest'opera Patuna sembra aver abbandonato il linguaggio impressionista degli anni precedenti. A sinistra la Vergine, seduta su alcuni gradini e con le mani giunte; a destra l'angelo ad ali spiegate al cospetto di Maria. Lo sfondo è scandito da una sequenza di archi su colonne disposte lungo un asse prospettico che converge verso un punto di fuga collocato alle spalle della Vergine. La colonna in primo piano divide a metà la scena. Maria, intimorita e inclinata all'indietro, ha già deciso ed è pronta ad accettare la volontà del Padre.

L'INSEGNAMENTO A PESCOPAGANO E A MONFALCONE

Patuna è stato anche un valente insegnante. Durante gli anni del primo conflitto mondiale è a Pescopagano, piccola località del potentino, in Basilicata. Probabilmente insegna presso il Pio Monte San Giuseppe, ente che provvede alla beneficenza e alla pubblica istruzione in favore dei ceti meno abbienti, con ogni probabilità una scuola professionale per bambine povere gestita da suore²⁰. Ma è dal 1927 che Patuna inizia ufficialmente l'attività di insegnante di disegno. Assieme al preside Alberto Chersi, è tra i fondatori dell'Istituto Tecnico Inferiore Comunale «Francesco Crispi» di Monfalcone, istituito nel 1927 e retto da un consiglio d'amministrazione; una sorta di scuola media privata. Di quell'istituto Patuna è testimone di tutte le vicende, dalle origini alle successive trasformazioni, fino alla statalizzazione negli anni cinquanta²¹. Patuna termina di insegnare il 30 settembre 1952, lasciando nei suoi allievi dei piacevoli ricordi, sia come insegnante che come persona (**fig. 12**). Agli occhi di quei ragazzini

L'istituto è gestito dal Comune di Monfalcone dal 1927 al 1932, prima di passare alla provincia di Trieste, che a metà degli anni Trenta realizza il nuovo edificio scolastico di via Matteotti, oggi sede del liceo «Buonarroti». Nel 1938 la scuola viene pareggiata e nel 1939 vengono banditi i concorsi per le singole discipline. Vi partecipa anche Patuna che vince il concorso per la cattedra di disegno. Nel 1947 l'istituto tecnico, trasformato nel frattempo in scuola media provinciale pareggiata, passa alla provincia di Gorizia. Nel 1950 il comune richiede la statalizzazione della scuola media «Crispi». Dalle carte d'archivio emerge tutta la preoccupazione di Patuna e del preside Chersi per tale importante passaggio. Temono infatti di perdere il ruolo. Informazioni storiche sulle scuole monfalconesi in: ASCM, b. 954, 1926-1950; b. 955, 1927-1958; b. 956, 1941-1972. Cfr. *Fare storia: ricordi e immagini*, Monfalcone: I.S.I.S. Michelangelo Buonarroti, Associazione Il Buonarroti, 2015.

22

Testimonianza di Anna Maria Sanguineti, 18 ottobre 2019.

23

Ibidem.

24

Testimonianza di Glauco Boscarolli, 23 gennaio 2020.

delle medie, il professore Patuna, prossimo ormai alla fine della carriera, appare come un «uomo paziente, mite e dall'indole buona»²² che assegna loro esercitazioni grafiche sugli ordini classici, l'esecuzione di dettagli architettonici, capitelli e colonne²³. Capitava spesso di incontrarlo in via Garibaldi mentre rincasava. Per i suoi giovanissimi allievi c'era sempre una parola gentile offerta con pacatezza. Era sempre disponibile a fornire spiegazioni e consigli per lo svolgimento di qualche disegno²⁴.

Si spegne a Monfalcone il 26 dicembre 1954 dopo una intensa esistenza spesa per l'arte e per l'insegnamento.

Per le preziose informazioni e la disponibilità, l'autore rivolge un particolare ringraziamento a Claudio Bertone, Glauco Boscarolli, Anna Maria Sanguineti, Cinzia Lugnan, Maurizio Onofri.

↖ **fig. 1**

Antonio Dal Zotto,
Bozzetto in gesso del
monumento a Carlo
Goldoni (Opera pubblicata
in: «Libertà e Lavoro», 11
marzo 1876)



↗ **fig. 2**

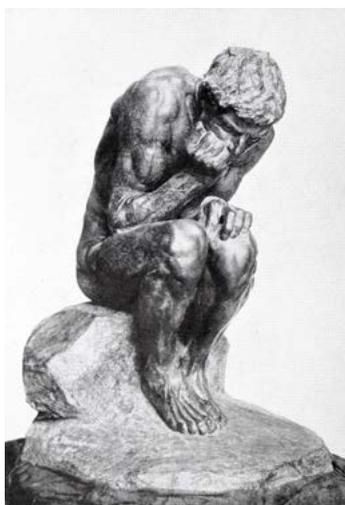
Ferruccio Patuna,
«Congiunzione tra Terra
e Mare», Monfalcone, 1909
(foto Alessandro Morgera,
2019)

← **fig. 3**

Domenico Trentacoste,
«Caino», post 1903 (Opera
pubblicata in: «Vita d'arte»,
1 (1908), n. 6, p. 310)

