

Černigoj

**Collana d'Arte
della Fondazione CRTrieste**

Curatore Alessandro Del Puppo

MATTEO BONANOMI

*Černigoj
e le avanguardie
della Mitteleuropa*

Ventiduesimo volume della Collana
Prima edizione: dicembre 2020

Volumi pubblicati

ANGELA TIZIANA CATALDI, *Edgardo Sambo*, 1999
DANIELA MUGITTU, *Bruno Croatto*, 2000
GIANFRANCO SGUBBI, *Adolfo Levier*, 2001
NICOLETTA ZAR, *Giorgio Carmelich*, 2002
CLAUDIA RAGAZZONI, *Gino Parin*, 2003
GIANFRANCO SGUBBI, *Glauco Cambon*, 2004
FRANCA MARRI, *Vito Timmel*, 2005
MATTEO GARDONIO, *Giuseppe Barison*, 2006
MASSIMO DE GRASSI, *Eugenio Scomparini*, 2007
MAURIZIO LORBER, *Arturo Rietti*, 2008
ENRICO LUCCHESI, *Arturo Nathan*, 2009
DANIELE D'ANZA, *Vittorio Bolaffio*, 2010
ALESSANDRO QUINZI, *Giuseppe Tominz*, 2011
G. PAVANELLO, A. CRAIEVICH, D. D'ANZA, *Giuseppe Bernardino Bison*, 2012
LORENZO NUOVO, *Ugo Flumiani*, 2013
VANIA GRANSINIGH, *Carlo Sbisà*, 2014
ALESSANDRA TIDDIA, *Piero Marussig*, 2015
ANDREA BABONI, *Pietro Fragiaco*, 2016
CLAUDIA CROSERI, *Umberto Veruda*, 2017
BARBARA COSLOVICH, *Ruggero Rovati*, 2018
MASSIMO DE SABBATA, *Tullio Crali*, 2019

Matteo Bonanomi

Černigoj

e le avanguardie
della Mitteleuropa

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio Paolo Piccione, Genova
Civico Museo Revoltella, Galleria d'Arte Moderna, Trieste
ERPAC – Servizio ricerca, musei e archivi storici.
Fototeca Musei Provinciali di Gorizia, Gorizia
Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte, Trieste
Goriški muzej Kromberk, Nova Gorica (Slovenia)
Portale www.kamra.si
Muzej Savremene Umetnosti, Belgrado (Serbia)
Narodna in študijska knjižnica, Trieste
Notranjski Muzej, collezione artistica, Postumia (Slovenia)
Pilonova Galerija, Aidussina (Slovenia)
SLOGI, Slovenski Gledališki Inštitut, Lubiana (Slovenia)
Courtesy © Triennale Milano – Archivio Fotografico, Milano

Paolo Bonassi, Trieste
Katarina Brešan, Nova Gorica (Slovenia)
Luca D'Agostino, Monfalcone
Aleksander Jesenovec, Nova Gorica (Slovenia)
P. Krečič, Avgust Černigoj, Trieste 1980, p. 128
(per la fotografia a p. 161)
Mioni, Trieste
M. Prešeren, Postumia (Slovenia)
Carlo Sciauzero, Gorizia

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

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

TRADUZIONI

Giulia Giorgi
Aleksander Rojc

PROGETTO GRAFICO

Studio Mark, Trieste

STAMPA

Riccigraf, Trieste

Stampato in Italia / Printed in Italy

È vietata la riproduzione anche parziale

© 2020, Fondazione CRTrieste

In copertina:

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

ISBN

978-88907687-7-4

Premessa

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

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

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

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

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

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

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

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

Tiziana Benussi

Presidente

della Fondazione CRTrieste

Introduzione

Una delle cose più difficili del libro che avete tra le mani è stato scegliere il titolo – decidere cioè come trascrivere il nome dell'autore.

Augusto, Avgust o August? Černigoj, Cernigoj o Cernigoj? O magari forse Augustus Franciscus Cernigoj come risulta dal registro battesimale in data 24 agosto 1898, a Chiarbola? Non è decisione di poco conto. Nella più autorevole storiografia sulle avanguardie della Mitteleuropa – a partire dalla monografia di Krisztina Passuth *Les avant-gardes de l'Europe Centrale*, 1988 – compare come August Černigoj fra le pagine dedicate alle avanguardie fra Trieste e Lubiana. È invece normalizzato nell'italiano Augusto Cernigoj nella List of Artist's Name del Getty, una sorta di anagrafe ufficiosa degli artisti di tutti i tempi.

È evidente a tutti che non si tratta di una mera questione lessicografica. Dietro le nomenclature ci sono le cose, dietro i nomi le persone e dietro le persone, in quegli anni, i grumi della storia, le linee di demarcazione della geografia, i confini di nazioni e territori in tal modo tracciati e il dramma dei conflitti innescati in loro nome.

Abbiamo così deciso di onorare il cognome della famiglia nell'originario sloveno e di accreditare il nome proprio di Avgust, un'occorrenza che durante l'intera vita dell'autore si è affiancata al nome di Augusto più di sovente utilizzato nelle attività italiane.

Dunque Avgust Černigoj, italiano e sloveno; pittore, grafico, illustratore e decoratore d'interni; tra i pochi della sua generazione, ma non l'unico di questa regione, ad aver avuto un contatto diretto con le avanguardie della Mitteleuropa. Un autore che ha inscritto nei suoi stessi estremi biografici (morì nel 1985) la storia del Novecento. E di un Novecento particolare, condiviso o divisivo a seconda dei momenti, degli interpreti, degli strumenti e delle partiture.

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

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

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

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

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

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

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

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

Alessandro Del Puppo

Černigoj

e le avanguardie
della Mitteleuropa

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

RINGRAZIAMENTI

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

Sommario

Premessa <i>Tiziana Benussi</i>	5
------------------------------------	----------

Introduzione <i>Alessandro Del Puppo</i>	7
---	----------

ČERNIGOJ

Trieste, crocevia di una vita	15
--------------------------------------	-----------

Černigoj costruttivista	31
--------------------------------	-----------

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

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

Schede delle opere	121
---------------------------	------------

Apparati

Antologia critica	219
-------------------	------------

Scritti di Avgust Černigoj	255
----------------------------	------------

Esposizioni	263
-------------	------------

Bibliografia	265
--------------	------------

Indice dei nomi	273
-----------------	------------



Trieste, crocevia di una vita

Trieste e Postumia. Trieste e Lubiana. Trieste e Lipizza. E ancora: Trieste e Monaco; Trieste e Weimar. Sono molti i collegamenti che una figura come Avgust (Augusto) Černigoj¹ permette di intrecciare. Sebbene una parte della formazione e dell'attività dell'artista, in certi casi con momenti di assoluto rilievo non solo per la storia dell'arte triestina ma per l'intera storiografia critica, si svolgano lontano dalla città, sarà proprio Trieste a beneficiare della fecondità di Černigoj, della sua abilità di intessere rapporti con intellettuali e letterati mitteleuropei, a fungere da apripista, a sperimentare, a mostrare interessi inediti fino ad allora nel panorama italiano.

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

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

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

1.
Avgust Černigoj
Sesana, Biblioteca Kosovel



2.
Interno della *Galerija Avgusta Černigoja* di Lipizza

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

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

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

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



I primi anni e l'esperienza al fronte

Avguŝt (Augusto) Černigoj nacque a Trieste, secondo di sette figli, da genitori di origini slovene il 24 agosto 1898².

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

Senza particolari manifestazioni di precocità ma con la consapevolezza di voler intraprendere la carriera di artista, il giovane Augusto catturò l'attenzione del maestro Rudež, presso cui era stato messo a bottega (o insegnante elementare, le fonti non sono concordi), che consigliò alla famiglia di iscriverlo alla Scuola industriale di stato (allora denominata *Staatgewerbeschule*) della città. L'istituto, assimilabile per tipologia di corsi a una scuola di arte e mestieri, se ne differenziava per struttura e organizzazione. Gli alunni potevano scegliere un'ampia varietà di corsi, che andavano, in ordine decrescente di importanza, dalla Scuola superiore di costruzione navale, alla Scuola industriale superiore edilizia e meccanica fino alla Scuola di ricamo e lavori in merletto. Fra i corsi proposti vi era anche la Scuola per capi d'arte che, a sua volta, era ripartita in tre sezioni: industria "legnaiola", scultura ornamentale e pittura decorativa. Si trattava di scuole destinate a quei giovani che aspiravano a diventare maestri dopo aver avuto una formazione tecnica o "aver fatto una conveniente pratica d'officina"³. Qui, sotto la direzione di Carlo Wostry e Giuseppe Torelli⁴, fra 1912 e 1916 Černigoj apprese i primi rudimenti di disegno e pittura, grazie anche all'indipendenza economica derivante da una borsa di studio offerta dalla baronessa Marenzi. A questo momento risalgono le prime opere conosciute, tra cui una riscoperta abbastanza recente come *Canal Grande*, del 1915 [scheda 1].

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

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

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

Dell'impegno dell'autore resta la magistrale testimonianza del nucleo Damini⁵. I cinque ritratti di Luigi Damini, sottoufficiale dell'esercito austro-ungarico, eseguiti nell'arco di due anni, fra 1916 e 1917, testimoniano i notevoli progressi del giovane nel campo della grafica. Alla estrema sintesi nella resa dell'uniforme, spesso circoscritta al solo bavero, si contrappone la ricercatezza con cui è descritta la morbidezza del volto del giovane militare. I sottili trapassi chiaroscurali nella definizione del modellato nei disegni a matita nera, o l'insistito tratteggio nelle versioni a penna denotano un'abilità e una perizia tecnica non comune.

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



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

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

A partire dal 1920, gli venne offerta la possibilità di passare all'insegnamento. La sua conoscenza dello sloveno, ancorché limitata al parlato, ne favorì la chiamata in una scuola media di Postumia. La convocazione fu favorita dagli stessi membri del Provveditorato agli studi che, vedendolo all'opera a Trieste, ne rimasero favorevolmente colpiti.

Il soggiorno in Carniola si rivelò decisivo. Da una fotografia che lo ritrae nel suo piccolo studio cittadino si comprende

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

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

Le tradizioni con cui si confrontò, estranee alla formazione triestina, lo portarono a rivolgersi e scandagliare il proprio retroterra, fino a maturare la convinzione di percepire maggiori affinità con il mondo sloveno⁶. Una certezza che si sarebbe riverberata, nella sua arte, a livello teorico e formale, nella particolare fusione di stili.

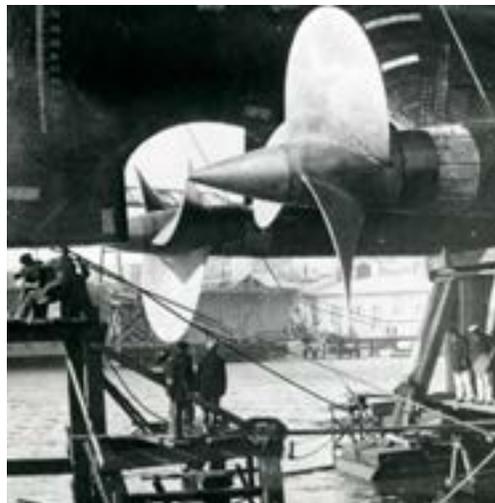
La stessa scelta di concludere la propria educazione artistica in Germania, seppur in sintonia con il tradizionale percorso formativo degli artisti triestini, appare estraneo al panorama culturale italiano ed è giustificabile solo con l'adesione a nuovi ideali e a una nuova cultura.

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



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

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



9.
Avgust Černigoj
Ritratto (1921)
Collezione privata



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

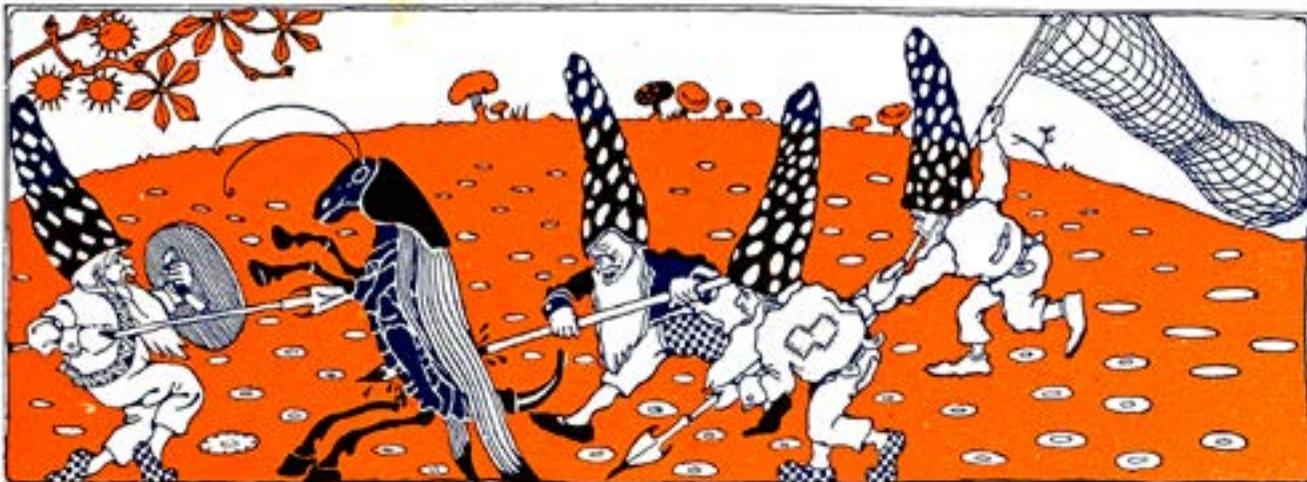


11.
Veno Pilon
Mia madre (1928)
Aidussina, Pilonova Galerija



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





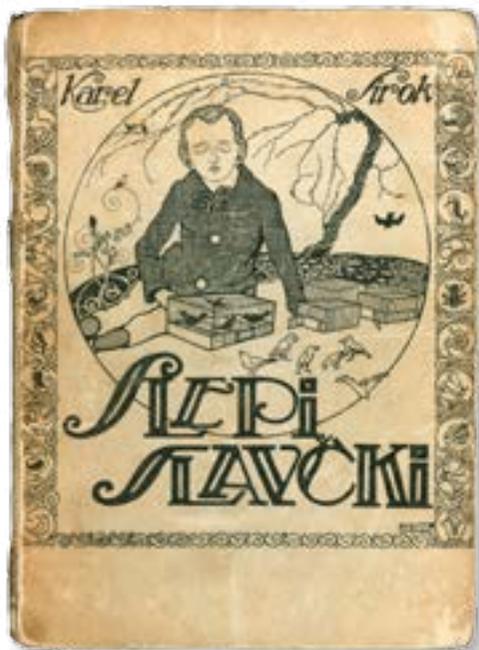
Tone Kralj⁷. Sono questi i giorni in cui si accostò per la prima volta a quell'espressionismo che in area slovena aveva in Fran Tratnik, Veno Pilon [fig. 11] e negli stessi fratelli Kralj i principali esponenti⁸, al pari di Luigi Spazzapan [fig. 12] in Italia.

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

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

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



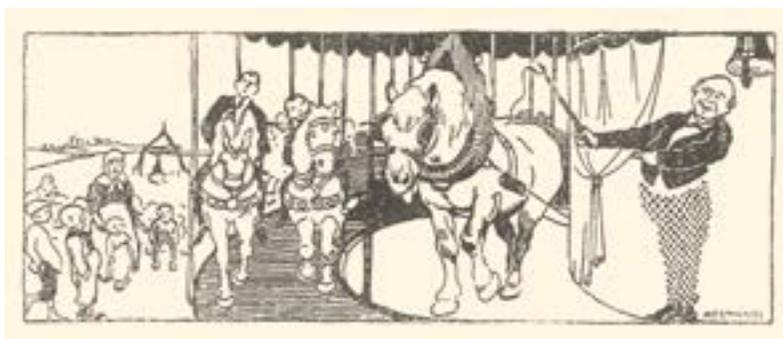


15-17.
Karel Širok
Slepi slavčki (1922)
(copertina e illustrazioni
di Avgust Černigoj)

di Ivan Grbec [scheda 4]. Di poco successive sono la copertina e le illustrazioni a corredo di *Slepi slavčki* (*Gli usignoli ciechi*, 1922) di Karel Širok [figg. 15-17]. Questi sono esempi della prima attività grafica di Černigoj. Qui l'artista attinge a fonti disparate, senza univocità, a dimostrazione delle numerose suggestioni visive sin lì incontrate. La discontinuità stilistica evidenziata fra le due pubblicazioni denotava una capacità di adattamento e la disponibilità a spaziare fra cultura alta e popolare⁹.

