



Vanja Strukelj

Nel nome del Costruttivismo. Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti.



Abstract

Nel quadro della complessa rete di rapporti che collegano ricerche e protagonisti delle avanguardie europee negli anni Venti, con un particolare interesse per gli interscambi tra Futurismo e Zenitismo, si focalizza l'attenzione sull'esperienza del gruppo costruttivista triestino, che vede proprio nella sala costruttivista della *l'esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste* (1927) la sua realizzazione più significativa. Ripercorrendo l'itinerario formativo ed artistico di August Černigoj, e del suo allievo Edvard Stepančič, si intende verificare il significato estetico, politico, identitario che assume il recupero della lezione costruttivista da parte di un artista sloveno, attivo a Trieste, nel variegato contesto culturale delle avanguardie giuliane.

Considering the complex network of relationships that connects researches and protagonists from the European avant-gardes of the twenties, with a particular interest for interchanges between Futurism and Zenitism, this article will focus its attention on the experience of the Trieste Constructivist group, which has in the constructivist room of the *l'esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste* (1927) its most significant achievement. Going through the formation and artistic research of August Černigoj, and of his student Edvard Stepančic, we intend to verify the aesthetic, political and identity meaning that the recover of the constructivist lesson by a Slovenian artist, active in Trieste, assumes in the cultural context of the julian avant-gardes.



In tempi recenti, la storiografia si è preoccupata sempre più spesso di mettere in luce e analizzare la rete internazionale che lega i diversi movimenti delle avanguardie europee (Berghaus 2000; Coen 2009; Berg & Gluchowska 2013) permettendo di sviluppare in maniera assai più articolata, per così dire policentrica, la geografia artistica dei primi decenni del secolo: in una mappa in cui le periferie sembrano destinate a riconquistare un rilievo crescente. Proprio questa visione "panoramique" spinge del resto ad un approccio analitico nei confronti di storie e territori apparentemente marginali, che permettono di restituire - a volte meglio dei grandi centri - la complessità dei fenomeni, nelle loro implicazioni estetiche,

ideologiche, identitarie. Questo vale tanto più per aree, come quella slovena e croata, che rischiano di restare ai margini anche di studi che prendono in considerazione l'ambito mitteleuropeo (Tomasucci Tria 2010; Benzi 2013).

In queste pagine cercheremo di muoverci in un'area di confine, quella giuliana, con l'obiettivo puntato sul gruppo costruttivista triestino e su quell'episodio per tanti versi atipico che fu la sala costruttivista presentata alla I esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste (1927), intervento del tutto ignorato dalla critica coeva ed ancora sostanzialmente trascurato dagli studi contemporanei, che per altro troppo spesso sembrano marcati da una sorta di autoreferenzialità bibliografica: che - ben al di là di effettive barriere linguistiche - rivela quanto ancora parziale sia il momento dello scambio metodologico e interpretativo. Sarà questo, sia da un punto di vista cronologico che topografico, il centro dal quale seguiremo dipanarsi percorsi che in maniera diretta o indiretta intercetteranno i protagonisti dell'avanguardia zenitista: con l'intento di verificare un intreccio di rapporti che mette in luce differenti modalità di ricezione, prospettando di volta in volta elementi di condivisione e profonda distinzione tra interlocutori che si confrontano su fronti e territori culturali e politici diversi.

Incontri collaterali

Gli scambi tra Futurismo e avanguardia zenitista sono stati ricostruiti da Irina Subotić nel suo saggio *"Zenit". Il suo rapporto con avanguardia slovena e futurismo*, uscito nel 1985 (Subotić 1985) - quindi a due anni di distanza dalla mostra belgradese *Zenit i avangarda 20ih Godina* del 1983 (Golubović & Subotić 1983), che ha riavviato gli studi sulle avanguardie degli anni Venti in Jugoslavia - nel catalogo dell'esposizione goriziana *Frontiere d'avanguardia* (Carpi & Passamani 1985), che a sua volta rappresenta un contributo fondamentale nel dibattito a cui faremo riferimento. A questo contributo della storica belgradese e al più recente intervento di Diana Barillari (2002) nel *Dizionario del Futurismo* rimandiamo per un più dettagliato resoconto del costante aggiornamento della rivista zenitista sulle iniziative e sulla ricerca dell'avanguardia italiana e dell'attenzione prestata alle attività di Poliansky e Micić da parte dei periodici futuristi. Si tratta di un problema certo non marginale anche e soprattutto in una prospettiva di lungo periodo, considerato il rilievo che l'esperienza zenitista, così come quella del Costruttivismo sloveno, continuano ad assumere nella ricostruzione delle linee di ricerca delle avanguardie, neo-avanguardie, post-avanguardie jugoslave (Briski Uzelac 2003; Šimičič 2003). In questo quadro, vanno tuttavia segnalate alcune testimonianze che ci permettono di

introdurre le tematiche su cui vogliamo riflettere, mettendo al centro il fondamentale ruolo di mediazione svolto da alcune figure che si muovono in un contesto internazionale e che con la loro attività dimostrano quanto sfaccettata sia l'articolazione degli scambi individuali e collettivi tra ricerche ed esperienze artistiche europee.

Assai significativo si rivela [l'articolo di Ruggero Vasari](#) apparso su *Noi* nel 1923, che recensisce *Zenit*, la rivista fondata a Zagreb da Ljubomir Micić nel 1921, pubblicata a Belgrado a partire dal 1924.

Sono veramente degni di rilievo gli sforzi che L. Mitzitch, fondatore dello Zenitismo, fa per l'arte moderna in Jugoslavia.

Lo Zenitismo vorrebbe essere il totalizzatore balcanico della nuova vita e dell'arte nuova ed ha molte simpatie per il costruttivismo.

Non esistendo in Jugoslavia il peso di alcuna tradizione, i nuovi artisti si rivolgono verso una tendenza estremissima del cubismo.

Ma il sig. Mitzitch, al quale riconosco pronta intelligenza, deve stare in guardia. Prima di andare incontro ciecamente alle punte più estreme di ogni movimento, bisogna aver studiato e valutato il movimento padre.

Qui faccio una questione semplice: *essere o non essere nell'arte*.

Se non si vuol essere si può andare più avanti ed anche oltre il dadaismo.

Nel caso contrario, più guardinghi.

Vorrei che il signor Mitzitch conoscesse l'ultimo manifesto futurista dell'arte meccanica.

Si potrebbero così conciliare le più grandi simpatie costruttivistiche pur restando nel campo dell'arte.

E il sig. Mitzitch, che non è un fanatico credulone, finirà col darmi ragione (Vasari 1923).