→ **fig. 4**

Ferruccio Patuna, Tomba
Martinelli, Monfalcone
(foto Alessandro Morgera,
2019)



↘ **fig. 5**

Ferruccio Patuna, Tomba
Bonavia, Monfalcone (foto
Alessandro Morgera, 2019)



↖ **fig. 6**

Ferruccio Patuna,
*Progetto per la fontana
e il leone marciano,
Monfalcone* (ASCM, b. 339,
f. 5, 1928)

↗ **fig. 7**

Ferruccio Patuna, *La
fontana con il leone di
San Marco, Monfalcone*
(Opera pubblicata in:
Enrico Marcon, *Monfalcone
la sentinella di Venezia*,
Milano: Sonzogno, 1929,
copertina)

← **fig. 8**

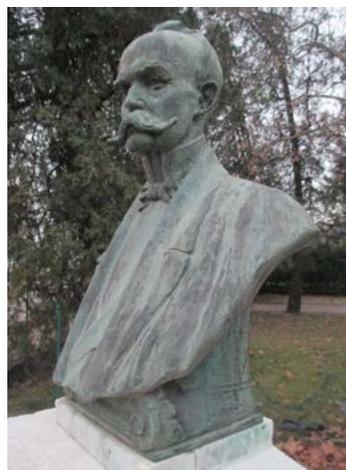
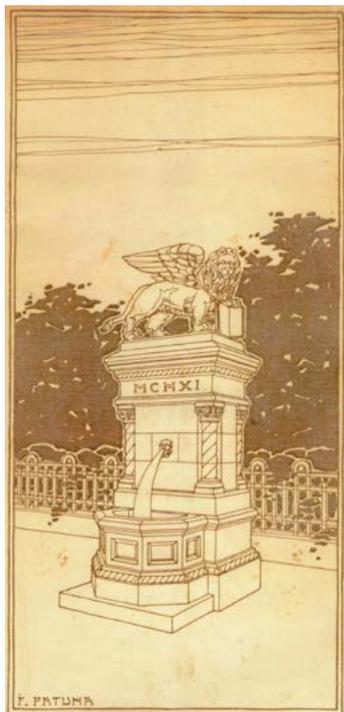
Giovanni Battista Novelli,
*Modello in gesso del Leone
di San Marco* (Opera
pubblicata in: «La Panarie»,
maggio-giugno 1924, p. 183)

→ **fig. 9**

Ferruccio Patuna, *Busto
Eugenio Valentinis,
Monfalcone, 1925* (foto
Alessandro Morgera, 2019)

↘ **fig. 10**

Ferruccio Patuna, *Busto
Riccardo Pitteri, Farra
d'Isonzo, 1926* (foto
Alessandro Morgera, 2019)



↖ **fig. 11**

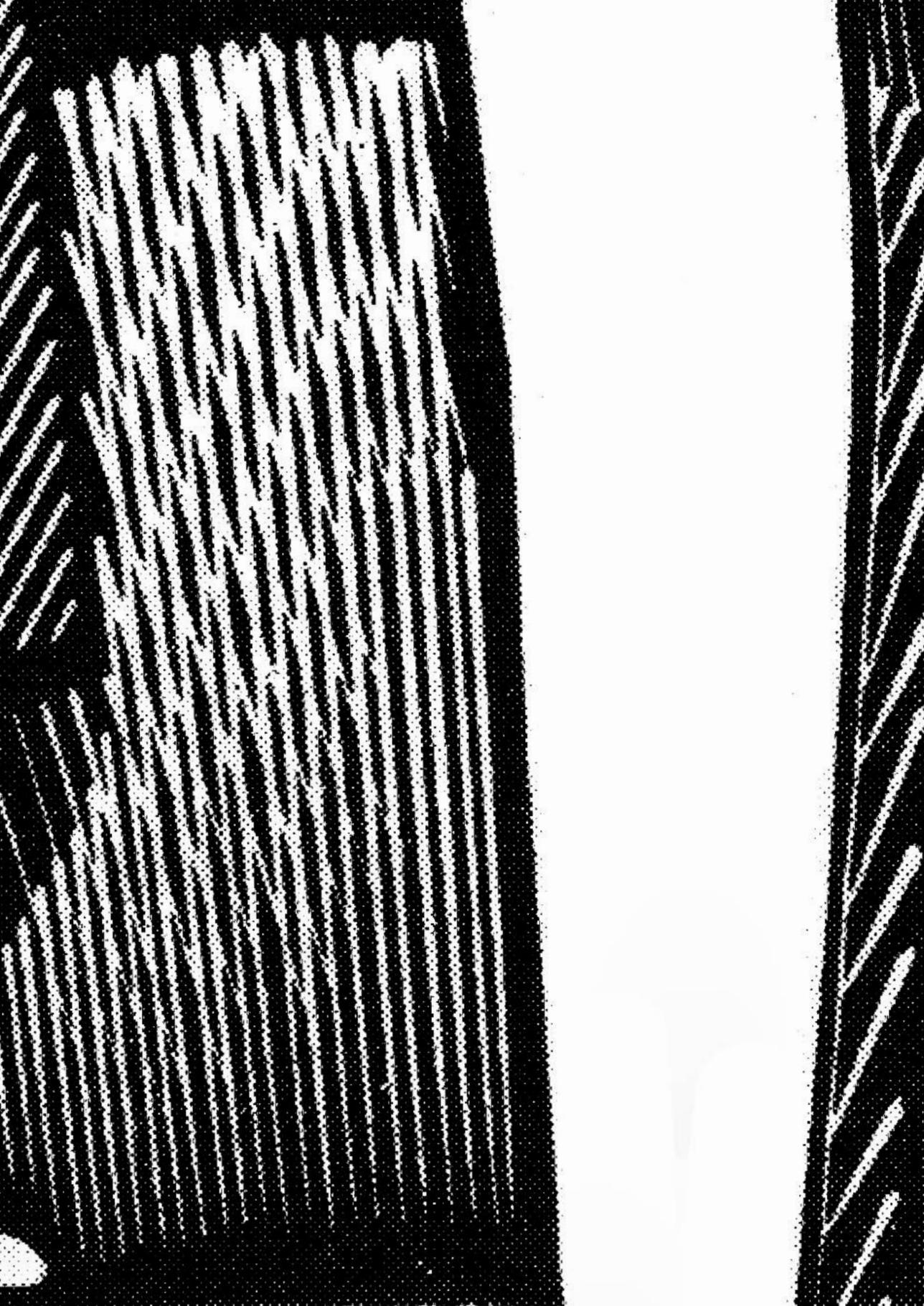
*Ferruccio Patuna,
Annunciazione, Duomo
di Monfalcone, 1941 (foto
Alessandro Morgera, 2019)*