Nel giugno 1922 Černigoj ebbe un primo contatto con l'ambiente accademico a Bologna. Sostenne infatti come studente privato l'esame per ottenere l'abilitazione all'insegnamento di Disegno e storia dell'arte per le scuole medie e, in tal modo, il gratificante titolo di professore¹⁰. Il breve soggiorno bolognese rivestì una certa importanza nell'evoluzione stilistica dell'artista, perché è probabile che qui ebbe alcuni contatti con gli esponenti del futurismo bolognese, in una città che aveva ospitato nel gennaio dello stesso anno la prima vera mostra futurista della sua storia¹¹.

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



proprio percorso formativo. È lo stesso pittore a fornire una giustificazione al trasferimento, da collocare nei primi giorni del 1922, a Monaco di Baviera. Il soggiorno, curiosamente intrapreso dall'artista dopo esser stato lui stesso insegnante, si riannoda a una tradizione che aveva avuto a Trieste dei precedenti significativi. L'Accademia di Belle Arti di Monaco (Akademie der Bildenden Künste) aveva rappresentato per una generazione di autori triestini – Černigoj, interrogato da un amico, elencava tra gli altri Umberto Veruda, Adolfo Levier, Gino Parin, lo stesso Wostry – la meta prediletta, quasi una valvola di sfogo per una città la cui offerta formativa, a parte alcune eccezioni significative, appariva limitata¹². Per contro, l'accademia monacense si presentava per i triestini un'istituzione culturalmente aggiornata e la stessa città motivava i giovani per l'ampia disponibilità di stimoli artistici. In ambito sloveno, inoltre, appariva imprescindibile il precedente della scuola privata di Anton Ažbe. Il pittore, allievo delle Accademie di Vienna e Monaco, assunse la fama di vero precursore fra i pittori dell'Est Europa quando aprì, nel 1892, un proprio *atelier* a Monaco dove ebbe tra i suoi allievi alcuni dei principali impressionisti sloveni e russi¹³.

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

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



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

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

20-25.

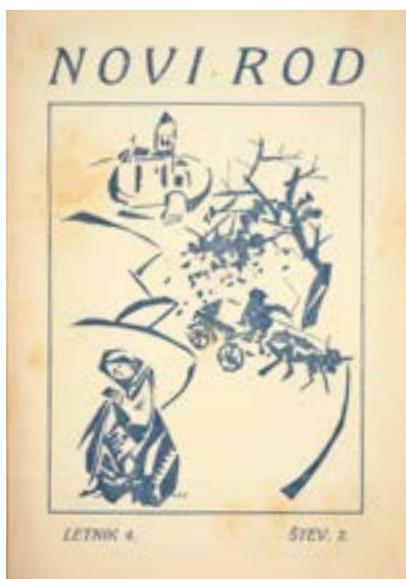
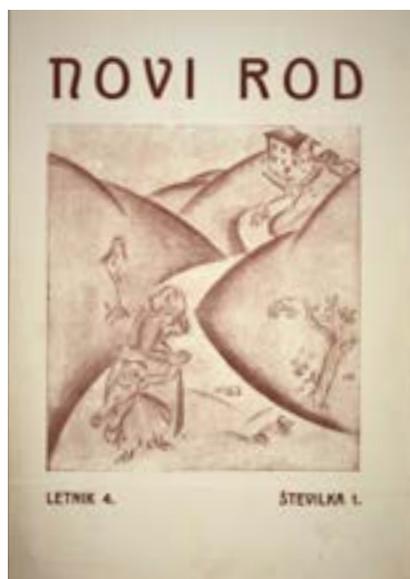
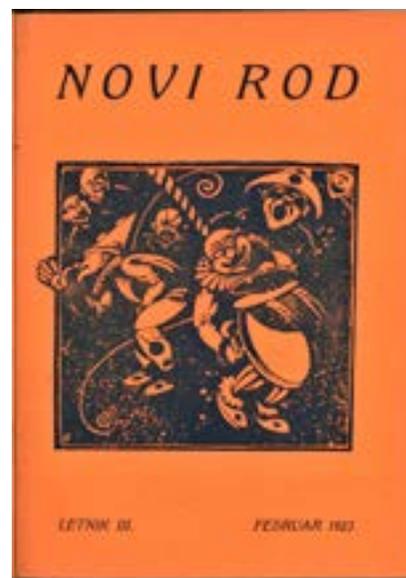
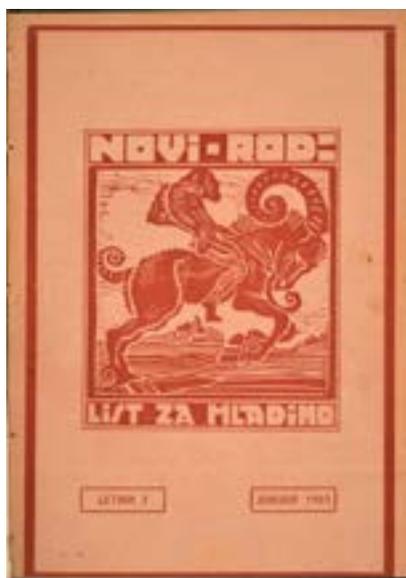
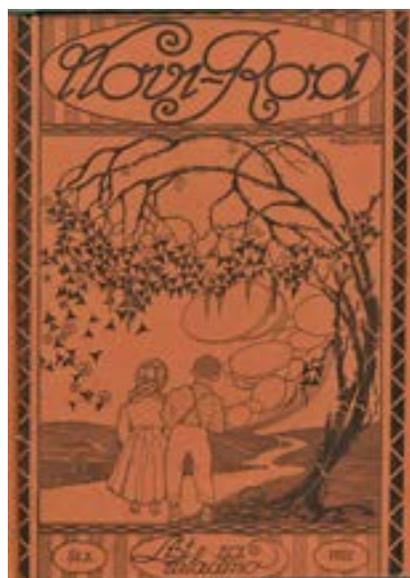
Avugst Černigoj

Copertine per «Novi Rod»

(1922; gennaio, 1923; febbraio, 1923; novembre, 1923; novembre, 1923; dicembre, 1923)

Trieste, Narodna in študijska knjižnica (Biblioteca nazionale slovena e degli studi)

Abbandonati i corsi, Černigoj ripiegò sulla Scuola tecnica e artigianale diretta da Josef Hillerbrandt e Joseph Poppa. Fu questa una seconda esperienza infruttuosa, in cui i dissidi con Poppa generarono in Černigoj un atteggiamento di disincanto: troppo all'avanguardia per l'ambiente accademico (risalirebbero a questi anni i primi esperimenti con i *collage*, sulla scorta dell'esempio di Kurt Schwitters, osservato nelle gallerie della città); troppo talentuoso per una scuola tecnica¹⁴. Da qui il desiderio di concentrarsi solamente sulle moderne tendenze artistiche.



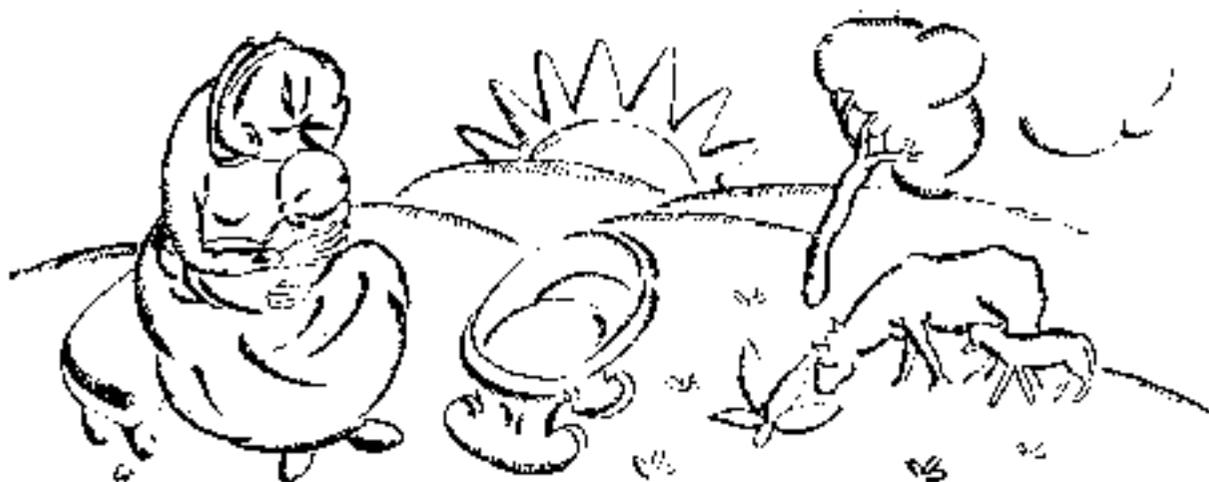
Se gli insegnamenti appresi a Monaco si rivelarono di dubbia utilità, le frequentazioni e le visite alle gallerie della città ebbero invece notevole impulso sulle future vicende artistiche.

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

Un rapido confronto fra le diverse illustrazioni prodotte nel corso dei mesi monacensi rende evidente un mutamento di registro. Lo stile dell'autore registrò un decisivo cambio di passo, debitore degli stimoli visivi osservati in città, evidente non solo nei lavori per «Novi Rod» ma anche nella xilografia per il frontespizio di uno spartito musicale [fig. 26] e nei disegni di un piccolo volumetto di poesie per bambini, *Pomladančki* [fig. 27]. Le prime immagini appaiono ancora debitorie dell'*Art Nouveau*; un linguaggio che nel 1923, declina verso Marc Chagall, la *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) e l'astrattismo lirico di Paul Klee. Un percorso che culmina infine nelle copertine di fine anno, eseguite con la tecnica del *collage* e lo avvicinano alle coeve sperimentazioni di Giorgio Carmelich¹⁵.



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



La collaborazione alla rivista «Novi Rod» consentì a Černigoj di stabilire relazioni con molti esponenti della cultura slovena. Tra questi Srečko Kosovel, intellettuale e figura di spicco della letteratura d'avanguardia slovena, che partecipava alla rivista inviando brevi componimenti destinati ai ragazzi¹⁶. Černigoj ebbe modo di entrare in contatto a Monaco con la sorella Karmela, pianista di talento, in città per frequentare il conservatorio [figg. 18-19]. Fu Karmela, che era aggiornata dall'artista sui suoi studi e le sue sperimentazioni in campo artistico, a fungere da tramite e a mettere in contatto i due, che comunque dovevano conoscersi per la comune partecipazione a «Novi Rod».

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

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

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



prattutto a causa delle ristrettezze economiche in cui versava, ma in questi pochi mesi ebbe comunque modo di prendere contatto con gli insegnamenti preparatori di Kandinskij e László Moholy-Nagy¹⁷.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ MARRI 1998 (b), pp. 26-27.

⁸ Sulla diffusione dell'espressionismo in Slovenia, cfr. VETRIH 2012, p. 29.

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

¹⁰ La controversa partecipazione alle attività

didattiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna è stata smentita una volta per tutte da KREČIČ (1980, p. 27).

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

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

¹³ VETRIH 2012, p. 29.

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

¹⁵ VATTA 2017, pp. 56-57.

¹⁶ Sul rapporto fra Kosovel e Černigoj, cfr. KOŠUTA 2011, pp. 41-45.

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

¹⁸ La traduzione dell'intervista è ripresa da DE VECCHI 1998 (b), p. 34.



Černigoj costruttivista

A Lubiana

Nella tarda primavera del 1924, quando si trovava ancora a Weimar, Černigoj esaurì i propri risparmi, anche a causa della crescente inflazione. Era solito ricordare come all'epoca "fossi milionario, ma non potevo nemmeno comprare un panino"¹. Invece di tornare a Monaco o rientrare definitivamente a Trieste, decise di recarsi a Lubiana per conoscere di persona Kosovel, attratto dalla sua personalità². In una lettera spesso citata dalla critica, il poeta sloveno sconsigliava l'amico di venire in città, poiché non vi avrebbe trovato nulla di interessante.

L'ambiente lubianese, e più in generale della nazione, era ancora fortemente ancorato al linguaggio impressionista di Anton Ažbe e dei suoi epigoni, che godeva di larga fama. Ma si stava vivendo un momento di profonda tensione culturale, che produsse effetti significativi anche sulle vicende artistiche e i suoi protagonisti. Emergeva in particolare la posizione cardine del teorico e critico d'arte Izidor Cankar. Attraverso i suoi scritti, fondativi per la letteratura artistica della Slovenia, l'intellettuale si faceva portatore di una visione fondata sull'espressionismo, che si accompagnava a istanze etiche e sociali. Lo stile espressionista era visto dai giovani artisti come uno strumento per rivendicare l'identità culturale slovena attraverso un linguaggio inedito e incisivo³.

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

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



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

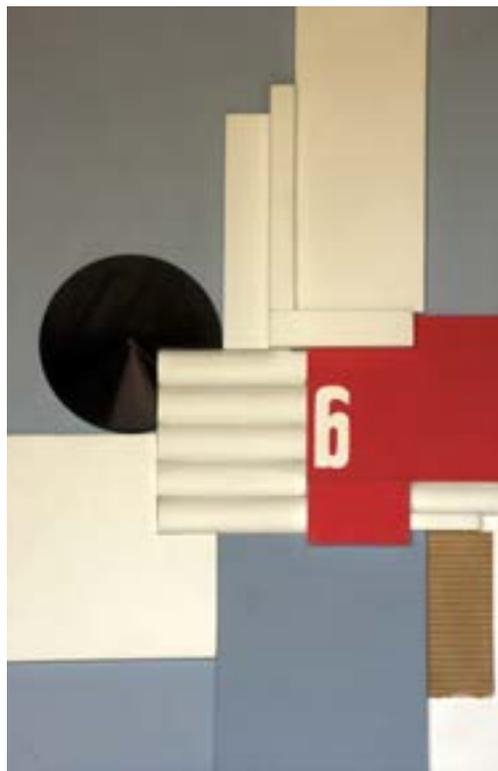
a Černigoj l'occasione per sdebitarsi eseguendo un ritratto dell'amico, del quale sopravvive una riproduzione fotografica nelle pagine di «Novi Rod»⁴ e che rappresenta una delle ultime testimonianze di un lavoro figurativo prima della svolta costruttivista che sarebbe seguita di lì a poco [fig. 29].

Infatti, di ritorno dal Carso, ebbe modo di allestire nella palestra della Scuola tecnica di Lubiana un'esposizione molto particolare, intitolata *Prima mostra costruttivista*. Dalle testimonianze fotografiche⁵ si conosce la tipologia di opere esposte: sculture, plastici architettonici, rilievi [scheda 6; figg. 30-31]; accompagnavano l'esposizione una serie di iscrizioni murali, dall'effetto volutamente provocatorio, nell'intento di sollecitare lo spettatore.

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

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

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



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

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

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

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

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

Jacobus Johannes Pieter Oud; le sculture apparivano debitorie di El Lissitzky; i rilievi erano modellati sulla falsariga di controstrutture tatliniane⁷. Le ruote di bicicletta, la motocicletta, la macchina da scrivere si richiamavano idealmente ai *ready-made* di Marcel Duchamp, a cui l'artista conferiva un significato ideologico e politicizzato.

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

Il progetto non passò comunque sotto traccia negli ambienti più aggiornati artisticamente, tanto che riuscì fra autunno e inverno a creare una piccola scuola privata di architettura⁸.

Raggiunta una precaria stabilità economica grazie a un impiego come assistente alla Scuola media tecnica, operò un secondo tentativo per promuovere il costruttivismo a Lubiana. Tra 5 e 9 luglio 1925 propose nel padiglione Jakopič una mostra che illustrava la propria evoluzione pittorica, dai primi timidi esordi impressionisti, ai soggetti più marcatamente espressionisti, fino alle sperimentazioni di carattere cubo-futurista e la svolta in chiave costruttivista⁹. L'esposizione era stata anticipata da un annuncio in cui si rimarcava il valore didattico dell'operazione:

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

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

In agosto fu costretto a lasciare velocemente la città, poiché fra la sua posta era stato rinvenuto un numero della rivista politica «La fédération balkanique», allora proibita¹².

Il ritorno a Trieste

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

Così Černigoj, in un articolo dell'estate del 1926, descriveva la stasi che attraversava, a suo avviso, il sistema delle arti triestino¹³.

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

Giorgio Carmelich ed Emilio Mario Dolfi divennero i compagni principali nella nuova impresa¹⁴.