Il rapido intervento, che aggiorna il pubblico italiano sulle linee di ricerca zenitiste, individua quindi come elemento centrale l'adesione alla proposta costruttivista, mettendo allo stesso tempo sull'avviso nei confronti di possibili pericolose derive dada. Ruggero Vasari (Versari 2011) è già pienamente inserito nel vivace poliedrico clima culturale di Berlino, città in cui si è trasferito nel 1921 e dove si propone, anche grazie alla pubblicazione di *Der Futurismus* (1922) con collegata galleria espositiva, di dare vigore alla battaglia futurista in terra tedesca. Il suo legame con Herwarth Walden si consolida anche attraverso la collaborazione a partire dal 1922 a *Der Sturm*, il periodico che non solo registra con straordinaria efficacia l'impatto delle ricerche artistiche europee sulla cultura nazionale ancora fortemente ancorata alla stagione espressionista, ma diventa a sua volta territorio di

intreccio e scambio per così dire tra centri e periferie della geografia delle avanguardie (Bressan 2010). Proprio *Der Sturm* già nel 1921 aveva pubblicato il programma di Micić, dando voce alle rivendicazioni ed ai progetti zenitisti, mentre la metropoli tedesca sembra diventare uno snodo fondamentale per l'aggiornamento sugli esiti del Costruttivismo russo: basti pensare che proprio a Berlino esce nel 1922 [la rivista costruttivista Vešč](#) di Erenburg e El Lissitzky e che nello stesso anno viene allestita la rassegna *Erste russische Kunstausstellung*, mostra che lo stesso Micić visita in occasione del suo soggiorno berlinese, che gli dà modo di incontrare i già citati intellettuali russi. [Il numero doppio 17-18 di Zenit](#) (*Zenit* 17-18, 1922) dedicato interamente all'avanguardia russa rappresenta l'esito più evidente di questo scambio.

Ma il vero e proprio campo d'azione della battaglia costruttivista è rappresentato dal *Kongress Internationaler Fortschrittlicher Künstler* che si tiene a Düsseldorf nel maggio-giugno 1922, congresso che vede la presenza di Theo van Doesburg, Hans Richter, El Lissitzky, ma anche di Prampolini e Vasari, che è quindi pienamente consapevole dei diversi fronti del movimento internazionale. Dalla sua postazione berlinese lo scrittore messinese è in grado quindi non solo di inquadrare l'orientamento del periodico zenitista, che forse non casualmente è recensito subito accanto al primo numero di *G*, diretto da Richter, «nuova rivista dei costruttivisti russi e tedeschi» (Vasari 1923), ma anche di sottolineare le tangenze con la ricerche futuriste. Proprio *Noi* aveva pubblicato nel precedente fascicolo del maggio del 1923 il *Manifesto dell'arte meccanica*, firmato da Prampolini, Pannaggi e Paladini, che rappresenta una sintesi tra un primo documento proposto nel giugno 1922 su *La Nuova Lacerba* da Pannaggi e Paladini ed un contemporaneo scritto di Prampolini datato giugno 1922, uscito il mese successivo su *De Stijl*, in stretto rapporto con l'appuntamento di Düsseldorf, nel quale l'artista rivendica la priorità storica del macchinismo futurista. Segnalare a Micić questo documento vuol dire quindi non solo ribadire la centralità della lezione italiana, ma soprattutto marcare un solco preciso tra chi si pone entro i confini della ricerca artistica e chi li oltrepassa. La sollecitazione di Vasari non resterà del resto senza esito: in occasione della prima esposizione zenitista allestita a Belgrado nel 1924 verranno infatti invitati da Micić proprio Prampolini e Paladini. Possiamo invece domandarci se fosse arrivata eco oltre confine della pubblicazione di quest'ultimo dedicata al padiglione dell'URSS allestito alla Biennale veneziana del 1924, una testimonianza per noi interessante nella quale si intrecciano la fede comunista di Paladini alle valutazioni critiche sui presupposti teorici e sugli esiti della ricerca dell'avanguardia russa, consentendoci di cogliere i diversi presupposti del "macchinismo" italiano, la diffidenza nei confronti di un approccio razionalista della ricerca suprematista, ma anche un profondo interesse per i «costruttori», «fautori di un'arte che parta dall'officina e sia il frutto di un lavoro

manuale che porti direttamente il proletariato a contatto con il fatto creativo» (Paladini 1925, p. 30).

L'itinerario di Paladini (Lista 1988), emblematico di quel Futurismo di sinistra su cui si sono concentrati fin dagli anni Ottanta gli studi di Giovanni Lista e Umberto Carpi (Lista 1980; Carpi 1981; Carpi 1985), mette in luce il difficile e complesso rapporto con il progetto marinettiano, in un biennio cruciale quale è quello 1923-24, in cui progressivamente si vanno chiarendo tutte le possibili ambiguità secondo futuriste rispetto al binomio arte- rivoluzione, con l'esplicito schieramento a sostegno del regime fascista, in qualche modo sancito dal prologo di Marinetti al manifesto *I diritti propugnati dai futuristi italiani* del 1923, dal suo *Futurismo e Fascismo* (1924) e dall'esito del Congresso di Milano del 1924 (Salaris 1992).

In questa prospettiva ci fornisce ulteriori elementi di riflessione un articolo uscito nel 1926 sulle pagine de *L'Impero*, il periodico romano diretto da Emilio Settimelli e Mario Carli, il futurista, l'ardito dell'impresa fiumana, il sostenitore del "fascismo intransigente". Proprio il resoconto della sua esperienza di legionario, *Con D'Annunzio a Fiume* (Carli 1920; Salaris 2002), propone un altro punto di vista sulla rivoluzione bolscevica. «Indiscutibilmente Fiume e Mosca sono due rive luminose. Bisogna, al più presto, gettare un ponte fra queste due rive» (Carli 1920, p. 110), scrive: ma questo legame ideale, più che manifestare un'identità d'intenti, serve a marcare il netto rifiuto del socialismo italiano. Non possiamo certo qui aprire una parentesi sul complesso laboratorio fiumano, se non per sottolineare quanto nella politica d'immagine prevista per il nuovo «stato libero» alla sperimentazione futurista e all'internazionalismo delle avanguardie si preferisca il ricorso all'evocazione neomedievale, come la scelta del «primo edile» Guido Marussig chiaramente denuncia (Zanella 2004).