↓ **fig. 12**

*Ferruccio Patuna tra i suoi
allievi di seconda media
(professore a sinistra),
anno scolastico 1948/1949
(Archivio Glauco Boscaroli,
Monfalcone)*





VITO TIMMEL TRA TRIESTE E MONFALCONE, TRA APPUNTI, DISEGNI E RITAGLI DI GIORNALE

Franca Marri
*Docente di storia dell'arte
e critica d'arte*

1

Franca Marri, *Il teatro Euripide di Monfalcone*, "Il Territorio", (1995), n. 4-5, p. 43-54.

2

Id., *Vito Timmel*, Trieste: Fondazione CRTrieste–Iniziativa Culturali, 2005.

Tutto cominciò a partire dall'archivio Cividini conservato presso il CCM di Ronchi dei Legionari. I miei primi studi su Vito Timmel si erano basati infatti sulle stampe in bianco e nero delle lastre che il fotografo Giovanni Cividini aveva realizzato negli anni Venti riguardanti il Villaggio Operaio di Panzano, le Ville Impiegati e dirigenti, i servizi quali il campo sportivo, il mercato di via Pisani, l'Albergo Impiegati, l'Albergo Operai e il Teatro.

Di quelle immagini mi avevano allo stesso modo affascinata le decorazioni pittoriche delle ville nei sotto tetto di varia ispirazione ma riconducibili al gusto liberty-secessionista, come alcune decorazioni delle sale degli alberghi, oltre ai personaggi della storia della letteratura teatrale che andavano ad ornare, come un fregio continuo, l'interno del teatro di Panzano e che le fonti attribuivano a Vito Timmel. Non avrei mai immaginato che proprio l'articolo apparso sulla rivista "Il Territorio"¹ con le mie osservazioni sull'intervento del pittore triestino nella città dei Cantieri avrebbe poi consentito il rinvenimento di quelle tele da tutti considerate perdute. E avrebbe altresì consentito il recupero da parte dello stesso CCM di tutta una serie di materiali relativi al teatro che singoli privati avevano conservato o ereditato e che consentivano di ricostruire molta arte dell'attività svoltasi.

Tra questi, ad esempio, il biglietto di invito alla serata inaugurale del teatro sempre legato alla firma di Timmel, di proprietà di un privato ora in esposizione al MuCa (Museo della Cantieristica di Monfalcone).

Quando poi, qualche anno dopo, fui incaricata di curare la monografia del pittore per conto della Fondazione CRTrieste², ripresi in considerazione l'intera opera dell'artista: dalla pittura alla grafica, dalle arti decorative alla progettazione d'arredamenti.

Rispetto ai cataloghi delle esposizioni sia recenti sia passate che contenevano il nome di Timmel, tante erano le opere da rintracciare ma altrettante erano anche quelle che emergevano da collezioni private triestine, da raccolte presenti in regione o in altre regioni italiane e addirittura oltreoceano. Pochi ma in qualche caso curiosi, in altri determinanti, per nuove datazioni delle opere, sono stati

invece i nuovi documenti emersi dalle ricerche avviate in quella occasione.

In particolare in Ecuador oltre a cinque dipinti, mi fu possibile rintracciare le immagini fotografiche che ritraevano Vito Timmel, Argio Orell e Alessandro Marangoni, in divisa da soldati, mentre decorano la sala di un locale a Radkersburg, in Stiria, con la notazione relativa all'indirizzo e al nome del locale: "Bohem".

In un archivio privato milanese di proprietà degli ultimi eredi dell'artista fu possibile prendere visione di una serie di fotografie relative alle opere pittoriche dell'artista in parte perdute come ad esempio la serie di ballerine, ideate probabilmente quali pannelli decorativi di qualche locale. O come una particolare opera murale che Timmel avrebbe realizzato in una trattoria.