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

Il rapporto fra Černigoj e Carmelich è stato già oggetto di esaustive analisi¹⁵. È emerso che vero motore del gruppo costruttivista che si formò a Trieste fu Černigoj, grazie alle proprie competenze organizzative e alla particolare propensione per la didattica. È plausibile che la formazione futuri-

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

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

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

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

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



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



spingendoli così ad abbandonare Gorizia. Quest'ultima aveva rappresentato dal 1919, e fino al 1925, un luogo di grande vivacità culturale, tanto da ospitare la nascita del Movimento futurista giuliano da parte di Pocarini e Mario Vucetich e del Circolo artistico goriziano. Non sorprende che, nel dicembre del 1925, mentre il progetto della scuola a Trieste si trovava ancora in una fase embrionale, Černigoj decise di presentarsi a Gorizia. Si trattava della prima, timida, mostra dell'artista in territorio italiano: un'esposizione di una quarantina di suoi dipinti nella sala media del Circolo artistico che registrò un discreto successo di vendite¹⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

L'esperienza con il teatro San Giacomo si interruppe improvvisamente in estate; la riedizione del *Kralj na Betajnovi* di Cankar prevista per il 3 luglio non venne mai portata in scena, a causa del divieto delle autorità italiane¹⁹. L'inaspettata conclusione della stagione teatrale costrinse Černigoj a ritirarsi da un ambiente nel quale poteva dispiegare con piena libertà le proprie soluzioni compositive.

Questa particolare produzione legata al mondo del teatro [figg. 35-54] non deve comunque apparire frutto di un interesse estemporaneo, ma rivela un'attenzione per il palcoscenico che aveva maturato qualche anno prima, quando, a Lubiana, era entrato in contatto con Ferdo Delak, intellettuale e critico impegnato in un'azione riformatrice in ambito teatrale²⁰.

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

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

Il 21 agosto 1926, organizzarono una "Serata artistica giovanile" alla sala Petrarca di Gorizia, un evento pensato in due lingue poiché rivolto alle due anime della città, in un periodo, quello fascista, che, come si è visto con il caso del teatro San Giacomo, aveva visto il rarefarsi delle esibizioni in lingua slovena. I volantini invitavano tutta la cittadinanza, e tutte le fazioni politiche, alla rappresentazione, strutturata sulla falsariga delle *pièce* teatrali improvvisate da Delak a Lubiana. La critica ha posto l'accento sul fatto che, pur strutturata secondo i canoni dello spettacolo futurista, con momenti di danza, lettura di manifesti e brevi scene drammatiche, la serata fosse priva del radicalismo del futurismo delle origini²¹. Piuttosto, l'evento ricordava gli spettacoli di *cabaret* tedeschi, forse ispirato dalle analoghe serate dadaiste che si tennero in Svizzera o in Germania.

La vera novità era costituita dalla scenografia di stampo costruttivista ideata da Černigoj, una serie di vecchie scene capovolte e posizionate da un lato all'altro del palcoscenico²².

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



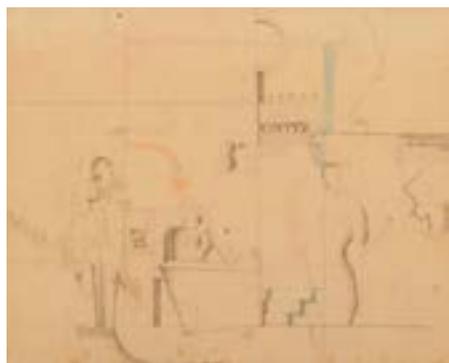
35.
Avgust Černigoj
**Bozzetto di scena per
spettacolo sconosciuto**
(1926)
Lubiana, Slovenski gledališki
inštitut

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



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

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



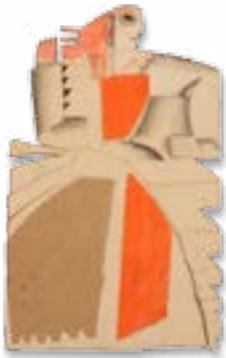
39.
Avgust Černigoj
Bozzetto di scena per *Il tamburo di fuoco* (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki inštitut

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

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

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

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



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



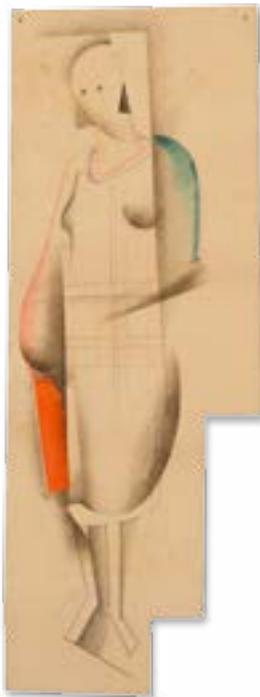
45.
Avgust Černigoj
Studio di carattere
[Testa maschile] (1926)
Lubiana, Slovenski gledališki
inštitut



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



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



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



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

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



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



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



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



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



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

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

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

L'artista poté far conoscere il proprio pensiero a un pubblico più ampio attraverso una serie di tre articoli pubblicati nella rivista triestina «Učiteljski list»²⁵ [fig. 56]. Gli interventi riguardano diversi aspetti che avevano suscitato il suo interesse. Nel primo, *Umetnost in učitelj* (L'arte e l'insegnante, uscito in due numeri successivi, 15 gennaio e 1 febbraio 1926)²⁶, l'autore approfondisce lo sviluppo delle avanguardie. Un tema che affonda le proprie radici nel suo impegno pedagogico, affine a quello che lo spinse a evidenziare le linee evolutive della propria arte nella seconda esposizione di Lubiana del 1925. Dell'articolo è stata riconosciuta l'unicità: si tratterebbe del primo testo in lingua slovena a ricostruire l'evoluzione dell'arte degli ultimi cinquant'anni²⁷. Ma ne emerge una lettura personale, sommaria, in alcuni casi *naïf*; ad esempio il futurismo sarebbe nato come reazione all'impressionismo francese assumendo, nella sua interpretazione, alcuni aspetti propri del costruttivismo²⁸.

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

Nei testi appena passati in rassegna, si colgono in tralice alcuni accenni alla supremazia della cultura orientale o slava che attraversano come un basso continuo la produzione scritta di Černigoj. Una questione importante, che introduce al rapporto mai del tutto chiarito fra l'artista e lo zenitismo³⁰. Alcuni passi del “manifesto” di Delak e Černigoj nel primo numero di «Mladina», in particolare la critica alle avanguardie occidentali e gli accenni alla balcanizzazione dell'arte evidenziano la dipendenza dall'estetica zenitista:

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

Sempre nell'articolo si legge:

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

L'autore era sicuramente entrato in contatto con Branko Ve Poljanski, che fu tra i principali propugnatori della moderna estetica ideata dal fratello Ljubomir Micić. L'incontro avvenne nell'aprile del 1925 a Lubiana, quando fu organizzata in città una serata zenitista³¹. Questa inclinazione filoslava dell'arte e della società è stata interpretata come una reazione di Delak e Černigoj nei confronti del nuovo clima sociale e politico introdotto col fascismo, che proclamava la superiorità italiana sulla cultura balcanica³².

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



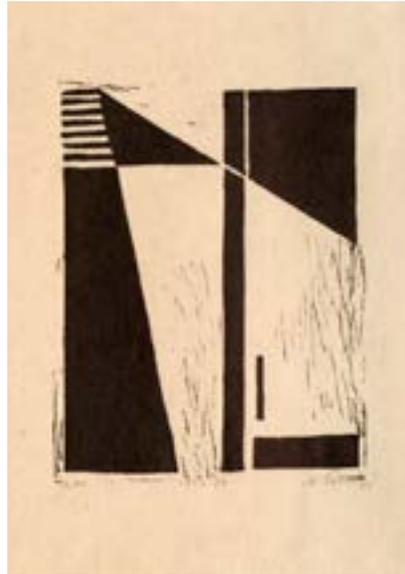
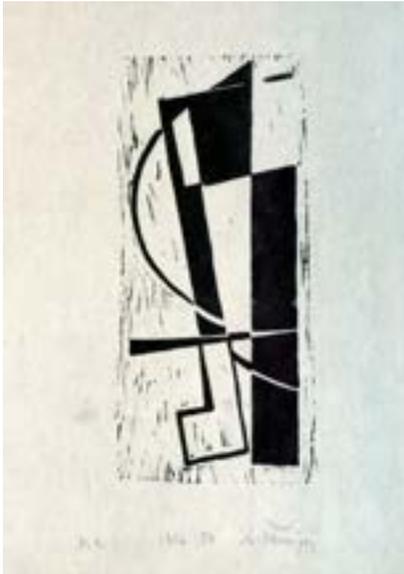
56.
Avgust Černigoj
Vzhod in zahod v umetnosti (L'orient e l'occidente nell'arte)
(«Učiteljski list», 1 marzo 1926)

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

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

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

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



L'autoritratto modernista dichiara altresì una moderna libertà di comportamento. Infatti la ferrea disciplina costruttivista negava qualsiasi raffigurazione di se stessi, mentre le teorie del Bauhaus concedevano agli autori maggiori libertà nella scelta dei soggetti, tra cui la possibilità di eseguire autoritratti³⁶.

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

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

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

«Tank» rappresenta il momento più fecondo della collaborazione fra Delak e Černigoj³⁷. La rivista fu concepita come una pubblicazione di carattere internazionale – il sottotitolo era *Internacia revuo de avantgardistoj* (*Revue internationale de l'art nouveau*) – e venne modellata sull'esempio di «Zenit».

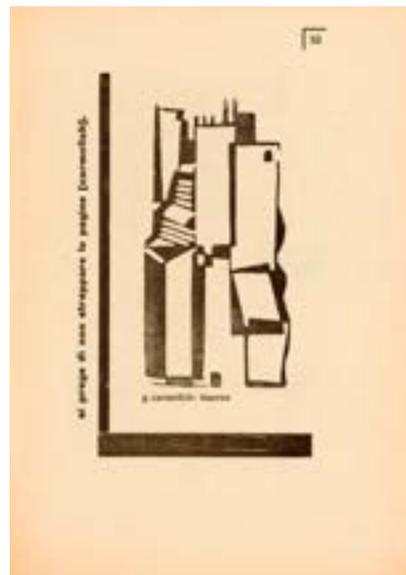
57-59.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafie
(1926-1980, riprodotte in
«Naš Glas», 5-7, settembre
1926)
Collezione privata



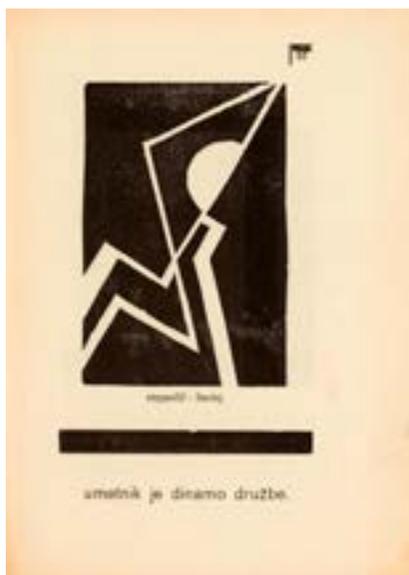
60.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(«Tank», 1½, 1927)



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



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



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



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

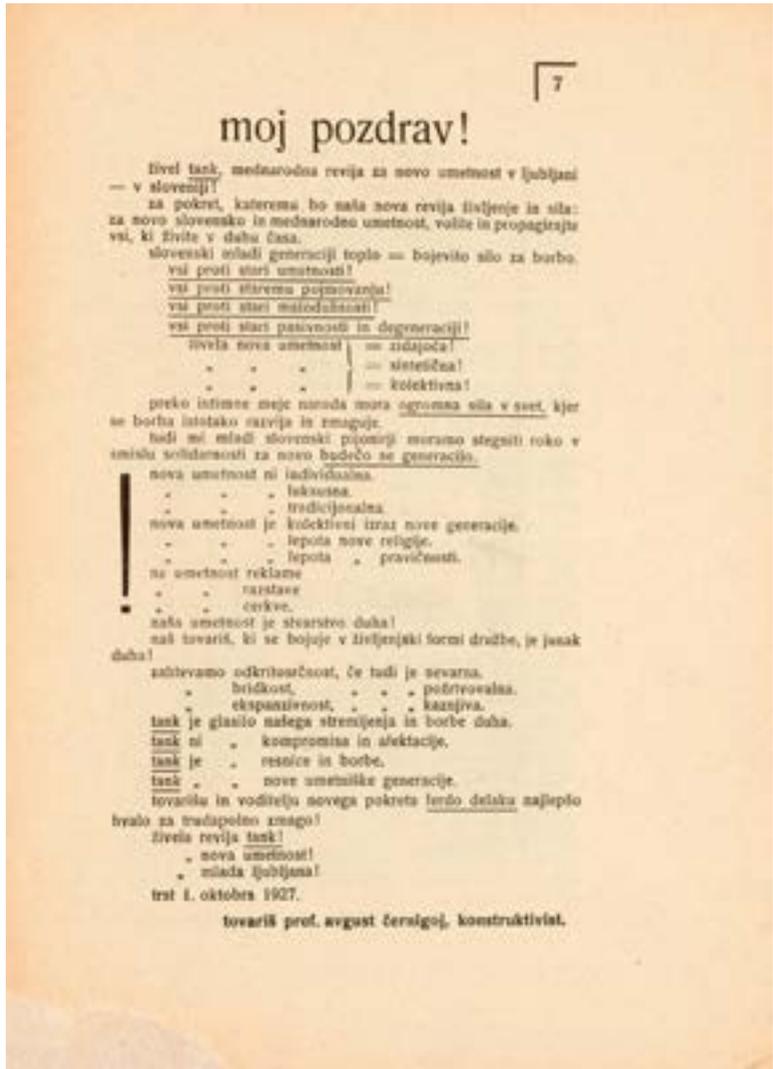


65.
Avgust Černigoj
Linoleumgrafia
(1927-1980, riprodotta in «Tank», 1½, 1927)
Collezione privata

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

«Tank» uscì solo per due numeri (dalla curiosa numerazione 1-1/2; 1-3), ma si rivelò la pubblicazione in ambito costruttivista di maggior successo apparsa in Italia. La sua importanza in area slava fu altrettanto notevole, tanto da rappresentare uno dei principali veicoli della diffusione del movimento artistico nei Balcani.

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



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

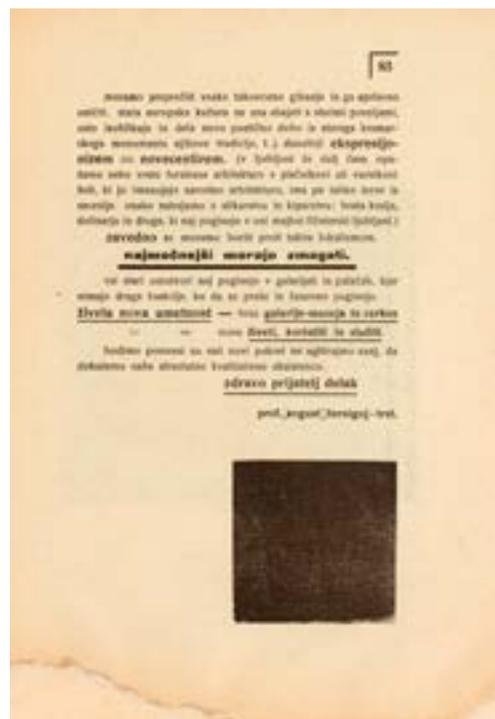
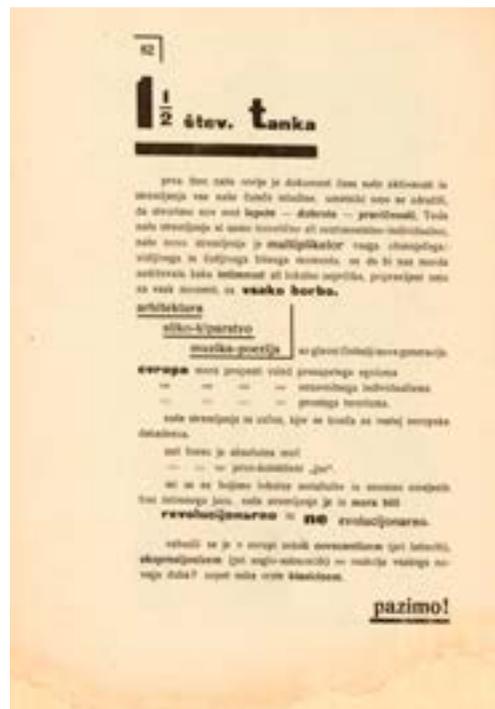
Le pagine del secondo e ultimo numero contengono un secondo manifesto³⁹ [figg. 67-68], dai toni ancora più aspri, e fortemente critico verso l'espressionismo sloveno e la moderna avanguardia architettonica incarnata da Jože Plečnik e Ivan Vurnik. Il vigoroso attacco era indirizzato anche ai fratelli Kralj, già suoi modelli di riferimento non più di cinque anni prima, auspicando per loro di “perire nella piccola, filistea Lubiana”. Questa critica all’arte del passato si contrapponeva idealmente a una recensione firmata dallo stesso Černigoj incentrata sulla sala costruttivista ideata per la *I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste*, che rappresentò il momento di maggior fortuna e visibilità del movimento in Italia.