Con alcune varianti rispetto ad un analogo resoconto apparso sul n. 37 di *Zenit* (1925), l'intervento siglato P.D (1926) riferisce dell'incontro avvenuto al Grand Hotel di Parigi il 29 ottobre 1925 tra Tommaso Marinetti, reduce dalla conferenza *Futurismo o passatismo, fascismo o antifascismo* tenuta alla *Tribune libre des femmes*, e il poeta zenitista Branko Poliansky, fratello di Ljubomir Micić, il tutto alla presenza di Fortunato Depero e Enrico Prampolini. È tuttavia nella costruzione del dialogo tra i due intellettuali che l'articolo marca, non senza una nota di ironia, la forte divaricazione tra il piano delle scelte linguistico estetiche, largamente condivise, e quello delle posizioni ideologico politiche. Così se Poliansky riconosce a Marinetti il ruolo di «fondatore del futurismo mondiale [...] l'uomo che per primo ha alzato lo stendardo del rinnovamento spirituale invitando la gioventù di tutti i paesi alla rivolta», ricordando la stima dimostrata dal fondatore del movimento zenitista, Ljubomir Micić, afferma di non accettare quello che definisce «il secondo Marinetti»,

cioè il sostenitore del fascismo. Marinetti ribatte invece sostenendo la continuità tra Futurismo e Fascismo, pur definendo i diversi ambiti di azione di un «movimento politico» che «come tale obbedisce alle necessità ineluttabili dell'Italia» e di un «movimento ideologico e artistico» che «opera nei domini della pura fantasia, può quindi e deve osare sempre più temerariamente» (P.D. 1926).

A questo punto le battute si fanno stringenti e merita riportarle integralmente, pensando a come diversamente queste frasi potessero risuonare a Roma oppure in territori di confine.

POLIANSKY- Gli Zenitisti apprezzano la vostra lotta futurista ma non vogliono collaborare ad una difesa del fascismo.

I fascisti hanno incendiato il "*Focolare nazionale Sloveno*" di Trieste gettando nel fuoco dalla finestra di un terzo piano due uomini vivi.

MARINETTI- Il "*Focolare nazionale Sloveno*" di Trieste era un luogo di antitaliani feroci ed accaniti.

POLIANSKY-Gli antitaliani sono pure degli uomini!

MARINETTI- Sì, ma noi non possiamo tollerare degli antitaliani in casa nostra! In quanto agli artisti Zenitisti, essi hanno sempre avuto le nostre simpatie.

POLIANSKY- Bene! E i futuristi hanno tutte le nostre simpatie. Ma non amiamo i fascisti perché creano il terrore in Istria e chiudono le nostre scuole.

MARINETTI- L'Istria è italiana! Siete voi serbo o croato?

POLIANSKY- Serbo...

Nella sequenza del dialogo, la domanda posta da Marinetti sulla nazionalità del poeta sembra smorzare l'intensità della passione di Poliansky, tanto è vero che a questo punto il dibattito si sposta su di un altro fronte, quello della rivendicazione dell'autonomia zenitista rispetto alle ambizioni assimilatrici del Futurismo.

MARINETTI- [...] Il mio manifesto sul futurismo mondiale contiene i vostri nomi.

POLIANSKY- Ma noi non siamo futuristi. Siamo zenitisti!

MARINETTI- Cioè dei futuristi serbi.

Vi ho invitati come tali alla lotta contro il nemico comune: il passatismo sotto tutte le sue forme (P.D. 1926).

L'incendio del *Narodni dom*, la chiusura delle scuole slovene e croate sono ormai sullo sfondo, mentre nella successione del racconto riprende slancio la solidarietà dell'avanguardia artistica internazionale.

Per i lettori italiani la battaglia zenitista resta circoscritta alla costellazione dei movimenti futuristi, l'esaltazione della barbarogenie balcanica (Bière-Chauvel 2009) appare un eccentrico pretesto. Dell'uomo nuovo prefigurato da Micić, capace di rigenerare balcanizzandolo l'Occidente borghese, esaurito dal suo razionalismo, rimane un'eco lontana non priva di folclore, esotico come il suo nome "Balbarogenij". Del resto nemmeno l'appassionato saluto inviato da Fortunato Depero in occasione del primo quinquennio di *Zenit*, che compare nel numero 38, del febbraio 1926, sembra uscire da un generico afflato avanguardista:

Bisogna barbaramente combattere - bisogna barbaramente vincere - Non esiste una guerra dolce [...]. Viva l'irrequieta giovinezza rinascente vostra e nostra; canteremo rumoristicamente e danzeremo in baldoria il funerale della vecchia Europa conservatrice, agonizzante [...]. Viva la nuova generazione futurista e zenitista italo-slava (Subotić 1985, p. 92).

Trieste 1926

In territori di confine, come quello giuliano, l'evocazione della riscossa balcanica, così come il richiamo al Costruttivismo sovietico acquistano invece valenze assai differenti, che mettono in gioco con ben altra complessità identità nazionale e aspirazioni internazionaliste. Non possiamo qui dare conto degli ormai stratificati interventi relativi al panorama delle avanguardie negli anni Venti in questo territorio. Faremo quindi riferimento, per un inquadramento generale, al già citato catalogo della mostra del 1985 (Passamani & Carpi 1985), ai più recenti contributi raccolti in occasione dell'esposizione goriziana del 2009, *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, alla cui ampia bibliografia rimandiamo, al volume del 2010, *Giorgio Carmelich "Oh nulla un futurista..."*, uscito in relazione alla mostra inaugurata al Museo Revoltella a fine 2009, non dimenticando la raccolta di saggi pubblicata in occasione del convegno *Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo* del 2005 (Trst 2005).

Spostiamoci allora a Trieste, alla fine del 1926, per segnalare un altro incontro tra artisti. Dopo il divieto di pubblicazione del numero 43 di *Zenit* Ljubomir Micić lascia il paese, attraversa il confine senza documenti e viene arrestato e rinchiuso nel carcere di Fiume il 17 dicembre 1926: è proprio Marinetti a darsi da fare per farlo

rilasciare (Subotić 1985). Prima di proseguire il suo viaggio verso Parigi, dove raggiungerà nel gennaio del 1927 il già citato fratello Branko, il fondatore del Zenitismo fa tappa a Trieste, dove incontra August Černigoj e possiamo supporre alcuni dei giovani amici della scuola di via della Fornace, futuri membri del costruttivista Triestino. I dati di cronaca sono quanto mai scarni, demandati alla memoria di Černigoj e raccolti da Peter Krečič, lo studioso che a partire dagli anni Settanta ha maggiormente contribuito alla restituzione e all'analisi storica dell'avanguardia slovena, con interventi che qui possiamo solo marginalmente ricordare.