Inoltre erano state raccolte le immagini relative alle sue progettazioni e decorazioni di interni come quelli della sala da pranzo che gli valse la medaglia d'argento alla "Prima mostra internazionale di arti decorative" di Monza nel 1923. Trovai pure le immagini degli arredi del Caffé Astoria di Trieste e quella della Sala Massima del Circolo artistico di Trieste. Proprio quest'ultima mi fece riandare all'articolo dell'amico Cesare Sofianopulo che, nei primi anni Venti, a proposito dell'artista osservava: «Per Vito Timmel non occorrono molte parole. Il suo nome è la sua opera. Tutti sanno ch'egli è un geniale decoratore: la Sala Massima del Circolo Artistico, il fregio del Cine Italia ed il Teatro di Monfalcone danno ragione alla fama ch'egli gode giustamente.»³

L'immagine fotografica della Sala Massima decorata da Timmel mi confermò finalmente che Vito Timmel per il Teatro di Monfalcone non aveva realizzato soltanto le tele con i personaggi ispirati alla letteratura teatrale ma anche l'intero apparato decorativo come effettivamente lo stesso Sofianopulo affermava scrivendo: «il fregio del Cine Italia e il Teatro di Monfalcone» (e non: il fregio del Cine Italia e quello del Teatro di Monfalcone).

Gli stessi motivi decorativi comparivano infatti nella sala triestina, dotata anch'essa di un piccolo palco, e intorno al boccascena del teatro di Monfalcone dove Timmel li aveva soltanto rielaborati con l'aggiunta di qualche ulteriore elemento legato ai cantieri e al mondo delle navi. La sua firma compariva sull'immagine fotografica della Sala Massima come su quelle degli interni del Teatro di Monfalcone: dal già citato boccascena, allo spazio dell'atrio. Ma altro interessante documento del medesimo archivio si è rivelato un ritaglio di giornale sul quale una data scritta a penna riportava l'anno 1916; il testo dell'articolo iniziava così:

«Balenano qua e là nella vita certi casetti che sembrano documenti di difesa della guerra dall'universale accusa di aver imbarbarito i costumi. Ecco un esempio fresco fresco: l'impresa del Cine Ideal, avendo pensato di abbellire le pareti dell'antisala, si è rivolta ad un artista degno di questo nome: al pittore concittadino Thümmel, docente di pittura decorativa all'I.R. Scuola industriale dello Stato.»

Per poi proseguire: «Si tratta di un fregio composto di quasi una ventina di pannelli a tempera nei quali sfila una serie di figure le più spiccate o caratteristiche del teatro o della ideazione letteraria.»

Veniva citata l'opera che costituisce l'immediato precedente del ciclo per il teatro di Panzano, ovvero il ciclo concepito come un fregio continuo con i personaggi realizzati appunto per il Cine Ideal di Trieste, poi divenuto Cinema Italia, che si trovava all'interno del Palazzo della Ras progettato dagli architetti Ruggero e Arduino Berlam. Il riferimento alla guerra e all'incarico di docenza presso la Scuola Industriale, dove, come i documenti attualmente conservati nell'archivio dell'Istituto Volta di Trieste attestano, Timmel insegnò prospettiva pratica, dottrina delle forme e storia dell'arte dal 15 aprile al 19 luglio del 1916, avvaloravano la data scritta a penna su quel ritaglio di giornale che risultava irreperibile, proprio a causa di quella data, nelle raccolte pubbliche.

L'insieme di informazioni, sommate ancora una volta con quanto lo stesso Cesare Sofianopulo aveva riferito in un altro articolo, ricordando di aver visto Timmel disegnare le figure del Cinema Ideal nelle aule della scuola, mi consentirono di posticipare con certa tranquillità la datazione dei cartoni, ora conservati al Civico Museo Revoltella, sino ad allora datati intorno al 1913, al 1916. Sempre nell'archivio milanese erano conservati alcuni disegni, sino allora rimasti inediti, da considerare quali bozzetti preparatori dello stesso ciclo triestino. Piccoli tasselli della vita e dell'opera di Vito Timmel che hanno contribuito ad "aggiustare" cronologie e attribuzioni, fornendo una visione più ampia soprattutto in merito alla sua attività nel campo delle arti applicate e che ovviamente hanno lasciato aperte ulteriori questioni: nelle decorazioni degli interni degli alberghi è possibile ipotizzare qualche intervento dello stesso Timmel?

Me l'ero chiesta, senza renderlo esplicito, già all'epoca di quel primo articolo su "Il Territorio" dove avevo notato la ripresa di motivi decorativi del tutto simili a quelli dell'interno del Battistero di San Giovanni a Firenze. E sapevo che Vito Timmel era passato per Firenze...