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

Il risultato fu una radicale degradazione del cosmopolitismo della città e l'incanalamento delle energie alloglotte. Sempre nello stesso anno era mutata radicalmente la struttura delle istituzioni artistiche cittadine. Le varie attività, comprese quelle del Circolo artistico, passarono sotto l'egida del Sindacato fascista delle belle arti⁴⁰. La consorteria rese palese fin da subito la propria ingerenza, con l'intervento nella *Razstava upodabljajočih umetnosti* (Mostra d'arte figurativa), collettiva che aprì i battenti nella sede delle poste nel rione San Giovanni il 5 giugno⁴¹. La mostra, dal carattere indipendente e organizzata da Milko Bambič, France Gorše, Ernest Sešek e Albert Sirk, rappresentava una possibilità per questi artisti di esporre i loro lavori ai triestini della comunità slovena. L'esposizione fu chiusa a seguito dell'intervento dei carabinieri dopo solo due giorni dall'apertura per la mancanza di permessi; quello che appare come un pretesto indica il grado di penetrazione del sindacato nella condotta delle vicende artistiche triestine.

In settembre, annunciata dagli entusiastici proclami di Dario de Tuoni, e introdotta da un testo programmatico del segretario del Sindacato delle belle arti Edgardo Sambo nel catalogo ufficiale, si inaugurava nei giardini pubblici la *I Esposizione del Sindacato*, prodotta in collaborazione con il Circolo artistico, a cui venne lasciata la gestione amministrativa. Fine della rassegna era quella di rivitalizzare un ambiente, quello triestino, considerato poco vitale e troppo legato alla tradizione⁴².

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



67-68.
Avgust Černigoj
1 1/2 štev. Tanka
(«Tank», 1 1/2-3, 1928)



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

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

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

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

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

È lo stesso artista a pubblicare nel catalogo dell'esposizione una sintesi delle sue idee, ancora una volta sotto forma di manifesto [fig. 69]. Attraverso le opere, voleva operare una critica sociale, più che artistica, alla società triestina, i cui valori, fondati sul sistema commerciale e mercantile, non potevano che generare un'arte passiva, espressione della società borghese⁴⁵.

Sono state proposte convincenti ricostruzioni dello spazio espositivo, partendo dalle fondamentali testimonianze fotografiche contenute nel primo numero di «Tank»⁴⁶ [figg. 70-71]. La sala si presentava di piccole dimensioni, rettangolare e con una nicchia a sinistra. Nonostante le dimensioni limitate, era consentito l'ingresso agli spettatori⁴⁷, introdotti dalla scritta "MANIFESTO COS/TRUTTIVISTA". L'iscrizione era disposta in verticale sullo stipite dell'ingresso e si interrompeva bruscamente, senza rispettare le norme della sillabazione, per continuare sul pavimento. Nell'ambiente, stando all'elenco del catalogo, erano presenti venti opere dei quattro artisti promotori, andate per la maggior parte disperse. Dalla fotografia è possibile desumere parzialmente l'allestimento originario. Le opere di Carmelich e Ivan Vlah, di dimensioni ridotte, non compaiono nella foto. Si scorgono principalmente le costruzioni spaziali e gli studi sul colore. I dipinti sono semplicemente appesi alle pareti, mentre le costruzioni invadono lo spazio: una è collocata nella nicchia; un'altra si erge su di un piedistallo; alcune si librano appese, senza occupare la parte centrale della parete, collocate negli angoli.



72-78.

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

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

Per Černigoj, da sempre desideroso di proporre le proprie dottrine in chiave internazionale, la partecipazione alla manifestazione berlinese rappresentò il principale palcoscenico europeo che avrebbe mai avuto. Alla periferia della città si tenne l'esposizione di opere di giovani artisti sloveni, fra i quali comparivano i lavori del Gruppo costruttivista triestino. Otto di questi furono riprodotti nelle pagine di «Der Sturm» [figg. 73-78]; alcune opere sono le stesse presentate a Trieste nella sala costruttivista dell'anno precedente, ma compaiono anche delle novità. Sorprende l'ecletticità dei lavori, dalle incisioni ai progetti architettonici ai *photocollage*. Fra quest'ultimi, spicca il ritratto fotografico che Černigoj dedicò a Delak, una rappresentazione allegorica dell'intellettuale e un tributo alla sua attività rinnovatrice per il teatro d'avanguardia⁵¹.

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



Mein eigener Mensch will ich werden

Karls Konjunktiv

Mein, mein eigener Mensch will ich werden, mir selbst ähnlich, ein starker Mensch? Und alles, was meinen verkümmerten Typus von Licht und Luft absperrt, muß entfernt werden.

Alle Glieder sind bestimmt über zu dünnen Übergewichten einer nicht geliebten Kultur. Denn Physis ist Mensch, wie zu vollständigen Ich-Ausdrücken geschaffener Baum.

Also will ich zu meinem Erbe zurückkehren, zur Abwehr des Gebornen.

In dem Maße will ich mich erheben, mit allen Werten bis zum letzten Tropfen der reinen Arbeit auszufragen.

Ich werde ich mich ausreden, meine eigenen Lerner ausleben, meinen eigenen Tod sterben, was mir außer dem Ding selbst zu meiner Wirklichkeit.

Oder gibt es kein neues Erleben, keinen Tod vor dem Gebot und keine Geburt aus diesem Tode?

Was können mich das?

Gegenwärtige ist noch alles Dimensionen unendlich groß, um letzten Malen und Besagen auszufragen.

Mein eigener Mensch will ich werden, ein starker Mensch.



Arch. Zuckmayer

308

erlangten zu werden und am fleischlichen Aussehen fähig zu werden, konnte man die Form. So würde die Theorie in plastischen, anatomischen und physiologischen Hinsicht einleuchtend sein.

Der Regisseur des neuen dramatischen Theaters muß daher der Dichter, Maler, Architekt, Musiker und Choreograph in sich vereinigen.

Das Ensemble aber besteht aus Schauspielern, Theater-Opernsängern, Tänzerinnen und Sängern. Darunter ist das Hauptstück eine geistreiche Parodie der Bewegung (Tanz und Film), Maria rhythmisches Sprechen, Singspiel und Musik (Hug-Burg), Mythische Choreographen und Tänze, Ballettische Zirkusdarsteller und Schauspieler und Sprechende.

Die die gesamte Ausstattung können alle herkömmlichen Verfahren verwendet werden. Sie muß aber nicht beschränkt sein und muß ein der geringsten Mittel des größten Effekts erreichen. Die Dekoration soll nicht die

gewohnten Rahmen für die Handlung abgeben. Diese mit dem wechselnden Vorgänge in der Handlung ändert sich auch die Dekoration, die Dimensionen und nicht statisch ist. Die Bewegungen, Klänge, Farben und das Licht müssen dem Regisseur das Grundrecht für die Ordnung der Szene sein. Die gesamte Ausstattung wird weniger für die Darstellung von statischer Bedeutung, als in sich selbst Bedeutung sein, um die choreographischen Ausdruck zu erlangen. Die Komposition wird geführt von Schauspielern, Sängern, Ballett- und Opernsängern. Sie ist eine Tanz- und Bewegungsspiel. Der Bühnenbildner, der vorwiegend aus der Überforderung des reinen künstlerischen Lichtes im Raum, muß sich bemühen wie den geringsten Bühnenbildner die Handlung und Bewegung der Handlung, der sich im Lichte auf Grund der dramatischen, musikalischen Wirkung ergibt ist.

Quelle: Die Kunst der Bewegung, von Prof. August Gerasch, 1928, S. 100-101.



Prof. August Gerasch: Architekt des Tanz-Theaters

309



Prof. August Gerasch: Konstruktion Ferdinand Delak

verleihen Oper, Schauspiel, Pantomime, Lyrik und Musik. Das neue dramatische Theater will eine Synthese aus allen diesen Bestandteilen bilden und will auch die Choreographie des neuen Theaters und die Architektur der szenischen Raumformen einschließen. Die Bühne wird daher nicht dreidimensional sein, sondern dreidimensional plastisch. Die schwebenden Bühnen des Lebens sind die Basis der neuen Theaterhandlung. Der Inhalt der Handlung wird dadurch nicht nur plastisch sein, sondern plastisch-dynamisch. Die Handlung der

Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein. Die Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein. Die Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein.

Handlungsmomente des neuen dramatischen Theaters. Regie, Bühnenbild, Kostüme, Musik, Licht und Bühnenmusik sind die Bestandteile des neuen Theaters. Die Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein.

Handlungsmomente des neuen dramatischen Theaters. Regie, Bühnenbild, Kostüme, Musik, Licht und Bühnenmusik sind die Bestandteile des neuen Theaters. Die Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein.

Handlungsmomente des neuen dramatischen Theaters. Regie, Bühnenbild, Kostüme, Musik, Licht und Bühnenmusik sind die Bestandteile des neuen Theaters. Die Handlung wird nicht statisch sein, sondern wird die Bewegungsmomente selbst plastisch sein.



Prof. August Gerasch: Vignette

310

311

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

Nella copertina del numero 8 della rivista «Ilustracija» (1929) [fig. 79] si avvertono i primi sintomi della crisi; l'impostazione architettonica libera da prospettive e impaginazioni è memore dell'esperienza costruttivista, ma si colgono le avvisaglie dell'adesione a un ritorno all'ordine che ormai appariva inevitabile.

Questa fase memorabile nella parabola artistica dell'autore si chiude malinconicamente con l'invio di un bozzetto per la scenografia del *Črne Maske* di Marij Kogoj da rappresentarsi al teatro di Lubiana. Al progetto di Černigoj, impossibile da ricostruire visivamente sulla base delle poche indicazioni, e ai convincenti modelli di Stepančič, fu preferita una scenografia in chiave simbolista di Rado Kregar⁵². Segno di un lento ma inesorabile declino: il costruttivismo non era più considerato una novità, né in Italia, né in Slovenia.



79.
**Pagina di rivista con
 fotografia del progetto
 architettonico Casa
 garage di Avgust
 Černigoj**
 («Ilustracija», 6, 1930)

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

¹ La citazione si trova in KREČIČ 1999, p. 29.

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

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

⁴ «Novi Rod», luglio 1926, p. 240.

⁵ Si tratta di nove fotografie eseguite per l'occasione da Ivo Spinčič (1903-1985), amico di Černigoj e all'epoca studente di architettura all'Accademia di Vienna, dove si diplomò nel 1925. Allievo di Peter

Behrens, fu fautore dell'architettura funzionale e sostenne il concetto di unitarietà dei valori pittorici, plastici e architettonici, orientati alla ideazione di un'esperienza artistica connessa all'architettura.

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

⁷ Sulle fonti di Černigoj e un'analisi dettagliata delle opere esposte: DE VECCHI 1991, pp. 102-103; KREČIČ 1999, pp. 35, 37, 39, 41.

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

⁹ Il padiglione Jakopič (Jakopičev paviljon)

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

¹⁰ ANONIMO 1925 (a).

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

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

¹³ ČERNIGOJ 1926 (c).

¹⁴ DE VECCHI 1996, p. 54.

¹⁵ ZAR 2002, pp. 109-110.

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

¹⁷ CARMELICH 1925.

¹⁸ FISCHER 1926 (a). FISCHER 1926 (b).

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

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

²¹ TOPORIŠIČ 2014, p. 244.

²² È lo stesso artista a descrivere l'ambiente costruito sul palcoscenico e narrare le vicende che portarono alla sua realizzazione. Stando al racconto riportato da VERDONE (1986, p. 38), Černigoj eseguì la sua scenografia quasi improvvisando. Chiamato all'ultimo a Gorizia dagli organizzatori che erano stati abbandonati da Ivan Čargo, pittore sloveno che per primo era stato incaricato di eseguire le scenografie,

Černigoj ebbe l'intuizione di «utilizzare le vecchie scene facendole rovesciare. Arte povera, per chi ha la pratica della pittura con carte colorate, del *collage*, del fotomontaggio. Inondò le strutture a disposizione di luci colorate incrociate. La scena risultò audace, originale, e fu applaudita. Pilon propose di portare lo spettacolo a Parigi «per stupire quei borghesi». Nessuno aveva capito che si trattava di scene all'incontrario, anche con le assi di sostegno visibili. Apparve come una scena astratto-costruttivista, come uno dei contro rilievi che Černigoj praticava ed amava. «Sì, fu uno scherzo futurista, o costruttivista. Una cosa buffa. Capovolgere una scena può sembrare una boutade. Ma dietro c'è un mondo. In poche ore non era possibile fare altro. Io non feci il bravo dicendo: «Ora vi tolgo io dai pasticci. Ve le faccio io le scene». Bastò un intreccio di colori fatto con la luce».

²³ DELAK 1926-1927.

²⁴ CANALI 2018, p. 161.

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

²⁶ ČERNIGOJ 1926 (d).

²⁷ KREČIČ 1999, p. 49.

²⁸ GIORGI 2014-2015, p. 119.

²⁹ ČERNIGOJ 1926 (e).

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

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

³² TOPORIŠIČ 2014, p. 247.

³³ ČERNIGOJ 1926 (c).

³⁴ QUINZI 2011.

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

³⁶ KREČIČ 1999, p. 59.

³⁷ Sulla rivista cfr. KREČIČ 1978 e ŠIMIČIČ 2003, p. 308.

³⁸ ČERNIGOJ 1927.

³⁹ ČERNIGOJ 1928 (a).

⁴⁰ FASOLATO 1997; GIORGI 2014-2015, p. 112.

⁴¹ Sull'esposizione, cfr. GIORGI 2014-2015, pp. 107-111.

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

⁴³ FASOLATO 1997, p. 54.

⁴⁴ DE VECCHI 1991, p. 104.

⁴⁵ VETRIH 2012, p. 37.

⁴⁶ Sulla sala costruttivista, le sue dimensioni, la sua

organizzazione e il suo allestimento cfr. DE VECCHI 1991; ŽUPANIČ 2016.

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

⁴⁸ DE VECCHI 1998 (b), p. 42.

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

⁵⁰ KOČJANČIČ 1927.

⁵¹ KREČIČ 1999, p. 74.

⁵² *Ivi*, p. 75.



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

Di fronte a un bivio

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

Questi presupposti crearono la speranza che il movimento potesse assumere un respiro di dimensione continentale, ma le crescenti aspettative lasciarono presto il posto a un'amara consapevolezza. Le proposte di Černigoj e dei suoi colleghi non avevano preso piede in Europa e neanche, come ci si sarebbe potuto aspettare, in un ambito più limitato come quello balcanico. Né si poteva prospettare che il costruttivismo potesse diffondersi in una città dalla vocazione mercantile e dalla concreta visione come Trieste, che non poteva perdersi dietro quelle che sembravano astruse teorie di rinnovamento del mondo¹.

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

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

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



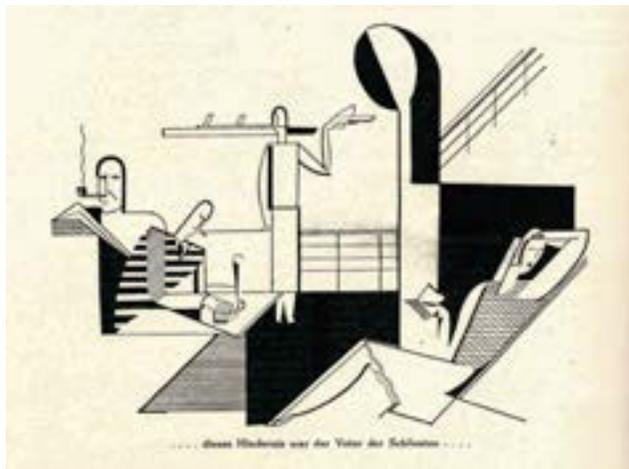
82.
Avgust Černigoj
Viaggio sul mare (1927)
Trieste, Civico Museo del
Mare, Archivio Storico
del Lloyd Triestino

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

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

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

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



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

In queste opere grafiche appare ancora l'impronta costruttivista. Nelle cinque illustrazioni editoriali per il breve racconto poliziesco in lingua tedesca *Detektiv Liebe* [figg. 83-87], Černigoj realizza vignette che accompagnano le diverse parti del racconto, popolate da personaggi che sembrano derivare dagli studi per costumi di El Lissitzky². Una scena in particolare, ambientata sul ponte di un piroscafo, rimanda concretamente al bozzetto ideato per promuovere la *Saturnia*.