Ljubomir Micić raccoglierà, da Parigi, inoltre un nucleo di lavori del gruppo triestino in vista di una ipotizzata mostra parigina: in particolare alcuni *collages* dello stesso Černigoj, della moglie Thea e del giovane Edvard Stepančič, che l'intellettuale zenitista conserverà tutta la vita. Queste opere, confluite poi nel Narodni Muzej di Belgrado, rappresentano non solo degli interessanti indicatori degli orientamenti critici di Micić (Subotić 1985), ma soprattutto dei documenti importanti rispetto ad un problema per nulla secondario come è quello della datazione delle opere e della ricostruzione di una ricerca, che per altri versi è demandata a riproduzioni in bianco e nero.

Ma cerchiamo di cogliere il senso di quella che nel contesto triestino può apparire anche come una sorta di investitura o quanto meno un segno forte di una condivisione estetica, ideologica e identitaria, che diventa una premessa significativa del successivo progetto della Sala Costruttivista, ed allo stesso tempo della progressiva presa di distanza ad esempio di un giovane intellettuale come Giorgio Carmelich (Zar 2002; Masau Dan 2010). Cerchiamo quindi di capire la differente valenza di questo confronto con la compagine zenitista da parte di un artista sloveno, ritornato a vivere a Trieste dopo un breve soggiorno lubianese, in un momento storico estremamente complesso e difficile per i durissimi crescenti attacchi alle istituzioni, alle scuole e all'intera componente slovena messi in atto dal regime: perché al di là della verifica della circolazione delle informazioni, dell'aggiornamento sulle iniziative, della effettiva rete di circuitazione delle riviste, è questo il punto che qui ci interessa.

Certo anche in area giuliana, all'interno della schiera futurista, l'attenzione nei confronti del progetto zenitista non era mancato. Nell'archivio di Sofronio Pocarini confluito nell'archivio storico provinciale di Gorizia sono conservati il manifesto dello Zenitismo, firmato da Micić, Goll e Tokin, pubblicato a Zagabria nel 1922, assieme ad un fascicolo della rivista dello stesso anno. Del resto nel 1924 *L'Aurora, rivista mensile d'arte e di vita edita dal Movimento Futurista Giuliano* diretta dallo stesso

Pocarini, aveva pubblicato nel numero di giugno una pubblicità del periodico, mentre in quello di luglio aveva annunciato:

Il fascicolo di giugno di 'Zenit' di Belgrado diretto da Liubomiro Mitzitch contiene un meraviglioso poema fantastico intitolato 'Panico sotto il sole' del poeta futurista Brankove Polianski. È preceduto da un ritratto futurista dell'autore e da una fervida e succosa prefazione del Mitzitch (Aurora 1924).

L'anno successivo è invece il 25, foglio diretto da Carmelich, a inserire un testo di Micić, nel secondo dei due soli numeri, mentre in prima pagina enfaticamente si stampa un fitto elenco delle maggiori testate della «Stampa dell'Avanguardia Internazionale». Anche a seguire le iniziative di giovanissimi studenti, come Dolfi o Carmelich, appunto, nato nel 1907, si comprende immediatamente quanto l'orizzonte geografico culturale sia ampio e dilatato (Moscolin 2010), quanto sia forte l'aspirazione a sentirsi parte di una rete internazionale.

Rispetto a queste testimonianze, tuttavia, le esperienze del più maturo Černigoj ci impongono una riflessione ulteriore. Della formazione dell'artista triestino, che si diploma nel 1916 alla Scuola per Capi d'Arte, sezione arte decorativa, è stata sempre sottolineata più che la frequenza a Monaco dell'Accademia - nel primo semestre 1922-23 - e successivamente della *Gewerbeschule* - Il semestre - l'esperienza didattica al Bauhaus, a cui lo stesso autore continuamente farà riferimento lungo il corso di tutta la sua vita. Anche se i documenti d'archivio (Bressan 2009, p. 204) portano a ritenere che l'iscrizione al *Wintersemester* 1923-1924 come uditore esterno limitassero solo ad alcune lezioni e corsi l'iter formativo, è il significato che finisce per assumere questa scelta che dobbiamo valutare¹. Černigoj parla dei corsi propedeutici di Kandinsky e Moholy-Nagy, ed indubbiamente soprattutto la lezione di quest'ultimo segnerà in maniera determinante la successiva attività dell'artista sloveno, la sua vocazione costruttivista, la valenza ideologica attribuita al lavoro. Al di là dei costanti problemi economici, che lo costringono ad abbandonare l'impresa possiamo immaginare che l'artista volesse in qualche modo trovare un territorio di verifica degli stimoli, le suggestioni, le tensioni assimilate: un campo di intervento che inizialmente individua non a Trieste, ma a Lubiana, dove può trovare un interlocutore di primo piano come il poeta Srečko Kosovel, conosciuto attraverso la sorella Karmela, che aveva frequentato a Monaco. Non possiamo

¹ Particolare interesse rivestono, in questa prospettiva, gli esiti del convegno *Baunet. Bauhaus-Networking Ideas and Practice*, organizzato dal Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria il 12-13 novembre 2012.