↖ **fig. 1**

Fotografia di ballerina
(Archivio privato, Milano)

↗ **fig. 2**

Fotografia di danzatrice
(Archivio privato, Milano)

→ **fig. 3**

Fotografia di ballerina
(Archivio privato, Milano)

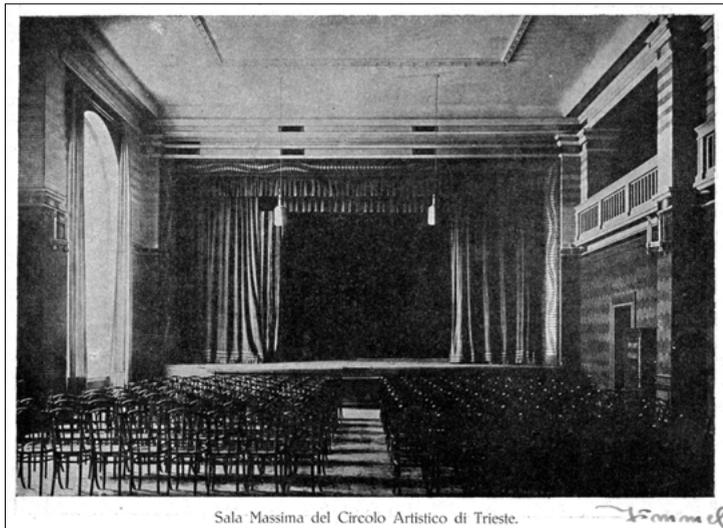
↓ **fig. 4**

*Fotografia di decorazione
murale di una trattoria*
(Archivio privato, Milano)



↑ fig. 5

Fotografia della Sala
Massima del Circolo
Artistico di Trieste
(Archivio privato, Milano)

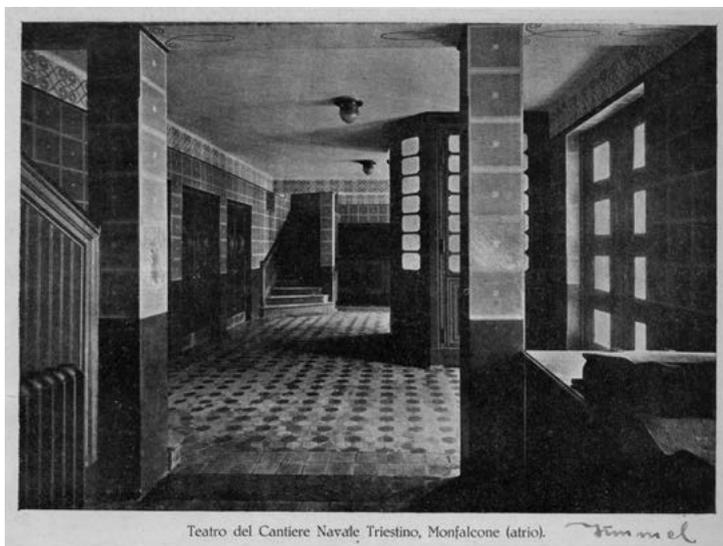


Sala Massima del Circolo Artistico di Trieste.

Simma el

↓ fig. 6

Fotografia dell'interno
del Teatro di Monfalcone
(CCM, Fototeca, Fondo
Cividini)



Teatro del Cantiere Navale Triestino, Monfalcone (atrio).

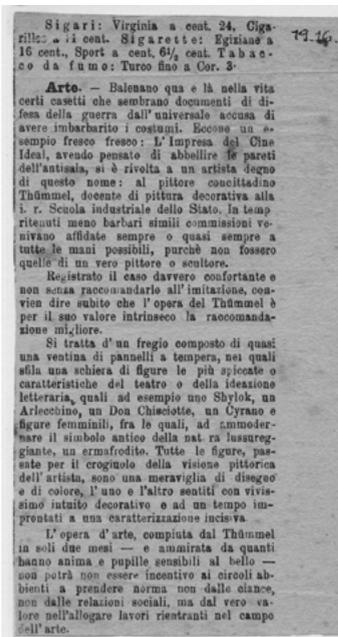
Simma el

↑ fig. 7

Fotografia dell'interno
del Teatro di Monfalcone,
atrio (Archivio privato,
Milano)

↓ fig. 8

Ritaglio di giornale, 1916
(Archivio privato, Milano)



L'ARTE ISONTINA NELL'ARCHIVIO DEL CONSORZIO CULTURALE DEL MONFALCONESE

Roberto Del Grande

1

S. Del Missier, *Una presentazione critica. Mondo pittorico di Orlando Poian*, «Il Territorio», (1979), n. 2, p. 100-101.

2

F. Del Bello (a cura di), la rubrica citata ha una sottosezione *Mostre di fotografia, di pittura, di arte grafica*, in «Il Territorio», (1979), n. 3, p. 97.

3

A. Folin, *L'espressività nel Territorio. Sviluppo di spazi e di attenzione nell'attività figurativa monfalconese*, «Il Territorio», (1983), n. 8, p. 52.

Volendo tracciare un percorso lungo le tappe segnate in questi oltre 40 anni dal Consorzio Culturale del Monfalconese nella valorizzazione degli artisti dell'Isontino ci si può affidare alle pagine della rivista "Il Territorio" che dal 1978, e per oltre vent'anni, ne ha raccontato storie e fatti culturali.