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

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

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

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

Non si conoscono studi, bozzetti o fotografie delle opere presentate. Di loro ci rimane solo il ricordo filtrato dalle caustiche recensioni apparse in «Marameo!», un giornale satirico triestino che annualmente criticava l'artista in occasione delle sue partecipazioni alle esposizioni sindacali, fin dal debutto nel 1927 con la sala costruttivista⁴.

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

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

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

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

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

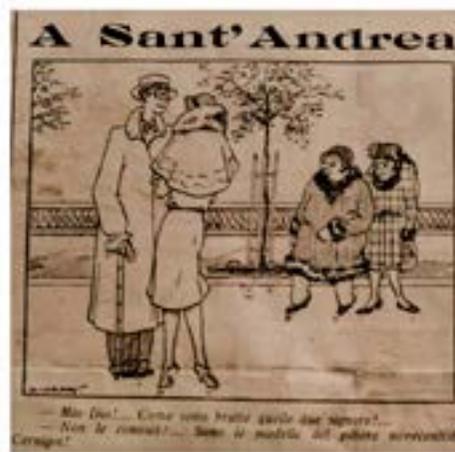
stina è infatti accompagnata dalla vignetta di una delle opere in mostra, *Idillio*. Al netto delle deformazioni tipiche delle vignette satiriche si tratta dell'unica immagine conosciuta di uno dei dipinti che accompagnano Černigoj dal momento costruttivista al ritorno all'ordine e all'adozione di uno stile novecentista⁸ [figg. 88-90].

La manifestazione del 1929 fu recensita anche da Manlio Malabotta; in un passaggio, egli rimproverò all'artista la scelta dei lavori esposti, senza però metterne in discussione il valore⁹. Si tratta di un appunto importante, che restituisce senza filtri la reale considerazione che l'artista godeva agli occhi della critica. A Černigoj era riconosciuto uno speciale talento e le qualità di sperimentatore, uniche nel panorama triestino, tali da renderlo ancora il principale esponente orientato a soluzioni d'avanguardia rimasto a Trieste.

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

La sofferta decisione fu accompagnata dalle vivaci polemiche che erano scaturite dalle pagine dei giornali e che contribuirono ad acuire le tensioni¹⁰. Nel novembre 1929 era apparso un articolo del critico serbo Rajko Ložar intitolato *La moderna pittura slovena*, contenuto nella rivista «Die Kunst», una delle principali pubblicazioni artistiche in lingua tedesca.

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



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

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

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

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

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

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

Decoratore per le navi

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



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



DI MUSICA
"PRESIDENTE WILSON"

Francesco



gella della "Musica" di Torino, sotto la direzione dell'architetto Gustavo Pallone. Di lui, insomma, in questa parte almeno, si può dire che la ragione non che non tutti i dettami estetici, e la certezza di aver fatto di tutto il punto fermo. E' un'occasione costruttiva per l'architetto l'occasione offerta dal cantiere per la facciata e per le stive, e le decorazioni murali, rispetto quest'ultimo dal pittore bolognese Correggio di Felice Quaresima raffinato di eleganza classica ed avveduto fin bene a dettami elevati dell'arredamento, non tutti omogenei, ed di uguale rispetto estetico, ma tutti di notevole dignità, ed che l'architetto ha saputo comporre dal suo e dalla arte di altri, per creare nuove e più e quanto si è fatto, un'occasione, all'intero, nell'arredamento delle stive.

Si ricordano le esperienze architettoniche, alle quali non è stato negato il successo per effetto che hanno trovato in questo campo in Torino, la Certosa e la Piazza. Quest'ultima, con il suo ritmo classico nel trattare il muro e la colonna profumata nell'arredamento, ha dato nel trattamento "La Musica" un'idea suggestiva della sua arte decorativa, rispondenti agli spiriti modernistici, di gran bene. E' vero, proprio in questa linea, non sempre rigida che un gusto di uguale distinzione, stesso / di fatto di questi giorni della nave italiana e quelli hanno fornito un'occasione stilistica troppo convincente di averla e perciò, infine, di che può non se ne avverte la nota.

Tra le nuove navi, vagliando degli ordini egualmente scelti e graditi, non più solo e distanti, d'un bene più recente e moderno, che abbiano quelle qualità distinte di nobiltà e di spaziosità architettonica, che non ha i caratteri più nobilitanti e più preziosi della nave vera.



T. B.

Quando, i pannelli in stucco per i corridoi sono a stucco. Per il resto, in quello spazio è possibile la loro stessa funzione di base architettonica, e qui, rispetto alle stive di Torino e della Piazza. Quest'ultima, con il suo ritmo classico nel trattare il muro e la colonna profumata nell'arredamento, ha dato nel trattamento "La Musica" un'idea suggestiva della sua arte decorativa, rispondenti agli spiriti modernistici, di gran bene. E' vero, proprio in questa linea, non sempre rigida che un gusto di uguale distinzione, stesso / di fatto di questi giorni della nave italiana e quelli hanno fornito un'occasione stilistica troppo convincente di averla e perciò, infine, di che può non se ne avverte la nota.

Stucco / Stucco



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

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

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

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

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



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

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

L'importanza del cantiere decorativo è sottolineata dal calibro degli artisti che vi intervennero: dagli scultori Marcello Mascherini e Libero Andreotti fino a Gio Ponti¹⁴. L'operazione si rivelò un successo, tanto che «Domus», la celebre rivista di architettura, riservò un numero speciale all'allestimento della nave. Tra le numerose opere fotografate dalla rivista, comparvero anche gli interventi in stile che furono assegnati a Černigoj nel corso del 1931. Il pittore lavorò a tutto campo. Ideò i rilievi in metallo per la parete trasversale della sala da pranzo di prima classe; realizzò una serie di intarsi in legno pregiato nella galleria di prima classe [figg. 96-97] che avevano per tema il *Mediterraneo* [fig. 99]; dipinse le decorazioni parietali a monocromo bruno su sfondo d'oro patinato¹⁵ con tema l'*Egitto* per lo scalone di seconda classe [fig. 98]; infine, per la sala da pranzo di seconda classe, creò dei pannelli a intarsio ligneo con figure di animali selvatici [figg. 94-95].

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



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



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



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



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



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



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



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

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

Nel 1932 Černigoj lavorò per la turbonave *Conte di Savoia*, tra i principali transatlantici prodotti nel primo dopoguerra dai cantieri italiani, simbolo di modernità e lusso. In questo caso egli realizzò due coppie di porte e tre pannelli per le pareti con intarsi in legni pregiati per la sala da gioco di prima classe [figg. 100, 102]. I pannelli lignei, modellati sui motivi degli scacchi o sulle figure delle carte da gioco grandi al vero, rivelano una fantasia che appare debitrice del lavoro svolto per le riviste per ragazzi negli anni Venti. Le stesse scacchiere, decontestualizzate e rese protagoniste solitarie degli intarsi, assumono una valenza quasi metafisica¹⁶.

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



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

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

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

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

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

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

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

È possibile che alla rottura della collaborazione contribuirono motivazioni personali, alla luce del rapporto contrastato fra l'artista e l'architetto. Krečič ricorda un'amara confessione dell'artista, lieto che le navi sulle quali aveva lavorato fossero state demolite o affondate nel corso della seconda guerra mondiale¹⁸. Parole che dichiarano un risentimento a posteriori verso il proprio lavoro, poiché lo riteneva frutto di mediazioni che lo avevano impossibilitato, almeno negli ultimi anni, a esprimere pienamente il proprio stile. Sempre Krečič rievoca le tensioni fra Černigoj e i progettisti alle dipendenze di Pulitzer Finali, che nutrivano dei dubbi sulle scelte stilistiche dell'artista, e gli inevitabili litigi, che portavano l'architetto ad allontanarlo spesso dall'ufficio.

Anche la generosità dell'artista, che aveva coinvolto il suo allievo storico Zorko Lah, si rivelò controproducente, poiché l'allievo aveva intercettato gli interessi del direttore dello studio, tanto da volerlo assumere, scavalcando così la posizione del maestro¹⁹.

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



La cesura improvvisa, e per certi versi inaspettata, con questo mondo, un settore nel quale aveva ottenuto risultati sorprendenti, portò Černigoj a confrontarsi ancora una volta con un destino incerto, soprattutto dal lato finanziario. Per l'autore vi era anche la consapevolezza che terminava un periodo irripetibile. L'esperienza maturata nei cantieri triestini si rivelò una palestra insostituibile. Grazie ai molteplici interventi destinati ai più diversi ambienti delle navi, ebbe modo di confrontarsi con molti materiali, di operare con tecniche diverse (metallurgia, intarsio ligneo, pittura murale, lavoro sul vetro, ideazione di decorazioni per tessuti). Una versatilità che deve essere messa in relazione con la sua formazione giovanile alla Staatgewerbeschule e al breve periodo di permanenza al Bauhaus²⁰.

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

106.

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



Alla prova. Černigoj e le grandi esposizioni

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

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

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

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

Nel 1930 Černigoj fu presente alla IV Triennale d'Arte Decorativa del 1930, l'ultima ad avere sede a Monza prima del suo trasferimento a Milano²². I suoi interventi si trovavano all'interno di un ambiente del secondo piano, rinominato *sala della Civiltà meccanica*. Questa sala era posta nella



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

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



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

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

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



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

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

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

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

Nel 1931 abbandonò temporaneamente l’isolamento forzato per partecipare alla *Mostra d’arte d’avanguardia* di Trieste²⁵. Questo evento, a prima vista di rilevanza inferiore rispetto alle esposizioni sindacali ma di forte impatto per l’ambiente artistico triestino, ebbe il merito di non far dimenticare il nome dell’artista al grande pubblico nel momento di massimo impegno per le decorazioni navali.

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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



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

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

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

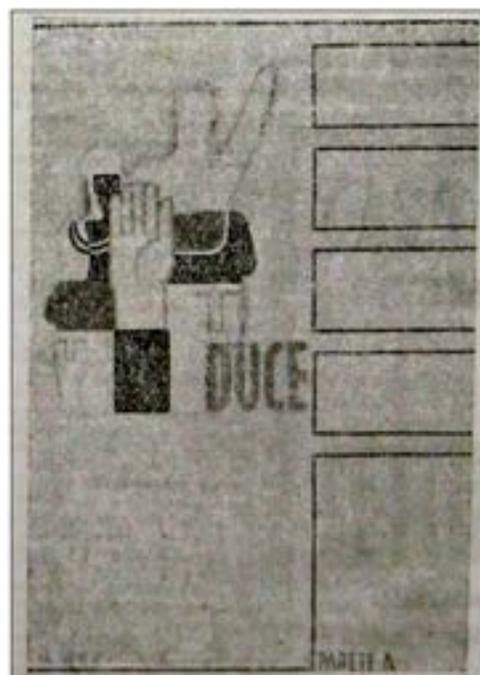
Sopravvive un interessante studio di Černigoj che rappresenta un progetto di allestimento di una delle sale in cui era suddiviso lo spazio espositivo²⁸. L'opera si rivela di particolare rilevanza poiché dimostra l'abilità di organizzare uno spazio complesso, curato nella disposizione generale degli elementi da esporre ma anche nella capacità di concepire delle decorazioni che si armonizzassero con il tema della sezione, dedicata all'architettura portuale, agli stabilimenti balneari e alle ville al mare. In questo caso Černigoj ideò una decorazione parietale che raffigurava uno stabilimento balneare in puro stile razionalista di cui fornisce pianta e prospetto, popolato da figure di bagnanti. Lo stile della decorazione si armonizza con i dettagli costruttivi della stanza: la colonna liscia che ricorda il salone di una nave e il particolare soffitto che richiama delle coperture a vele. Tutto appare in sintonia con la parete ricoperta dalle riproduzioni fotografiche degli stabilimenti balneari e degli idroscali o i modellini esposti.

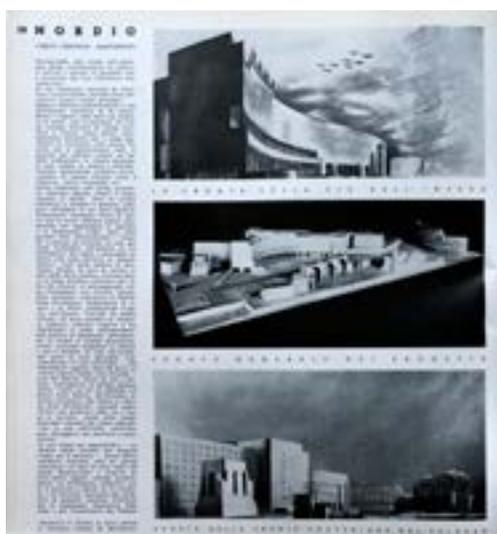
Alla fine, l'allestimento non fu scelto, a vantaggio di un altro, progettato dall'architetto Aldo Cervi e a cui collaborarono lo scultore Ugo Carà, il pittore Mario Lannes e nel quale Černigoj ebbe comunque un ruolo da comprimario. All'arti-

sta furono assegnate due decorazioni: nella prima, come ricordò Benco “sulla parete, un gran quadro murale del Černigoj raffigura, nella sua nota maniera sintetica, un galleggiante popolato di canottieri”²⁹; la seconda, ideata come un lungo pannello, illustrava in forma di diagramma il traffico navale diretto alla stazione marittima della città³⁰.

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

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





La possibilità di far parte di questo particolare *milieu* culturale, e in particolare i rapporti con gli architetti Nordio e Cervi e con lo scultore Mascherini, permise a Černigoj di partecipare ad alcuni dei principali concorsi indetti in questi anni. Ad esempio, egli collaborò al progetto per il palazzo del Littorio a Roma in qualità di pittore, insieme a Nordio, Cervi e Mascherini [figg. 118-119]³³. O ancora, nella stessa esposizione di Genova dedicata alla decorazione murale, presentò insieme a Marcello Claris e a Tullio Crali un progetto per facciata di aeroporto³⁴.

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



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



Va infine ricordata, nello stesso anno, la partecipazione alla Mostra dell'artigiano del Friuli che si tenne a Gemona. Qui per conto di Giovanni Fantoni, titolare dell'omonimo mobilificio, Černigoj presentò una serie di arredi costruiti con materiali artificiali come il *buxus* e il *rodhoid*, che apparvero per la prima volta in Friuli proprio in quell'occasione³⁵.

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

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

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

Con la perdita del lavoro nei cantieri navali, l'intervento del clero risultò decisivo per poter supplire alla mancanza di un reddito fisso. Grazie alla mediazione dell'architetto Ivan Poljak e dell'illustratore Bambič, Černigoj ideò il ciclo decorativo per la chiesa di San Giovanni Battista a Duino Aurisina [scheda 23]³⁶. L'edificio, distrutto durante la prima guerra mondiale, fu ricostruito sui resti preesistenti da Angiolo Mazzoni, tra i protagonisti del razionalismo in Italia che già negli anni precedenti aveva espresso la propria ammirazione per Černigoj³⁷ [fig. 123].

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

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

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



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

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

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

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

Il successo conseguito lo spinse a cercare oltreconfine nuovi incarichi. A Lubiana ebbe la possibilità di decorare gli interni di alcune ville e le facciate di alcuni palazzi. L'intervento più significativo fra i numerosi messi in cantiere fu quello operato nella villa del commerciante Ivan Jelačin, presidente della Camera di commercio, artigianato e industria della città. Per l'abitazione Černigoj dispiegò un ciclo complesso, con soffitti cassettonati ornati da tavole con figure umane e animali stilizzate e una sala ricoperta interamente da piastrelle in ceramica con decorazioni a motivi astrologici³⁸. In uno dei pavimenti delle sale dell'abitazione operò un interessante processo di recupero di materiale archeologico. Infatti, riutilizzò parte di un mosaico pavimentale, grazie al fatto che la casa sorgeva sui resti dell'antica Lubiana romana, Emona. Il mosaico alterna una parte in cui Černigoj ha mantenuto le tessere e la trama originali (un motivo a rosette bianche su fondo nero, in realtà api sottoposte a un processo di stilizzazione), accompagnate dall'iscrizione EMONA 300 A.C., a indicare l'origine romana, e due capre su fondo bianco con la data d'esecuzione³⁹.