dimenticare la complessità di un fenomeno migratorio, che interessa negli anni Venti gli sloveni di Trieste, del Carso e dei territori annessi all'Italia con il trattato di Rapallo, che va inserito nel contesto della politica di repressione e snazionalizzazione del regime - rimandiamo all'ampia bibliografia inserita nel breve saggio di Aleksej Kalc nei già citati atti del Convegno del 2005 (Kalc 2005). Pensiamo allora all'arrivo di Černigoj a Lubiana nell'estate del 1924 e alla mostra personale alla Scuola Tecnica allestita nell'agosto dello stesso anno, che diventa un terreno per mettere a frutto le esperienze acquisite ed allo stesso tempo provocare artisticamente e politicamente il sonnolento clima cittadino. L'esposizione è documentata da alcune fotografie dell'architetto Ivo Spinčič, sulla base delle quali sono stati ricostruiti alcuni oggetti "plastici" in occasione della mostra a Idria del 1978 (*August Černigoj 1978*), che ha rappresentato la base degli studi successivi sul periodo costruttivista del pittore triestino. Tuttavia ciò che desta maggior interesse è l'allestimento, con enormi scritte dalla inequivocabile matrice politica («Il capitale è un furto», «Il progresso del meccanicismo significa la spartizione della proprietà», «L'artista deve diventare ingegnere, l'ingegnere deve diventare artista») e oggetti quali pezzi di macchinari, una motocicletta, una tuta da lavoro americana, a proposito del quale Fiorenza De Vecchi ha parlato di un rapporto con l'allestimento proposto da Henryk Berlewi per la mostra *Mechano-faktur a Varsavia* del 1924 (De Vecchi 1998). Nella stratificazione dei riferimenti, il rimando alla lezione costruttivista risulta, anche nella laconicità delle riproduzioni fotografiche, prevalente: con un esplicito omaggio a El Lissitzky in una scultura in cui compare appunto con evidenza la scritta EL. Al di là delle prevedibili reazioni locali, delle quali del resto lo aveva preavvertito lo stesso Srečko Kosovel, e dei rari consensi - l'interesse dimostrato da Jože Plečnik - possiamo immaginare che l'eco dell'iniziativa non sia uscita da una ristretta cerchia lubianese. Certo, date alla mano, comunque Černigoj non avrebbe fatto in tempo a farsi segnalare per la *I Mostra Internazionale Zenitista*, inaugurata a Belgrado il 9 aprile dello stesso anno. Bisogna aspettare infatti l'anno seguente perché avvenga l'incontro con il gruppo di Belgrado, quando nell'aprile del 1925 Branko Ve Poljanski organizza nella città slovena una serata zenitista. In questa occasione Černigoj si occupa della scenografia e stringe pubblicamente la mano a Poljanski. Ad ulteriore suggello dell'identità di intenti, i due artisti allestiscono insieme un recital zenitista a Trbovlje, e la scelta del centro minerario assume un'evidente valenza politica (Krečič 1985). Non dobbiamo dimenticare, del resto, che l'avventura "avanguardista" di Poljanski, allora studente, nasce proprio a Lubiana, nel 1921, con la rivista *Svetokret*. Del resto l'interesse dello stesso Kosovel nei confronti dello Zenitismo, la sua attenta lettura di *Zenit* è ampiamente documentato, mentre ancora aperto resta il dibattito sul rapporto di dare ed avere con l'artista triestino (Vrečko 2011).

Dal carattere esplicitamente didattico è invece la mostra organizzata nello stesso anno al Padiglione Jakopič, che si propone di mostrare «le opere impressionistiche, quelle espressionistiche e cubistiche di Černigoj» e di presentare «per la prima volta al pubblico lo sviluppo di queste tre correnti» (Krečič 1978, s.p.). Educare il pubblico, avvicinarlo alle motivazioni e agli esiti della ricerca contemporanea, attraverso strumenti e modalità differenti: è questa una priorità per l'artista sloveno, che contemporaneamente progetta la realizzazione di una rivista, dal titolo programmatico di *Konstrukter*. Ma questi piani vengono sconvolti nell'autunno 1925, quando Černigoj è costretto a lasciare improvvisamente Lubiana, accusato di attività sovversiva per il ritrovamento di un numero di *La Fédération Balcanique*.

Al suo rientro a Trieste l'artista si trova innanzi tutto nella necessità di ricostruire una rete di rapporti, che gli consentano anche un reinserimento professionale. I giovani "futuristi" Carmelich e Dolfi diventano naturali interlocutori, per la loro apertura culturale e l'autonomia dimostrata nei confronti del fronte marinettiano, e sono loro ad essere subito coinvolti nel progetto della scuola di "Insegnamento teorico astratto di elementi puri e dinamismo sintetico" di cui con ogni probabilità il pittore è ideatore e principale promotore. Se assai poco sappiamo della prassi didattica proposta, conosciamo il programma, scandito in cinque fasi, che sembra modellato sulla base dell'esperienza di Černigoj al Bauhaus. Come sottolinea Fiorenza De Vecchi (De Vecchi 1998) le attività previste sembrano riproporre l'impostazione del corso preliminare di Moholy-Nagy; in particolare il riferimento all'utilizzo di «oggetti usuali» per lo «studio elementare della materia» e «loro esposizione nello spazio» riprende l'uso di elementi di vetro, legno, fili metallici e spago usati dal maestro ungherese per la formazione dei suoi allievi. La contrapposizione tra arte antica (statica) e arte moderna (dinamica), così come l'espressione "dinamismo sintetico" dovevano suonare invece pienamente futuristi ai due promotori più giovani, che certamente vedevano la fase E - applicazione generale all'architettura, pittura, scultura, scenografia, arte decorativa (cartellonistica e decorazione del libro) - come pienamente rispondente ai loro interessi.

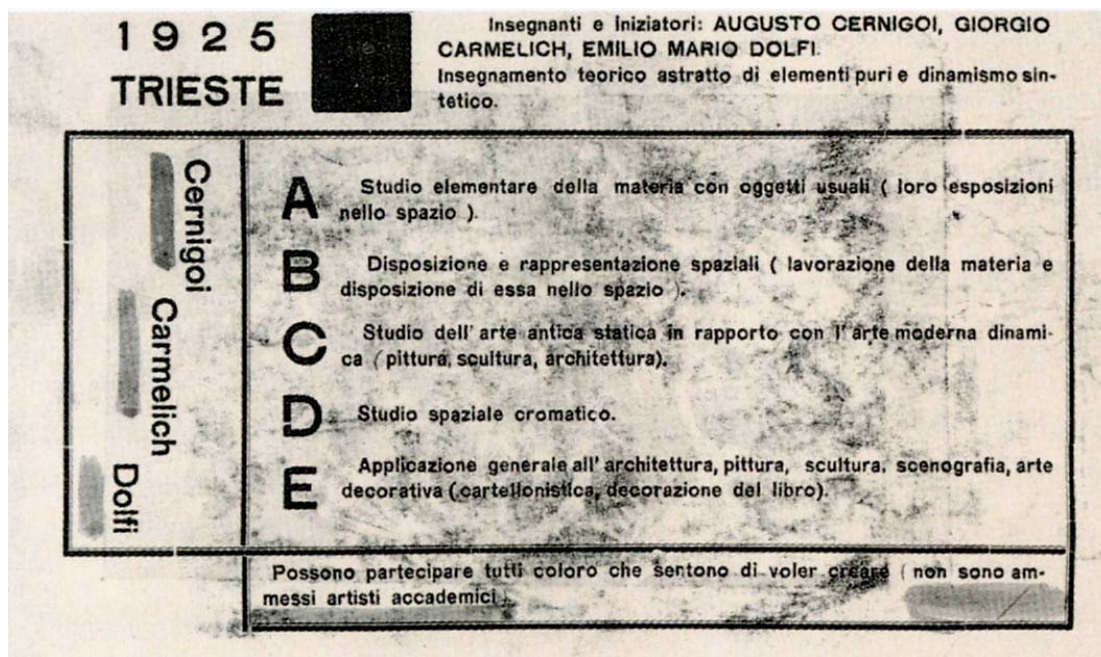


Fig. 1: Programma della Scuola d'indirizzo costruttivista, 1925.