Già nel primo numero s'introduce la storia dell'arte con un articolo dell'insegnante e pittore Armando Depetris (Monfalcone 1930-2011) che descrive le vicende dell'artista monfalconese Marianna Pascoli (Monfalcone 1780-1846). Il primo artista contemporaneo che trova spazio nella rivista, al numero successivo, è invece Orlando Poian (San Pier d'Isonzo 1924 -1997) e a raccontare la sua partecipazione alla mostra *Collettiva dei pittori bisiacchi* è la penna di Silvano Del Missier¹.

Con la terza uscita si apre la rubrica *Cronache Bisiache*² dove trova posto anche il resoconto delle mostre d'arte che animano il territorio, tra le quali un'esposizione alla galleria *Antiche mura* in cui è segnalata la presenza di Depetris e dell'architetto e pittore Aristide Marcozzi (Padova 1926-Gorizia 2000).

Non è obiettivo di questo intervento svolgere un catalogo di tutti gli articoli dedicati all'arte figurativa sulla rivista del Consorzio, e ci fermeremo presto, ma ci pare utile rimarcare l'interesse riposto sin dai primi anni di attività su un tema che appare spesso in secondo piano rispetto all'attitudine dell'ente verso la storia e la sua documentazione, in particolare fotografica. Così proseguendo, s'incontra l'articolo di Angelo Folin nel numero 8 del 1983, in cui l'autore riferisce della "Prima mostra d'arte del dilettante" aperta a Staranzano il 16 settembre del 1949 e scrive: "Storicamente questa mostra ha un'importanza del tutto particolare poiché annoverava, tra i 24 partecipanti, quattro artisti che in seguito [...] avrebbero rivitalizzato le stagnanti acque culturali del mandamento"³. I quattro artisti a cui si riferisce sono Furlan, Depetris, Poian e Marcozzi.

Quattro nomi, quattro artisti, che dunque risuonano già dalle prime pagine de "Il Territorio", ritornano nelle pagine di questa raccolta di interventi sull'arte isontina e nel

A titolo di esempio *Pino Furlan*, Centro Culturale Pubblico Polivalente, Ronchi dei Legionari-Comune di San Pier d'Isonzo 1990; Marri F., *Vito Timmel. Il teatro di Panzano*, Consorzio Culturale del Monfalconese, Ronchi dei Legionari 2002; Dorsi M. e Geroni L. (a cura di), *A bassa voce, opere di Armando Depetris, 1947-2011*, Consorzio Culturale del Monfalconese, Ronchi dei Legionari 2018.

Folin, cit., p. 49.

racconto della cultura artistica nel Monfalconese dagli anni Cinquanta del Novecento in avanti, a dare evidenza di quanto abbiano marcato il panorama culturale di quegli anni.

Compiendo un salto di quarant'anni per giungere ad oggi, gli stessi artisti sono protagonisti di alcuni episodi delle attività del Consorzio degli ultimi anni. Stiamo parlando della mostra di Depetris, la mostra in corso di progettazione dedicata a Furlan e l'acquisizione della collezione Marcozzi.

A fare da fulcro e al contempo da cornice a questa attività va profilandosi con sempre maggior chiarezza la centralità della figura del critico Bruno Punter, il cui archivio è custodito nei cassette del CCM già dal 2004.

Il Fondo Punter conserva, oltre ad una sezione relativa al suo lavoro e ad una sulla sua vita privata, una cospicua raccolta di recensioni, inviti, cataloghi e scambi di corrispondenza relativi alla critica d'arte.

Dunque il CCM che, non va dimenticato, oltre agli articoli de "Il Territorio" e le ultime attività citate, nel corso degli anni ha realizzato o collaborato alle principali mostre sugli artisti menzionati⁴, sta dando struttura ad un mosaico sull'arte degli anni Cinquanta che oggi trova in questi atti un ulteriore tassello. Un momento di riflessione che ha la duplice valenza di segnare il punto sul lavoro fin qui svolto e di dare nuovi stimoli per le proposte del prossimo futuro. A questo proposito, riprendendo anche l'auspicato censimento richiamato in questa raccolta da più voci, ci piace recuperare le parole scritte da Folin nell'articolo già citato: "Tentare oggi un censimento di tutti coloro che con risultati più o meno apprezzabili popolano il sottobosco del pennello è impresa ardua"⁵. Un censimento evocato quarant'anni fa resta oggi un proposito ancora valido e, sebbene qualche passo sia stato fatto, è compito di tutti gli operatori culturali farsi portavoce di questa esigenza del Territorio.

Dal canto suo il CCM mette a disposizione una consolidata capacità di porsi come punto di riferimento per la raccolta e la conservazione della memoria e della storia del Territorio. L'Archivio della Memoria, conta ormai oltre 2000 documenti tra materiali a stampa e manoscritti, letteratura grigia, manufatti e opere d'arte, video e registrazioni audio. Documenti raccolti tramite le donazioni delle persone avvenute per merito di chi con professionalità e disponibilità si è messo a servizio della comunità proponendo la sede del CCM come luogo centrale di raccolta di carte e oggetti ma anche di voci e memorie. Oltre a queste donazioni, che prese singolarmente sono da considerarsi spesso di modeste quantità ma la cui somma diventa un notevole patrimonio a disposizione della

Nel primo articolo che descrivere l'attività della Fototeca Gianpaolo Cuscunà indicava la presenza di 1000 "fotoriproduzioni, cioè fotografie di fotografie, che consentono di restituire ai proprietari gli originali, di garantirne la conservazione in copia, e di assicurarne la consultabilità" (p. 85). Da quel lontano 1983 molte sono le fotografie che hanno trovato riparo nel CCM e se la sezione delle fotoriproduzioni è contenuta in 52 album con oltre 40.000 immagini (oggi digitali), gli originali, i fondi dei fotografi, le collezioni acquisite sono moltissime e in parte ancora da scoprire. G.Cuscunà, *La fototeca del Centro. Per la conservazione, lo studio e la valorizzazione dell'immagine fotografica*, in «Il Territorio», (1983), n. 8, p.83-89.