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

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

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



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

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

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

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

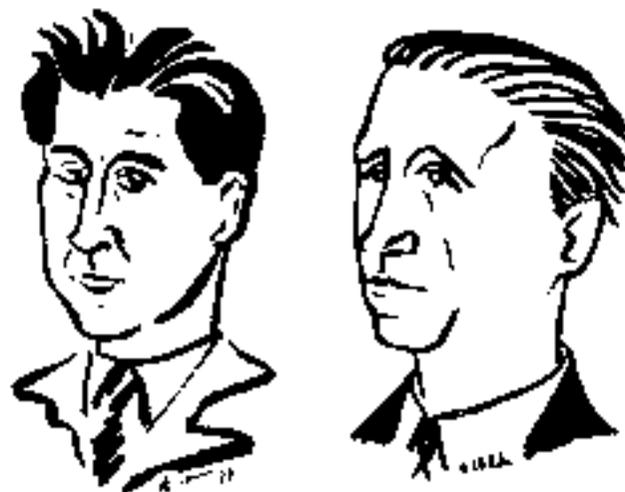
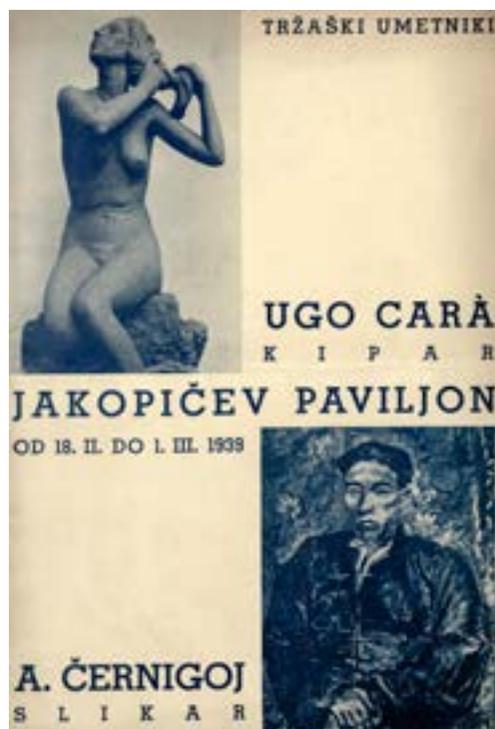
artisti, agli antipodi non solo da un punto di vista squisitamente pittorico ma anche caratteriale. Alla fine Mušič abbandonò il cantiere, lasciando a Černigoj il compito di portare a termine un ciclo monumentale per le sue dimensioni. Le scelte stilistiche adottate anticipano il percorso successivo, quando l'artista inizierà a mediare fra moderate aperture moderniste e un linguaggio attento alla tradizione. Le scene dipinte a Drežnica, infatti, si mantengono ancora aderenti a quello stile religioso peculiare della seconda metà dell'Ottocento, un possibile retaggio degli insegnamenti di Becker-Gundahl all'accademia monacense. Tuttavia, la scena del popolo che rende omaggio al Sacro cuore, motivo centrale del ciclo pittorico, mostra notevoli aperture al modernismo, sebbene non si registrino quelle deformazioni stilistiche attuate da Tone Kralj, al lavoro negli stessi anni in altre chiese della Slovenia⁴⁰.

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

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

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

Riassumendo, si può dire che in questi cantieri, Černigoj cercò di mantenersi vicino alla tradizione pittorica locale e all'iconografia secolare. A differenza di Duino Aurisina, per queste chiese egli non progettò gli arredi sacri. Ideò, invece, una serie di dipinti destinati alle stazioni della *Via Crucis*. Nelle tele, soprattutto in quelle di Knežak, sono stati ravvisati precisi richiami ai dipinti murali di Gino Severini, dei quali doveva essere a diretta conoscenza⁴¹.



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



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

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

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

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



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

La pittura da cavalletto e la grafica

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

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

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

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

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



ciare la metafisica così come era concepita da Miha Maleš in Slovenia o seguire la particolare interpretazione che ne veniva data da Carrà, e ancor di più da Giorgio Morandi e da Filippo de Pisis in Italia⁴².

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

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



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



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

136.
Avgust Černigoj
Il molo a Barcola
Collezione privata



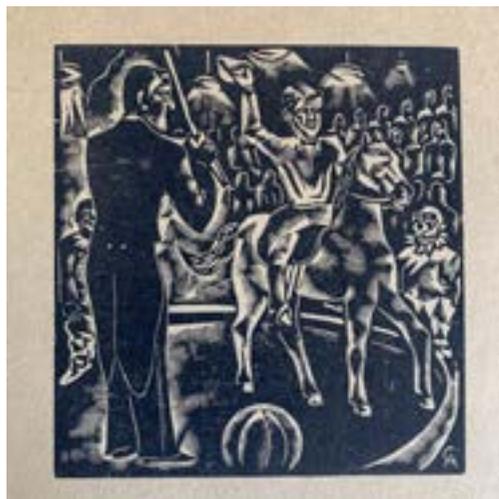
134.
Avgust Černigoj
Natura morta
(catalogo della XII
*esposizione d'arte del
sindacato interprovinciale
fascista belle arti di Trieste*)
Trieste, collezione privata

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

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

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

137.
Avgust Černigoj
Il circo
Collezione privata



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



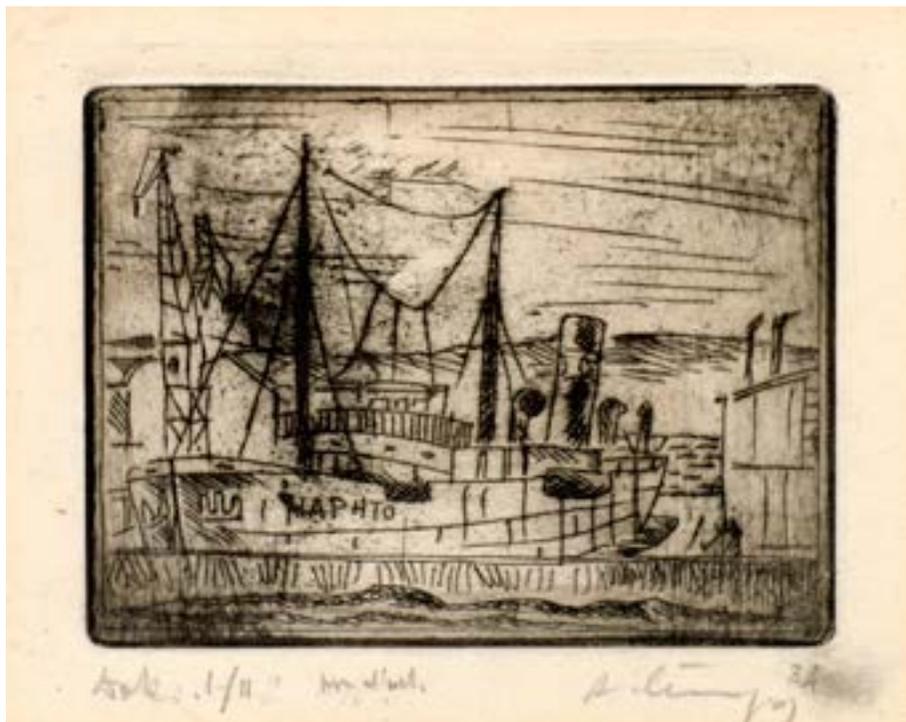
nelle tavole per la traduzione slovena del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe [scheda 22; figg. 139-140] e nel *Pastir Jeli* di Giovanni Verga [fig. 138].

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

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

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





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



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

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

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



143.
Avgust Černigoj
Scalpellini (1935)
Collezione privata



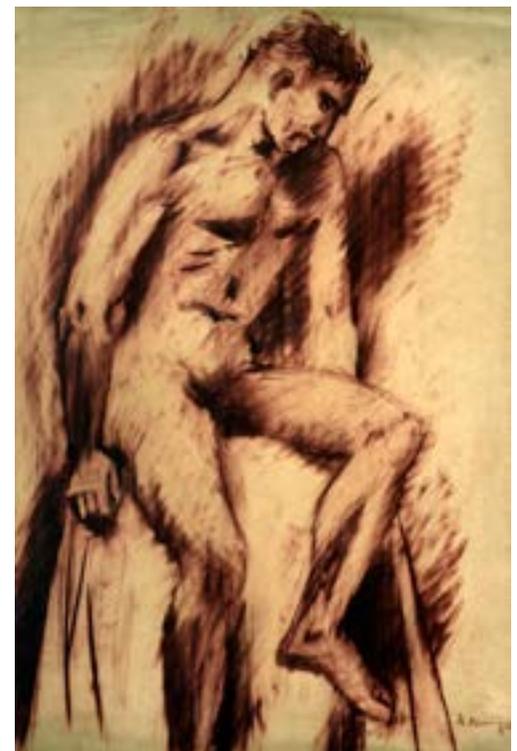
144.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1938)
Collezione privata



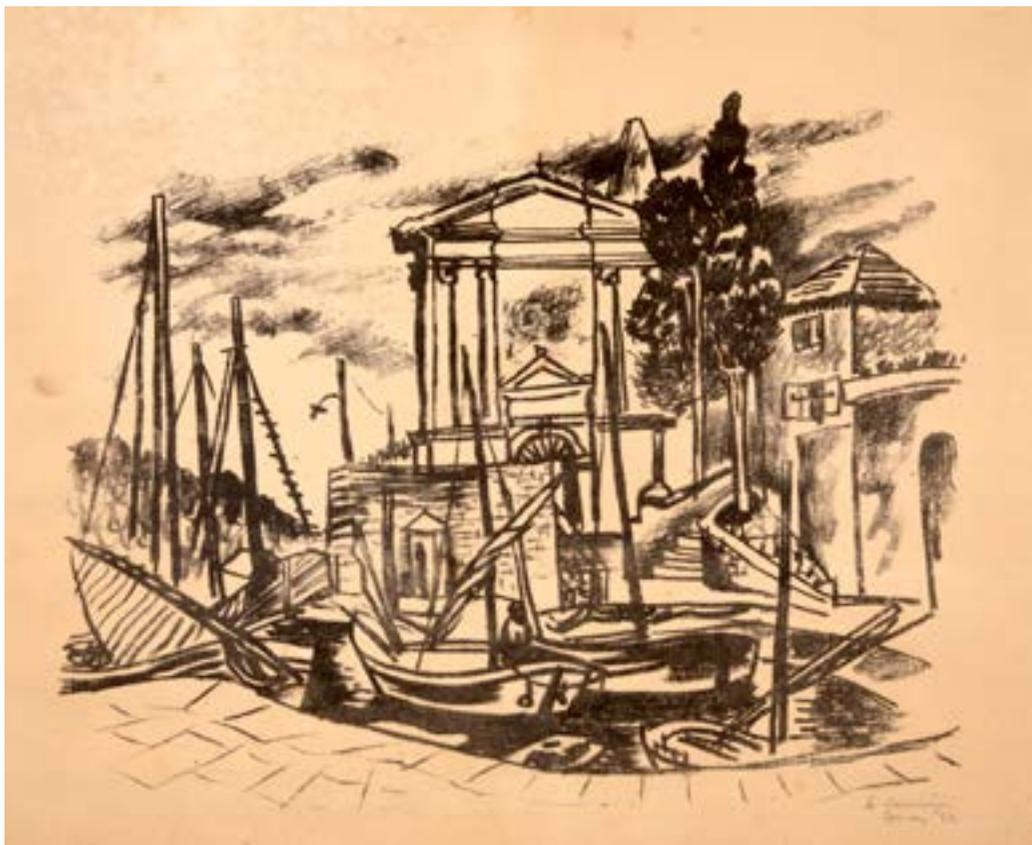
145.
Avgust Černigoj
La colomba / Bagnanti
(1937)
Collezione privata

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

147.
Avgust Černigoj
Nudo maschile
Trieste, collezione privata



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



149.
Avgust Černigoj
Theo (1940)
Collezione privata



150.
Avgust Černigoj
Dora (1936)
Collezione privata





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



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



153.
Avgust Černigoj
Lussino [Lošinj]
Collezione privata

¹ Una disamina realistica dell'ambiente che rinunciò alla proposta costruttivista è contenuta in DE VECCHI 1991, p. 104.

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

³ ANONIMO 1927 (b), p. 4.

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

⁵ STRAZZACAVEI 1928 (a).

⁶ STRAZZACAVEI 1928 (b).

⁷ STRAZZACAVEI 1928 (c).

⁸ STRAZZACAVEI 1929 (c).

⁹ MALABOTTA 1929 (b).

¹⁰ GIORGI 2014-2015, pp. 128-130.

¹¹ ANONIMO 1929 (b).

¹² La citazione è ripresa da VATTA 1998 (b), p. 81.

¹³ PICCIONE 2017, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ VATTA 1998 (b), p. 84.

¹⁶ *Ivi*, p. 85.

¹⁷ B. 1937 (c), p. 5.

¹⁸ KREČIČ 1999, p. 85.

¹⁹ *Ivi*, p. 86.

²⁰ VATTA 1998 (b), p. 83.

²¹ ZORZI 1928, p. 628.

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

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

²⁴ PACINI 1930, p. 266.

²⁵ Si trattava di un'esposizione curata da Manlio

Malabotta e ospitata al padiglione centrale del giardino pubblici di Trieste. Scopo dell'intellettuale era quello di aggiornare l'ambiente culturale triestino, restio alla modernità in campo pittorico, attraverso la presentazione di opere di de Chirico, Funi, de Pisis, Sironi, Tosi e Marussig. Sulla mostra, cfr. LUCCHESI 2016, in particolare pp. 291-300.

²⁶ 5. *Triennale* 1933, p. 347.

²⁷ CAPPuccio 1998 (a), p. 53.

²⁸ DE VECCHI 1998 (c), p. 267, n. 31.

²⁹ B. 1934, p. 3.

³⁰ DE VECCHI 1998 (c), p. 267, n. 31.

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

³² CANALI 2018, p. 205.

³³ *Ivi*, p. 198.

³⁴ *Ivi*, p. 200.

³⁵ LOMBARDI 2003, p. 132.

³⁶ VATTA 1998 (a), pp. 88-89; VATTA 1998 (c), p. 289; KREČIČ 1999, p. 87.

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

³⁸ KREČIČ 1999, pp. 93-94.

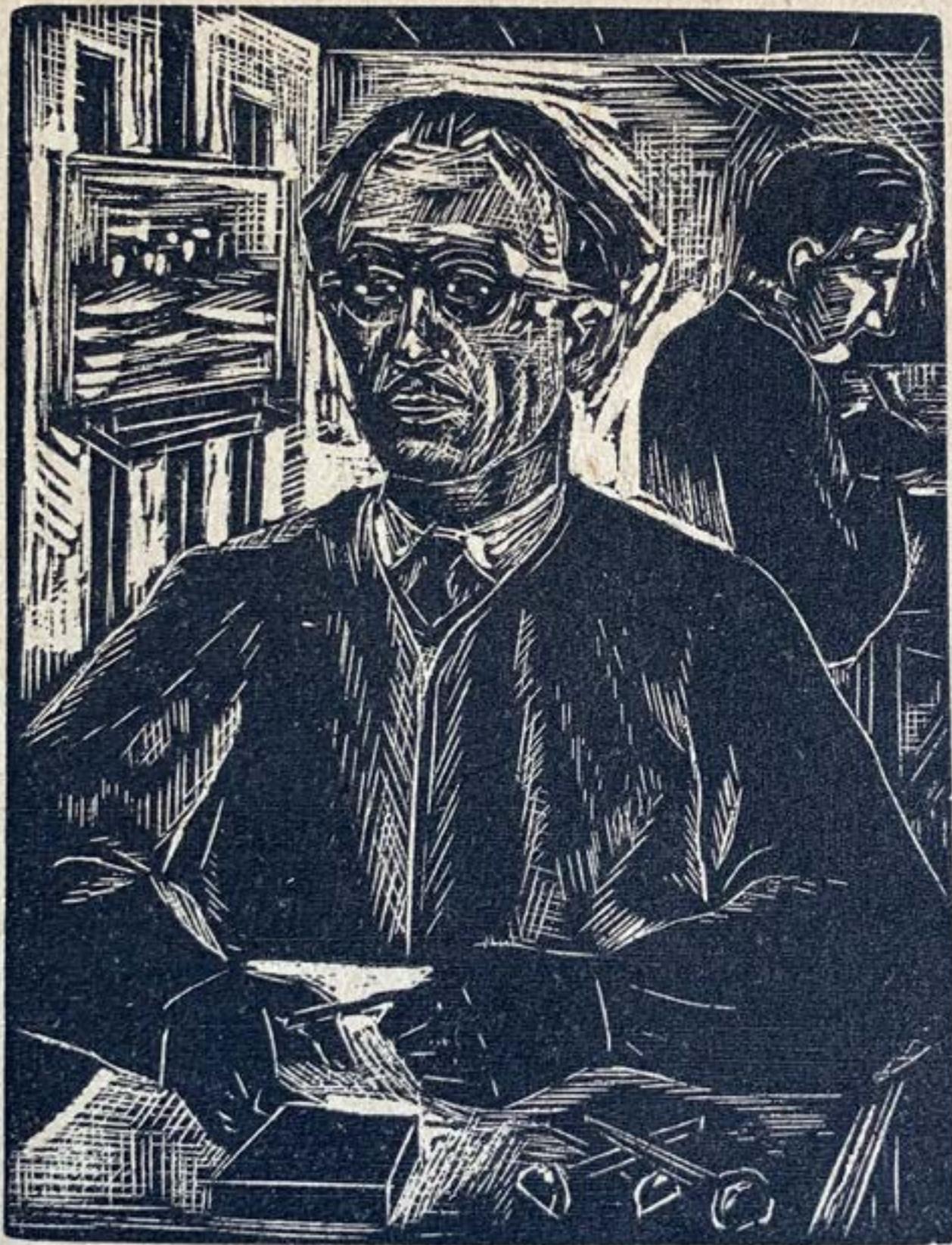
³⁹ ŽUPANEK 2012, pp. 126-128.