Questo non vuol dire però che ai compagni di questa avventura non risulti assai chiaro il sistema di riferimenti culturali ed ideologici di Černigoj. Da questo punto di vista si rivela interessante la recensione che Carmelich dedica al pittore su *La Voce di Gorizia* nel dicembre 1925 (Carmelich 1925), in cui anche se in termini metaforici si fa chiaro riferimento all'adesione zenitista. Più che all'esperienza della scuola dobbiamo piuttosto guardare ad alcune prese di posizione espresse da Černigoj su periodici di lingua slovena. Pensiamo ad esempio al manifesto apparso su *Mladina*, rivista stampata a Lubiana (Delak & Černigoj 1926):

Si combatte contro l'idiotismo di Cézanne e quello germanico- contro l'espressionismo, come pure contro l'arte inglese dei piroscafi di commercio. Vogliamo essere barbarogeni. È questa un'espressione di origine balcanica, vogliamo vivere come il mondo intero in una forma dinamica di attività (Krečič 1985, p. 39).

Altrettanto interessanti due articoli apparsi sul giornale triestino *Učiteljski list*, nel primo dei quali il Costruttivismo viene proposto come il momento più maturo di uno sviluppo che parte dall'Impressionismo, mentre nel secondo il sostegno alla causa costruttivista viene motivato anche in termini ideologici, con la contrapposizione di questa corrente rispetto all'individualismo degli altri movimenti d'avanguardia.

È tuttavia nel corso dell'autunno 1927 che queste sollecitazioni trovano una loro più concreta maturazione. Su di un fronte si realizza il progetto di una rivista che dia voce alle ricerche dell'avanguardia slovena e si inserisca nel più ampio contesto

internazionale. Escono infatti a Lubiana [due numeri di Tank](#) (*Tank* 1 ½, 1927; *Tank* 1 ½-3, 1927), che pur nella eterogeneità dell'impianto illustrativo dà ampio spazio agli interventi grafici costruttivisti di Černigoj e Stepančič. Direttore è il regista Ferdo Delak, altra interessante figura di snodo in rapporto con Sofronio Pocarini e il gruppo futurista goriziano, particolarmente attenta alle innovazioni prampoliniane (Štoka 2009), che meriterebbe un'analisi più approfondita, anche in relazione all'importanza che il teatro e la scenografia assumono nella ricerca di Černigoj in questo periodo. Proprio dalla corrispondenza tra Delak e Micić, riproposta da Vida Golubović nell'introduzione all'edizione facsimilare dei due numeri della rivista slovena (Golubović 1987) si comprende il ruolo che il regista goriziano attribuisce all'artista zenitista e quanto il progetto di *Tank* tenga conto del modello di *Zenit*. Nel quadro dei diversi interventi, che in molti casi recuperano precedenti pubblicazioni e che raccolgono testimonianze dei protagonisti delle avanguardie internazionali senza una precisa linea di orientamento - Tzara, Walden, Ve Poliansky, Marinetti, Schwitters - vale la pena di ricordare il lungo scritto autobiografico di Micić *Rien de personne ou mon autobiographie. écrit sur l'invitation de l'académie des sciences et des arts à moscou, à l'occasion de l'exposition internationale de l'art révolutionnaire de l'occident et de l'amérique* nel quale l'intellettuale zenitista ricostruisce miticamente il proprio "viaggio" di «werther maladif d'origine serbe des balkans», enfatizzando gli esiti dolorosi dell'intransigente coerenza della rivoluzione zenitista, antiborghese, anticristiana, antieuropea

car nous étions dégoûtés de toute politique et du mensonge de la culture de tout le monde [...] moi "fou balkanique", fameux par mes méfaits et poète du sixième continent, j'étais à la merci du dédain de l'opinion publique, des railleries de la racaille de presse et de la haine de mes contemporains, hérières dans leurs cerveaux. Dans leur haine contre zenit et le mouvement zénitiste ils sont tous d'une unanimité pathologique: serbes, croates et slovènes, sans différences de parties politiques et de loges farmaçonique car au lieu de prolonger la gloire du mensonge national et culturel, ce qui m'aurait sûrement amené au fauteuil ministerial, je rugissais: zenitisme-anticulture-antieurope!

Le petit esprit de la petite bourgeoisie se venge cruellement. On prétend déjà depuis plusieurs années que je suis mercenaire de quelqu'un. À Zagreb je l'étais de Belgrade, a Belgrade celui de Lénine [...] (Micić 1927).

Rispetto a questo "urlo" solitario il manifesto bilingue, sloveno-italiano di Černigoj sembra contrapporre l'ottimistico invito agli artisti contemporanei espresso da [Moj posdrav! /Saluto](#), in cui rafforza il riferimento all'identità slava e quindi enuncia

e giustifica politicamente l'opzione costruttivista, ma allo stesso tempo sottolinea come la collaborazione internazionale sia presupposto imprescindibile dello spirito dell'avanguardia, rilanciando un appassionato appello agli artisti italiani impegnati nella comune battaglia estetica.

Invitando tutti gli avanguardisti italiani di informare e collaborare a questa costruzione attiva dello spirito nuovo, dimenticando completamente piccola speculazione personale od altro, affinché non si possa occasionalmente rinfacciare a nessuno la passività informativa in merito all'attivismo costruttivista dell'arte del gruppo d'avanguardia slavo.

salutando, gridando, urlando, invocando evviva, evviva il nuovo organo d'avanguardia artistica slava=evviva il tank

prof. augusto černigoj, costruttivista (Černigoj 1927).

Ma non è certo il campo della teoria quello nel quale Černigoj, con il gruppo dei suoi collaboratori e allievi, dà un contributo maggiormente significativo (lo aveva ben colto uno dei suoi primi critici, Carmelich, lo sa bene chi ha seguito tutto il suo itinerario artistico e il suo insegnamento fin in anni recenti). È infatti nelle prove grafiche che la riflessione sugli esiti delle avanguardie storiche si fa più maturo, proprio scorrendo queste immagini constatiamo del resto quanto rispetto alla verifica per così dire a tutto campo di Černigoj:

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj, Linolej \(1927\)](#)

[A. Černigoj Linolej \(1927\)](#)

l'interpretazione più rigorosamente "costruttivista" sia quella del suo allievo più promettente, Eduard Stepančič:

[E. Stepančič, Linolej \(1927\)](#)

[E. Stepančič, Linolej \(1927\)](#)

[E. Stepančič, Linolej \(1927\)](#)

uno dei protagonisti del complesso intervento presentato alla *I Esposizione del Sindacato di Belle Arti*, che si era aperta a Trieste nell'ottobre dello stesso anno e di cui proprio alcune foto pubblicate sul secondo numero di *Tank* forniscono una fondamentale testimonianza.