Il patrimonio della biblioteca del Consorzio si è costituito accompagnando le attività svolte dall'Ente specializzandosi nei seguenti temi: Storia locale, Fotografia, Cinema, Biblioteconomia, Museologia e Archivistica.

comunità, ci sono poi i fondi più strutturati, veri archivi ceduti dai proprietari e dagli eredi al CCM per essere conservati e valorizzati. Tra questi il già citato Archivio Punter, ma anche l'Archivio della Cooperativa pescatori che testimonia l'attività della "Cooperativa Fascista fra Pescatori di Monfalcone" nel periodo che va dal 1931 al 1942, l'Archivio del maestro Iginio Zuliani, direttore artistico del teatro del Cantiere di Monfalcone, musicista, responsabile di diversi complessi musicali e corali del Dopolavoro, la raccolta di documenti e di volumi del Fondo Silvio Domini, noto personaggio pubblico, storico e intellettuale ronchese; l'Archivio dell'anatomopatologo e ricercatore Claudio Bianchi o, ancora, l'Archivio di Luciano Giorgi personaggio pubblico e politico pioniere dell'ambientalismo nell'Isontino. Nascono dalla ricerca e dalle donazioni anche le raccolte di fotografia di famiglia, di album fotografici, di cartoline o di poche singole immagini, oppure le raccolte tematiche di documenti sulla cantieristica, sul lavoro o la "specializzazione" sulla Prima guerra mondiale. Queste, insieme ai fondi più corposi come, ad esempio, il Fondo Cividini, il Fondo Cadel o il Fondo Miniussi, rappresentano numericamente la parte più cospicua dell'archivio. Oltre a questa esiste una ricca raccolta di immagini prestate al Consorzio e riprodotte (dapprima in negativo oggi in digitale) sin dai primi anni di attività⁶.

Oggi si aggiunge all'archivio una collezione d'arte importante per il nostro territorio, quella delle opere di Aristide Marcozzi donata dalla nipote Laura Cauzer, erede unica dell'intero corpus. Una collezione di 160 quadri, 281 disegni, 2 sculture, circa 100 tavole di progetti e vari documenti, che per il Consorzio rappresenta in parte una novità rispetto ai materiali sinora trattati e apre un nuovo capitolo delle competenze consortili.

Il patrimonio conservato si accresce dunque in quantità e in valore. L'Archivio della Memoria, che comprende anche le collezioni storico-artistiche e i beni della cultura materiale, la Fototeca, la Biblioteca specializzata⁷ entrano sempre più in relazione tra loro avvalorando le parole di Grazia Tatò quando parla di quell'intreccio di Beni culturali, che vivono nell'archivio in dialogo con i loro portati semantici. Con questo bagaglio di esperienza il CCM si mette a disposizione del territorio e della comunità con nuovi mezzi e strumenti. Con queste premesse infatti è nato nel 2019 il progetto del Centro di conservazione, gestione bibliotecaria, e del patrimonio storico, artistico e documentario che sta impegnando il Consorzio nella ricerca di un bene immobile per ospitare le collezioni e i servizi specialistici per il territorio. Non solo luogo di conservazione e fucina di attività espositive ed editoriali, CCM cerca di mantenere viva la sua vocazione di Centro

di ricerca, luogo della custodia e della valorizzazione della memoria.

Chiudiamo con un sintetico appunto. Quando si parla di valorizzazione spesso ci si sofferma sulla fase ultima di un percorso che si conclude in una mostra, un libro, o un evento pubblico. Non va invece dimenticato che la valorizzazione è un processo lungo e complesso che prevede la capacità di individuare il patrimonio sul territorio, di conservarlo, di studiarlo, di comprenderlo nel contesto in cui è prodotto in funzione del contesto in cui verrà condiviso, di metterlo a disposizione di un pubblico eterogeneo, che non è fatto solo di studiosi o del pubblico delle mostre, ma anche di curiosi e famiglie, studenti e turisti di passaggio. Un complesso eterogeneo di fruitori che esigono di riconoscere la qualità del lavoro svolto affinché si compia la funzione educativa che le attività culturali hanno in sé. Fruitori che, a loro volta, devono potersi riconoscere nel valore di comunità che questo lavoro comporta.

Con la comunità dunque gli Enti devono instaurare di un rapporto di fiducia che va guadagnato quotidianamente e mantenuto vivo con azioni coerenti e continuative. Ed ecco allora che il convegno che ha dato vita a questo volume nasce come proposta biennale nell'ambito delle attività dell'*Ecomuseo Territori. Genti e memorie tra Carso e Isonzo*, un luogo di discussione che possa essere momento riflessione comune e di programmazione di attività coordinate non solo da parte del CCM ma degli attori presenti sul territorio.