⁴⁰ KREČIČ 1999, p. 103.

⁴¹ VATTA 1998 (b), pp. 91-92.

⁴² CAPPuccio 1998 (a), p. 54; KREČIČ 1999, p. 89.

⁴³ La citazione è contenuta in KREČIČ 1980, p. 74.



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

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

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

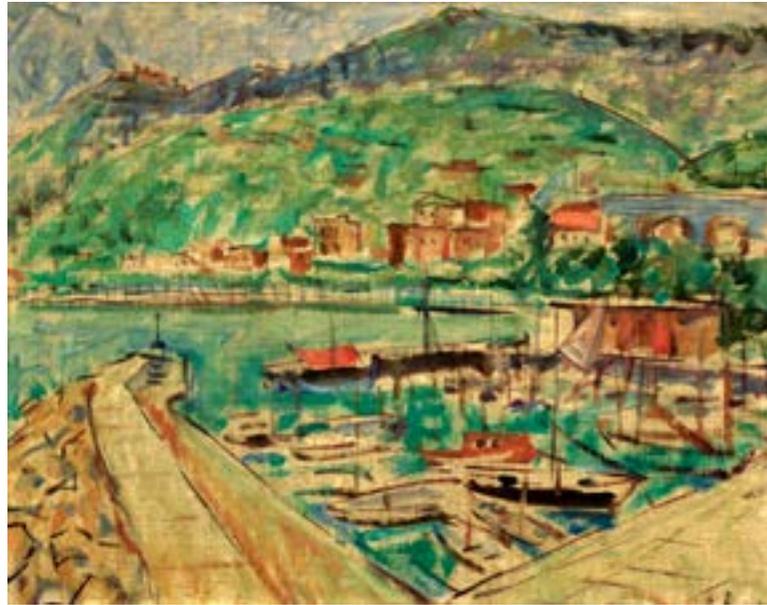
Grazie all'insegnamento nel liceo sloveno della città¹, Černigoj aveva raggiunto quella stabilità economica che in passato era stata fonte di numerose preoccupazioni. L'attività didattica, che rispondeva in pieno alla sua vocazione pedagogica esibita in brevi saggi propedeutici e nelle mostre allestite a Lubiana negli anni Venti, gli permise una volta per tutte di liberarsi dall'obbligo di ricercare commesse e occupazioni, per dedicarsi esclusivamente alle proprie ricerche artistiche.

In secondo luogo, è questa la fase in cui l'artista inizia a imporsi con regolarità non solo nell'ambiente artistico triestino, ma anche in Slovenia, principalmente a Lubiana. Non si tratta più di spostamenti occasionali, dovuti alla contingenza di un momento (la crisi economica, il sopraggiungere della guerra), ma assume i tratti di un pendolarismo artistico dai connotati regolari, che lo porteranno a dividersi equamente fra gallerie slovene e spazi espositivi italiani².

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

artisti di lingua slovena residenti in città³. È questo il periodo in cui Černigoj inizia a presentare a personali e collettive opere che si ispirano al mare: soggetti che illustrano il Litorale – piccoli porti, cantieri, vedute – dipinte nei dintorni di Trieste (Barcola, Miramare) o nelle località costiere dell'Istria, Pirano (Piran), Portorose (Portorož), Sezza (Seča) [fig. 155].

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



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



156.
Avgust Černigoj
Barcola
Trieste, Zveza Slovenskih
Kulturnih Društev

pittorico che definisce la forma [fig. 156]. Una svolta inaspettata, poiché in passato, a differenza dei suoi giovani colleghi sloveni, non aveva mai manifestato un interesse per tali modelli⁴.

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

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

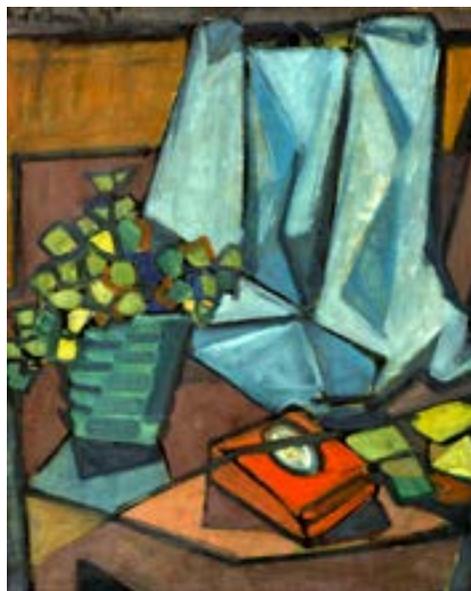
Il nuovo stile si adatta perfettamente al carattere "neocubista" che traspare da opere quali *Natura morta con fiori* (1953), [fig. 159] e *Barche, idroscalo* (1950 circa) [fig. 158]. Sepur indirettamente, l'artista, almeno fino al 1955, si richiama allo stesso postcubismo che in Italia era stato diffuso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



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

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

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





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



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



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



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

164-165.
Avgust Černigoj
Ritratti di pittore
Collezione privata



In campo grafico, Černigoj impiegò più tempo a liberarsi dal retaggio del passato. Si dimostrava ancorato allo stile degli anni Trenta, come testimoniano le due cartelle pubblicate fra 1949 e 1951 [figg. 160-165], che rappresentano una *summa* della produzione incisoria contraddistinta da forme nette, contrasti accentuati, il disegno deciso, anche in virtù della tecnica xilografica⁶. Ma nel giro di pochi anni l'artista si allineò anche nella grafica alla propria produzione pittorica [fig. 166], come dimostra un *Paesaggio* del 1955 eseguito in chiave postcubista a china e acquerello [fig. 167]. Anche la figura umana non è esclusa da questa rivoluzione delle forme [figg. 168-170]. Una *Figura femminile* di collezione privata, profilata



166.
Avgust Černigoj
Lo squero (1956)
Collezione privata



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



168.
Avgust Černigoj
Commedia (1954)
Collezione privata

169.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1950)
Collezione privata

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

con tratti spessi e schematizzata in “serrati reticoli triangolari, trapezoidali, quadrati, romboidali”⁷⁷ [fig. 171], esemplifica in pieno queste ricerche.

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

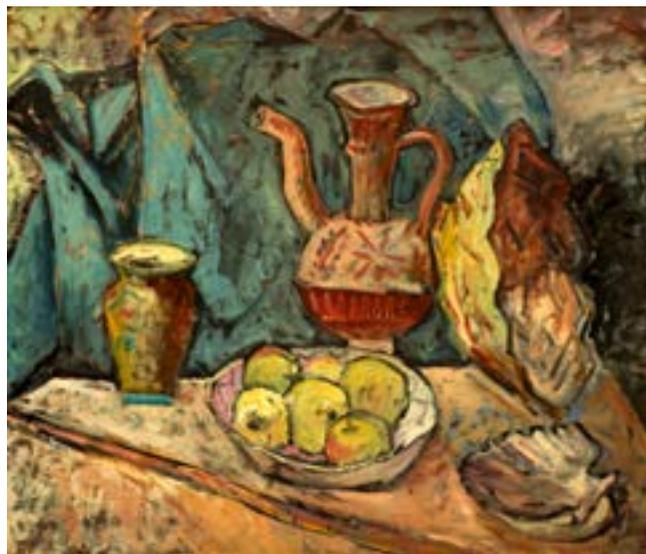
Una transizione lenta e graduale porterà progressivamente al completo dissolvimento del reticolo compositivo e alla semplice giustapposizione delle *tache* di colore, costituite da pennellate più delicate ed evanescenti, al fine di dare vita a opere contraddistinte da un lirismo astratto. Un processo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



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



172.
Avgust Černigoj
Balalaika (1955)
Collezione privata



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



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



175.
Avgust Černigoj
Natura morta (1955)
Collezione privata

176.
Avgust Černigoj
Interno (1956)
Collezione privata



177.
Avgust Černigoj
Natura morta (1957)
Collezione privata



178.
Avgust Černigoj
Interno (1956)
Collezione privata



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



180.
Avgust Černigoj
Natura morta (1957)
Collezione privata





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

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

183.
Avgust Černigoj
Lo squero (1956)
Collezione privata



184.
Avgust Černigoj
Barche in cantiere
Trieste, collezione privata



185.
Avgust Černigoj
Il cantiere (1956)
Collezione privata



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

187.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Collezione privata



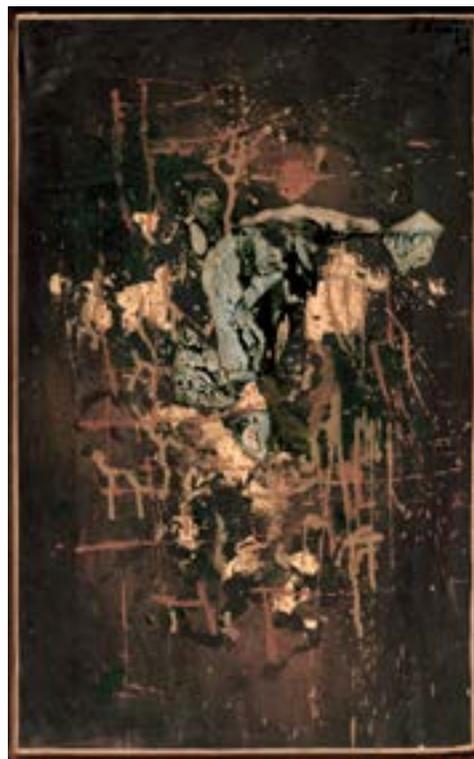
188.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1961)
Lipizza, Galerija Avgusta
Černigoja



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



190.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Collezione privata



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

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

193.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1960)
Collezione privata



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

Parallelamente, Černigoj condusse ricerche sul polimaterismo, in lavori che suscitarono l'apprezzamento dalla critica locale⁹. Questi sono giocati interamente sulla materia pittorica, con la sua densità, la sua consistenza, la sua opacità.

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

195.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1960)
Collezione privata

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



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

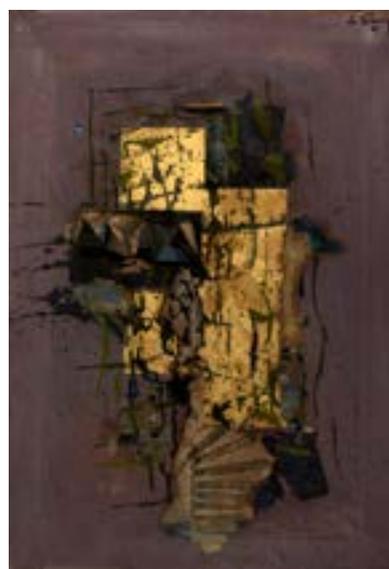
198.
Avgust Černigoj
L'universo [Vsemirje]
(1964)
Lipizza, Galerija Avgusta Černigoja

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



Spesso la vernice è mescolata al gesso, in modo tale da ottenere una superficie scabra, vibrante, irregolare, sulla quale l'autore interviene con graffiti – il ritorno del gesto – o inglobando materiali diversi, soprattutto ritagli di carta, frammenti di vetro [figg. 191-192, 198]. Non mancano inserti in metallo, ad esempio l'alluminio o l'utilizzo della foglia d'oro¹⁰; materiali che riflettono la luce in maniera diversa dalla vernice e contribuiscono ad animare la superficie pittorica con inediti effetti luministici [fig. 199].

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





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



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

Con queste parole, l'anonimo articolista I. N. rimarcava nel 1964 un aspetto essenziale nella produzione successiva dell'autore. Sono questi gli anni in cui l'artista guarda con nostalgia alla produzione costruttivista degli anni Venti, avvertendo la necessità di applicare un rigoroso impianto compositivo e un rinnovato equilibrio formale a una nuova tipologia di opere: l'oggetto¹¹.

Rispondendo a un bisogno avvertito anche dagli artisti più giovani Černigoj pose al centro della nuova riflessione artistica la scultura-rilievo, con cui volle rinnovare programmaticamente il costruttivismo¹². L'impostazione di queste opere, pur richiamandosi ai modelli degli anni Venti, differisce per forma e contenuto. Sono opere che si ispirano al passato, ad esempio nella cromia brillante, utilizzata nei rilievi di ispirazione tatliniana, ma che si dimostrano comunque allineate nei confronti dei più moderni orientamenti, ad esempio



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

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

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



sull'opera di Lucio Del Pezzo¹³. Nascono così lavori in legno come i *Senza titolo* conservati alla Galleria di Lipizza [figg. 200-203] o la serie *Lettere* [scheda 35].

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

Nel 1963 per la turbonave *Galilei* curò il progetto della composizione lignea per il vestibolo di classe turistica, effettivamente realizzata a intarsio con legni pregiati da Emanuela Marassi, tra le sue allieve più famose¹⁴. Due anni più tardi, partecipò al cantiere della turbonave *Raffaello*, per la quale eseguì due arazzi di notevoli dimensioni – misuravano entrambi 70 x 190 cm – dedicati al tema della città: *Città italiane* e *New York* [fig. 204]. La particolare forma artistica non era sicuramente estranea a Černigoj, che già negli anni Trenta aveva progettato dei disegni per tessuti poi esposti alla V Triennale di Milano. *New York* presenta un motivo astratto in linea con le ricerche informali che il pittore stava conducendo negli stessi anni.



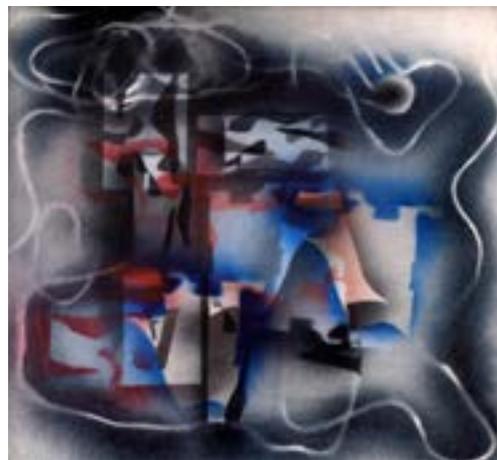
205.
Avgust Černigoj
Profili (1976)
Lipizza, Galerija Avgusta
Černigoja

All'ambito delle arti decorative, rinvia anche la serie di sei intarsi lignei (1964) eseguiti da Marassi su progetto dello stesso artista, destinati a decorare un luogo dalla profonda valenza simbolica quale il Kulturni Dom¹⁵. La struttura, edificata nel 1964 e destinata a ospitare il Teatro stabile sloveno, rappresentava il progetto con il quale la comunità slovena, con orgoglio, compensava la tragica distruzione del Narodni Dom avvenuta quasi mezzo secolo prima.