[Razstava konstruktivistov v Trstu 1927.](#)

[Pogled na razstavni prostor konstruktivistov v Trstu 1927](#)

[Razstava konstrukcij \(Trst 1927\); E. Stepančič na razstavi konstruktivistov v Trstu 1927; G. Poljak na razstavi konstruktivistov v Trstu 1927](#)

Rimandiamo alle capillari analisi di Peter Krečič e di Fiorenza De Vecchi (De Vecchi 1991), che hanno posto le basi della ricostruzione dell'allestimento, in occasione della mostra *Il mito sottile*, organizzata al Museo Revoltella nel 1991, limitandoci a segnalare alcuni nodi critici che questo caso propone.

Innanzitutto non possiamo non sottolineare il contesto (Fasolato 1997) in cui si situa l'allestimento del gruppo costruttivista triestino e la scelta operata dal maturo pittore di inclinazioni novecentiste Edgardo Sambo, che in quanto curatore della mostra decide non solo di accettare le opere di Černigoj e compagni, ma di consentire l'istallazione degli oggetti in uno spazio che diventa esso stesso unità significativa, allestimento rafforzato dal manifesto programmatico pubblicato in catalogo. Lo stesso Sambo scrive nell'introduzione di aver ritenuto la ricerca del gruppo «interessante, pur riconoscendo quanto le loro espressioni d'arte siano divergenti dalle nostre, anche le più estremiste, che, per quanto deformate, rimangono sempre nel campo della tradizione» (I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste 1927). Il fatto che sia ancora il pittore, segretario del Sindacato Fascista, a mitigare gli entusiasmi espressivi e ideologici del professore "costruttore", intenzionato a inserire nell'intervento anche l'immagine costruttivista di Lenin, ci dimostra quanto fosse ben consapevole del significato politico attribuito da Černigoj alla proposta.

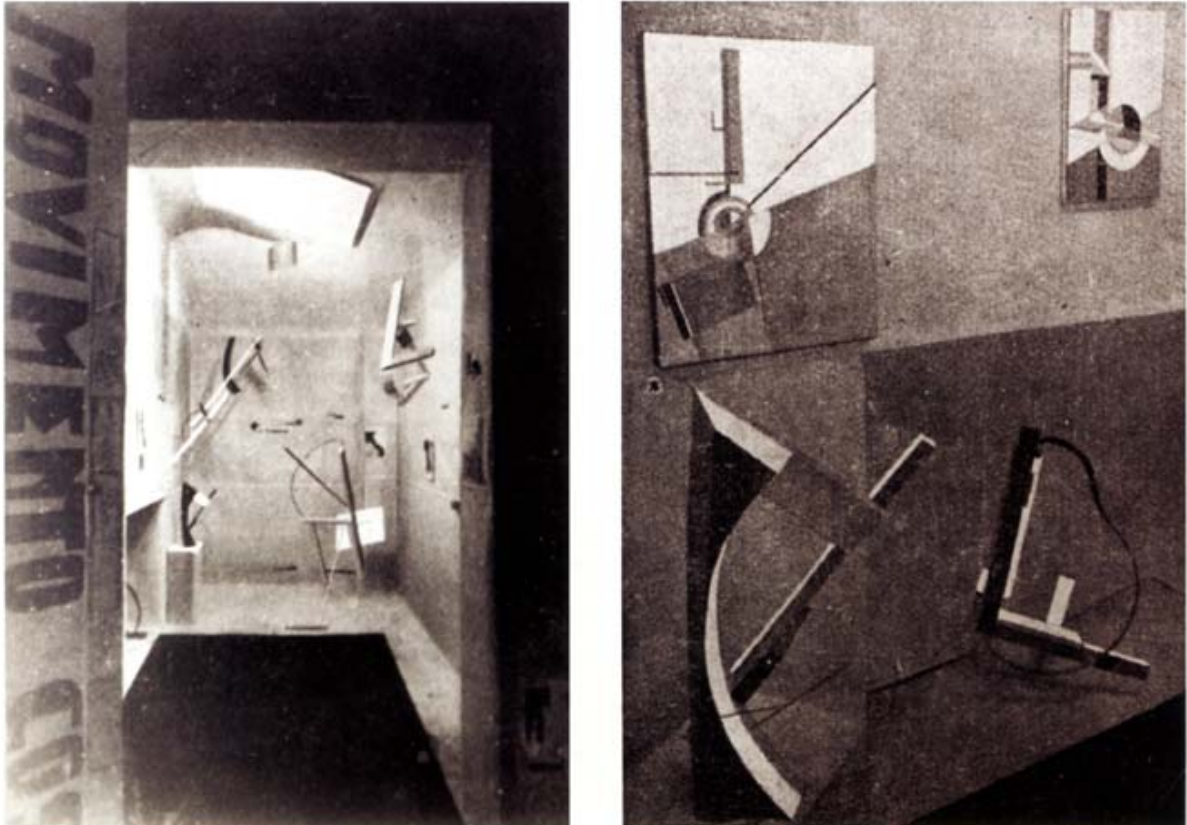


Fig. 2: L'esposizione del Sindacato di belle arti e del Circolo artistico di Trieste, Sala costruttivista, 1927.

Gruppo costruttivista di Trieste.

Il gruppo presenta elementi del tutto nuovi all'ambiente locale, cosicchè tutte le nuove forze d'arte vivono, e combattono.

Noi attivisti arch. Carmellich Giorgio, prof. A. Cernigoi, G. Vlah, E. Stepancich abbiamo per meta l'arte + oggetto = funzione cioè sintesi totale del movimento nello spazio. Di fronte alla vecchia concezione della pittura, scultura letteraria, la nostra attività tende a una nuova pittura - scultura assoluta vibrazione di colore + spazio + tempo = forma, ovvero funzione per se stessa esistente e vitale-pura. Noi combattiamo a priori la forma dell'arte di riproduzione naturalistica o fantastico mistica, e l'attuale letteraria individualista dell'ultima generazione decadente.

La nostra attività consiste nel dare oggetto al movimento con il colore, materia e forma, perciò i nostri elementi sono puri - astratti.