Le carte dell'artista.
Prospettive di ricerca
e valorizzazione
degli archivi artistici
dell'Isonzino.

Atti del Convegno
Ronchi dei Legionari
24 gennaio 2020
A cura di **Marina Dorsi**
e **Luca Geroni**

Abbreviazioni

a.a.	anno accademico
art.	articolo/articoli
crf.	confronta
ecc.	eccetera
l.reg.	legge regionale
n.	numero/numeri
p.	pagina/pagine

Acronimi

AAD	Archivio Armando Depetris
ABCG	Archivio Biblioteca Comunale, Gradisca d'Isonzo
ABP	Archivio Bruno Punter
ABPa	Archivio Bertone Patuna
ACB	Associazione Culturale Bisiaca, Ronchi dei Legionari
ANAI	Associazione Nazionale Archivistica Italiana
ANIAI	Associazione Nazionale Ingegneri e Architetti Italiani
ASCM	Archivio Storico Comunale, Monfalcone
ASGO	Archivio di Stato, Gorizia
ASM	Archivio Sergio Miniussi
AST	Archivio di Stato, Trieste
CCM	Consorzio Culturale del Monfalconese, Ronchi dei Legionari
CMSA	Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
CMSAGDS	Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
Erpac	Ente Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia
FAM	Fondo Aristide Marcozzi
FCMSA	Fototeca dei Civici Musei di Storia ed Arte, Trieste
FVG	Friuli Venezia Giulia
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione
LIDA	Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica, Università degli Studi di Udine
MAB	Musei Archivi Biblioteche - Coordinamento fra le associazioni AIB-ANAI-ICOM
MiBAC	Ministero per i Beni e le Attività Culturali
MiBACT	Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo
MiC	Ministero della Cultura
MuCa	Museo della Cantieristica, Monfalcone
PRID	Progetto di ricerca del dipartimento
SA	Soprintendenza Archivistica, Trieste
Sirpac	Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale



Consorzio Culturale
del Monfalconese



Ecomuseo Territori

Le carte dell'artista.
Prospettive di ricerca
e valorizzazione
degli archivi artistici
dell'Isontino.

Atti del Convegno
Ronchi dei Legionari
24 gennaio 2020
A cura di **Marina Dorsi**
e **Luca Geroni**

**Il convegno è stato
organizzato dal**
Consorzio Culturale
del Monfalconese /
Ecomuseo TERRITORI

Graphic design
Roberto Duse, Tommaso Furlan
obliquestudio.it

Con il contributo di
Regione Autonoma
Friuli Venezia Giulia l. reg 13/2020

**Ringraziamo per
la partecipazione**
Università di Udine /
Dipartimento di Studi umanistici
e del patrimonio culturale DIUM

Con il patrocinio di
MiBACT (ora MiC Ministero
della Cultura)

Comune di Trieste /
Servizio Musei e Biblioteche

SA FVG Soprintendenza
Archivistica del Friuli Venezia Giulia

**In copertina
illustrazione di**
Tranquillo Marangoni
Piccola Permanente Forcessini

ERPAC Ente Regionale per
il Patrimonio Culturale
della Regione Friuli Venezia Giulia

Il Consorzio Culturale del
Monfalconese è costituito dai
Comuni di Fogliano Redipuglia,
Monfalcone, San Pier d'Isosno,
Sagrado, Ronchi dei Legionari,
Staranzano, San Canzian d'Isosno,
Turriaco e dal Consorzio
di Bonifica della Venezia Giulia.

ANAI - FVG Associazione
Nazionale Archivistica Italiana
Sezione Friuli Venezia Giulia

MAB Friuli Venezia Giulia

Fondazione Ca.Ri.Go.

I servizi e le attività del Consorzio
Culturale del Monfalconese
e dell'Ecomuseo Territori sono
sostenuti e finanziati dai Comuni
consorziati e dalla Regione
Autonoma Friuli Venezia Giulia
tramite la l. reg 13/2020

Italia Nostra Sezione di Gorizia

Associazione Culturale Bisiaca

Organizzazione e coordinamento
Chiara Agliodoro

Scheda catalografica
a cura della Biblioteca
del Centro Sistema / CCM
ISBN 9788888134710

Le carte dell'artista : prospettive di ricerca e valorizzazione degli archivi artistici dell'Isontino :
atti del Convegno, Ronchi dei Legionari, 24 gennaio 2020 / a cura di Marina Dorsi e Luca Geroni
Ronchi dei Legionari : Edizioni del Consorzio Culturale del Monfalconese, 2021
74 p. : ill. ; 29 cm
ISBN 9788888134710

1. Tit. 2. Artisti giuliani 3. Archivi 4. Monfalcone <territorio> 5. Atti di congressi
I. Dorsi, Marina II. Geroni, Luca
026.709453925

© 2021 Edizioni del Consorzio
Culturale del Monfalconese
Piazza Unità d'Italia 24 - 34077
Ronchi dei Legionari (Gorizia)
www.ccm.it

L'editore resta a disposizione
degli aventi diritto con i quali
non è stato possibile comunicare
e per le eventuali omissioni.