206.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Lipizza, Galerija Avgusta
Černigoja

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

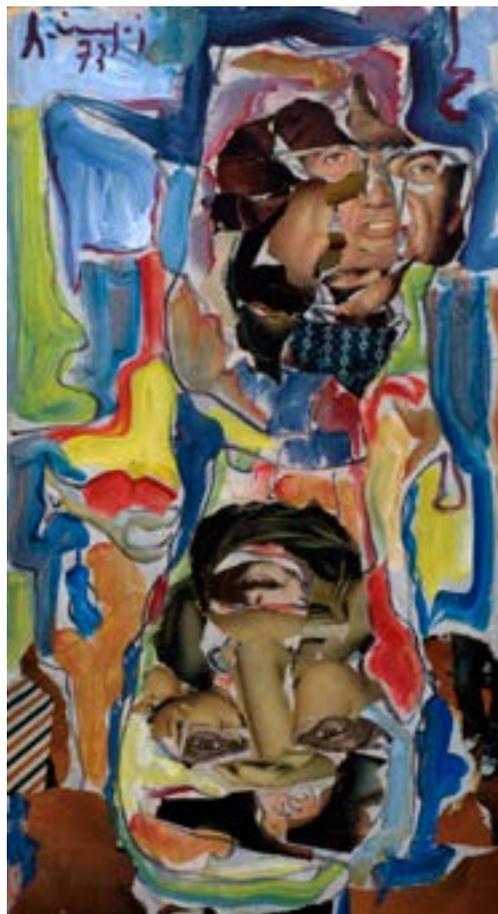
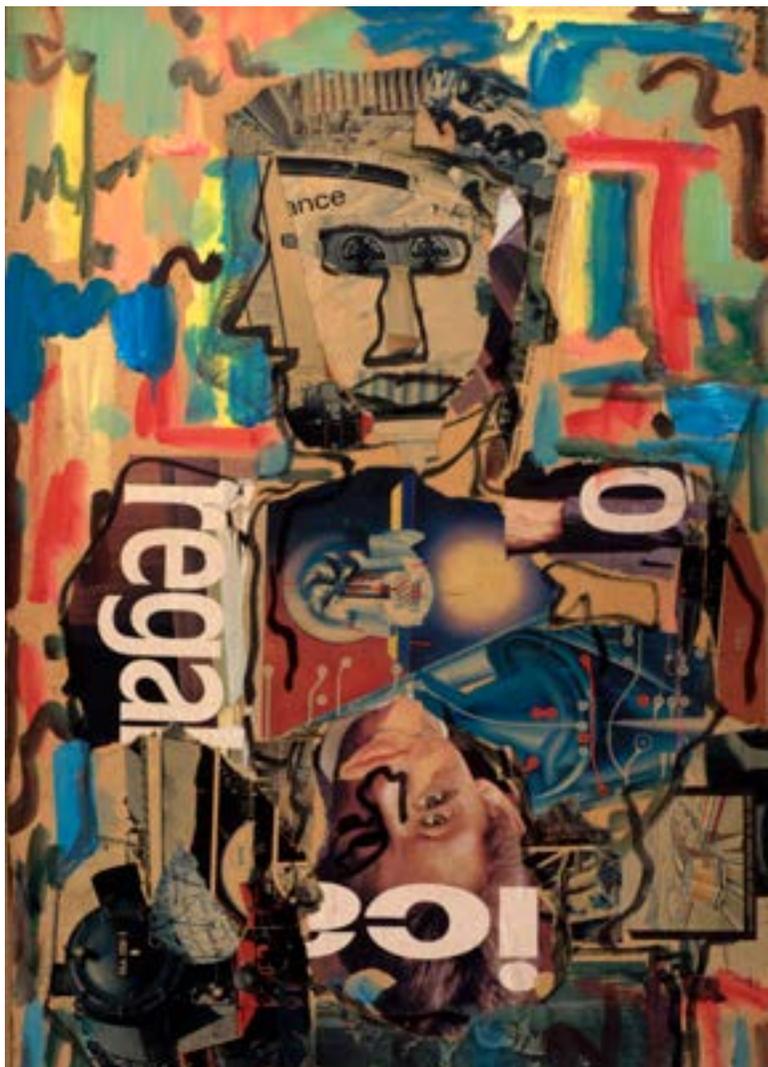
Černigoj negli anni Settanta iniziò a muoversi a ritmo accelerato. Ma non abbandonò l'informale. A questi anni si fanno risalire una serie di lavori eseguiti con la pistola a spruzzo.



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

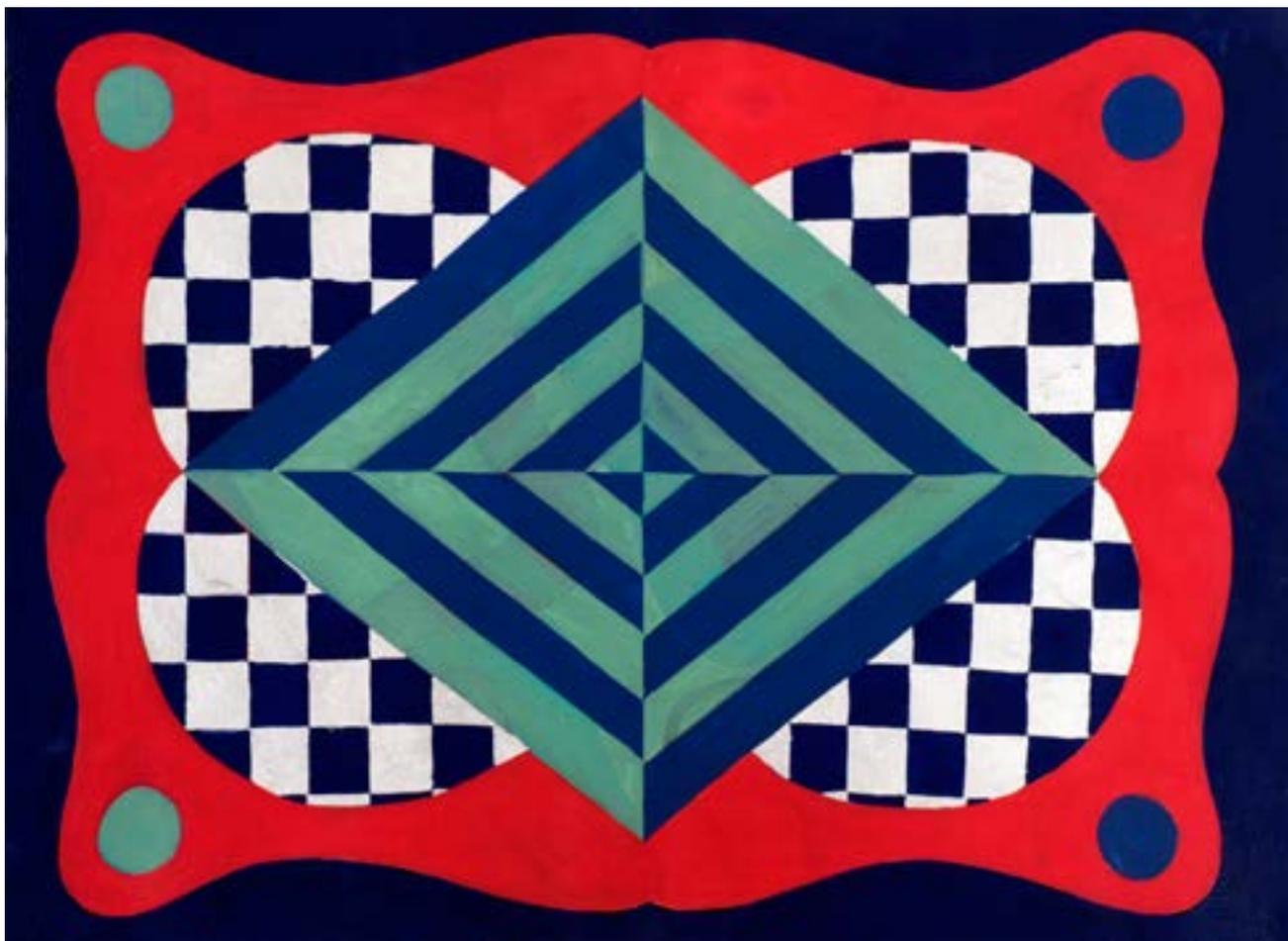
209.
Avgust Černigoj
Doppio ritratto (1973)
Lipizza, Galerija Avgusta
Černigoja

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



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

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



211.
Avgust Černigoj
Senza titolo
Lipizza, Galerija Avgusta
Černigoja

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

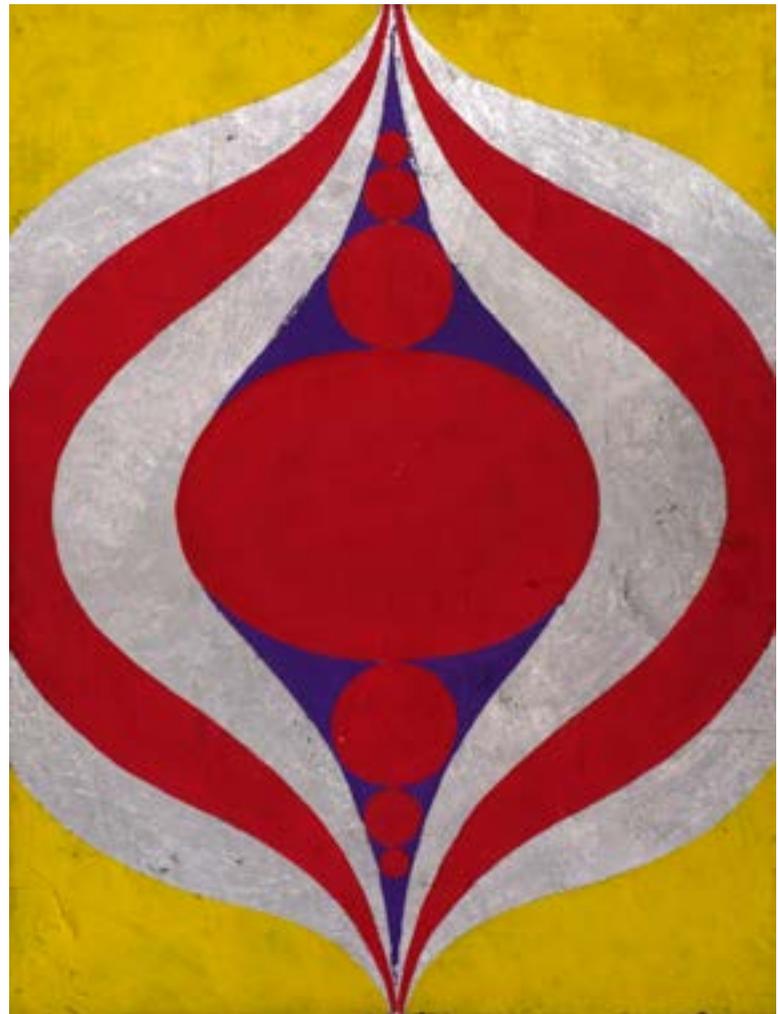
Nel 1970 Černigoj aprì una scuola privata, ubicata in via Piccolomini, che divenne una fucina di giovani talenti. L'insegnamento del maestro risultò decisivo nella formazione di una serie di artisti della nuova generazione quali Franco Vecchiet, Edvard Zajec, Klavdij Palčič, Marjan Kravos, Franko Volk, Boris Podrecca¹⁷.

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



212.
Avgust Černigoj
Forme (1972)
Collezione privata

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



frequentava preferibilmente le colonie artistiche, fra cui Lignano Sabbiadoro, Škofja Loka e Idrija (Idria)¹⁸. Qui entrò in contatto con Jurij Bavdaž, l'allora direttore del Museo civico, che lo stimolò a decorare gli impianti minerari, allo scopo di recuperare quegli spazi secondo i principi dell'archeologia industriale. Il rapporto si trasformò in amicizia, tanto che Bavdaž decise di organizzare una grande mostra retrospettiva che segnò, nel 1978, il punto d'avvio della riscoperta dell'artista in Slovenia¹⁹.

In Italia invece la rivalutazione di Černigoj ebbe inizio nel 1977, in anticipo rispetto alla mostra di Idrija, grazie all'antologica organizzata dal Museo Revoltella nella sala d'arte di palazzo Costanzi, con una prefazione di Umbro Apollonio²⁰.

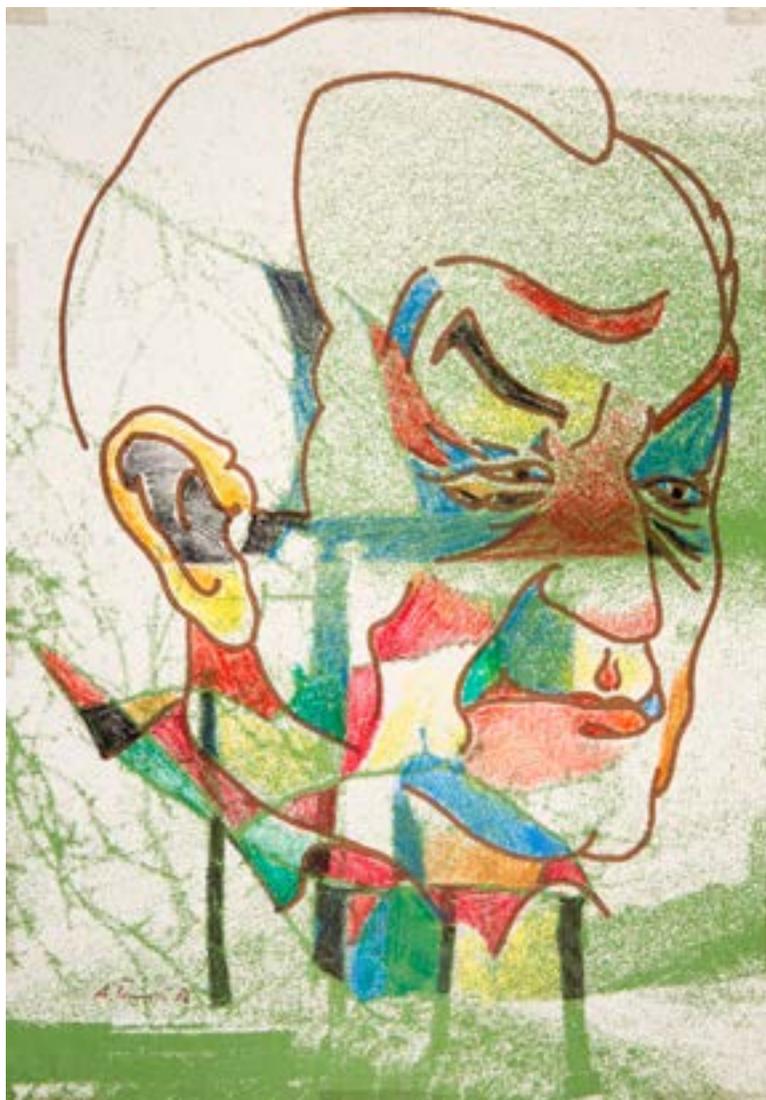
Il processo di valorizzazione sarebbe poi culminato con la pubblicazione della prima monografia scientifica curata nel 1980 da Peter Krečič²¹.

Un incidente stradale nel 1975 impedì a Černigoj di continuare la produzione di rilievi. È in questo periodo che egli operò un'ulteriore apertura al figurativismo, modellato su Dufy, Matisse, Cézanne²² [figg. 215].

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



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



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



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

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

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

Tre piccoli disegni a penna, dal tema esplicitamente erotico, suggellano la carriera dell'autore e propongono un confronto con Pablo Picasso che, sul finire degli anni Settanta, si era dedicato a soggetti simili²⁴ [figg. 220-222].

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

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

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





220.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
Collezione privata



221.
Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
Collezione privata

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

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

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

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

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

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

⁴ KREČIČ 1999, p. 95.

⁵ CAPPUCCIO 1998 (a), p. 57.



222.
 Avgust Černigoj
Senza titolo (1973)
 Collezione privata

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

⁷ DAMIANI 2011, p. 47.

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

⁹ I. N. 1964 (b), p. 6.

¹⁰ KREČIČ 1999, p. 131.

¹¹ *Ivi*, pp. 135-136.

¹² CAMPITELLI 1998 (a), p. 66.

¹³ *Ibid.*

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

¹⁵ VETRIH 2012, p. 42.

¹⁶ CAMPITELLI 1998 (a), p. 69.

¹⁷ *Ibid.* Si veda anche la testimonianza di Franco VECCHIET (1998).

¹⁸ KREČIČ 1999, p. 147.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ DE VECCHI 1998 (a), p. 296.

²¹ KREČIČ 1980.

²² KREČIČ 1999, p. 149.

²³ CAMPITELLI 1998 (b), p. 276, n. 71.

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