La costruzione astratta esiste nella sua totale impronta per l'artista e per l'osservatore, ambedue devono estrarre ciò che è sensibilità = espressione prodotta dall'oggetto. Perciò la formazione degli oggetti esposti consiste di materiali + colore + forma = assieme tattile nel tempo e nello spazio, contribuendo con ciò lo stato sintetico = espressione vera e pura dell'Arte oggettiva (e non come per la pittura fino ad oggi „L'art pour l'art“ soggettivistica).

L'arte è distintamente il prodotto collettivo-multiplo = sintesi perfetta di tempo e spazio = contemporaneità.

Non più arte riproduttiva

„ „ „ figurativa

Bensì arte sintetica costruttiva

- „ oggettiva tattile
- „ utile collettiva.

Prof. A. CERNIGOI.

Fig. 2: Presentazione del gruppo costruttivista di Trieste, 1927.

Dobbiamo certamente inquadrare questo episodio nella politica culturale promossa dal regime e in particolare nella strategia di assorbimento e snazionalizzazione che in ambito artistico vede come strumento portante proprio il sindacato (Mislej 1997). Illuminante ad esempio una lettera scritta nel 1927 da Veno Pilon, uno degli artisti sloveni giuliani che come Spazzapan, Stepančič, Ivan Čargo, Sergio Sergi lasceranno proprio in quegli anni i loro luoghi d'origine:

Negli ultimi tempi io e Spazzapan subiamo pressioni ed esortazioni ad aderire al sindacato degli artisti di Trieste nonché lusinghiere promesse ed ampie garanzie circa l'esposizione autunnale. Ci toccherà probabilmente iscriverci, se ci verrà prospettata la pur minima possibilità di muoverci. Così non è possibile andare avanti ed anche per quanto riguarda il passaporto non possiamo accettare di rimanere incatenati per sempre ad uno stesso luogo. Il proposito di una liquidazione generale non mi ha ancora abbandonato, ciononostante faccio di tutto per andarmene quanto prima ed il più lontano possibile (Mislej 2009, pp. 383-384).

Eppure, ciò che spiega forse più di altro la disponibilità e la “tolleranza” nei confronti della “rivoluzionaria” proposta del gruppo costruttivista triestino è la piena consapevolezza della sua scarsa o quasi nulla pericolosità, l’incapacità di incidere sia sul piano artistico che politico: una macchina da guerra destinata a restare inattiva. La reazione della critica è fredda, distaccata, ma per nulla scandalizzata. Più del quasi scontato dissenso di Silvio Benco, è significativo l’atteggiamento di Dario De Tuoni la cui stagione futurista e le aperture nei confronti della ricerca europea avrebbero fatto supporre un atteggiamento più partecipe. Il critico, che per altro ammira il temperamento artistico di Černigoj per il quale auspica una liberazione dalle «pastroie di certi convenzionalismi d'avanguardia estremista», boccia l'iniziativa come arretrata, sostanzialmente debitrice della sperimentazione futurista e della lezione “purista”.

È un gruppo di giovanissimi che programmizzano le loro aspirazioni con il Noi in grassetto, e i segni matematici dei più, dei meno, degli eguale, com’era di moda all’epoca del futurismo e nell’immediato dopoguerra. Di ‘nuova pittura’, che assimila in pari tempo la ‘scultura assoluta’, ben poca cosa, per chi abbia un po’ di pratica. Sono costruzioni già vedute nell’Esprit Nouveau e nelle altre riviste di avanguardia europea (De Tuoni 1927).

Del resto anche Karlo Kocjanči sulle pagine della triestina *Edinost*, la testata di lingua slovena che sarebbe stata di lì a poco costretta a chiudere, dimostra la stessa diffidenza nei confronti dell’ “ambiente”, pur apprezzando le singole opere: la forte valenza identitaria, internazionalista e panslava, del richiamo costruttivista non viene quindi, se non compresa, sicuramente quanto meno non condivisa. Così forse il registro che meglio interpreta la reazione non solo del pubblico ma anche di intellettuali come Carmelich direttamente coinvolti - significativa la lettera spedita a Dolfi da Merano il 10 ottobre 1927 (Zar 2002, p. 167) - è quella del giornale umoristico *Marameo*

Non prenderemo nota, asini come siamo in “arte costruttista” di tutta quella roba deposta o appesa nel bugigattolo a destra dove gli “attivisti” prof. Cernigoj, Edoardo Stepancic, Giuseppe Vlah e Giorgio Carmelich presentano: cerci+stechi+tachi de goma+trapole de sorzi= assieme tattile nel tempo e nello spazio (Strazzacavei 1927).

Ma era davvero così velleitario e banale, così vanamente retorico lo “sgabuzzino” costruttivista? Era veramente così scontato, a Trieste, ripercorrere le

vie intraprese da Moholy-Nagy e El Lissitzky; poteva essere considerato davvero come un'attardata manifestazione provinciale rispetto alle tappe scandite dalla ricerca europea? Anche tenendo conto delle difficoltà di valutare la coerenza di un ambiente solo partendo da fotografie o da ricostruzioni postume, credo si possa pienamente concordare con le valutazioni proposte da Peter Krečič e da Fiorenza De Vecchi, che ha fornito una puntuale, dettagliata analisi dei singoli pezzi, di cui ha individuato le possibili fonti e matrici, ma soprattutto ha dimostrato la coerenza di un progetto in cui all'impianto geometrico architettonico si intreccia un percorso didattico-pedagogico. Il fatto di considerare il piccolo spazio concesso come un parallelepipedo sulle cui facce intervenire con stesure cromatiche (per esempio il rettangolo asimmetrico sul pavimento), con composizioni bidimensionali, ma soprattutto con le strutture spaziali delle *Costruzioni sintetiche* di Černigoj e le *Costruzioni dinamiche spaziali* di Stepančič che scendono appese a fili dal soffitto ci fa capire che siamo molto lontani anche dall'impostazione delle «ricostruzioni dell'universo» futuriste. Non è possibile infatti non cogliere nelle sculture del giovane allievo, che rilegge con audacia le proposte di Rodčenko, dei Proun di Lissitzky, delle sperimentazioni di Tatlin, oltre che il rigore geometrico, il valore simbolico di una liberazione dalle leggi della gravità, a sua volta non priva di valenze ideologiche, che a fine anni Venti dimostra una grande consapevolezza delle prospettive dell'arte plastica.

Allora come possiamo spiegare la scarsa se non inesistente incidenza della mostra nel contesto italiano? Ho provato a rispondere a questa domanda in altra sede (Strukelj 2010), cercando di tener conto dell'impatto del Padiglione sovietico della Biennale veneziana del 1924, e della indubbia sintonia con le ricerche di Pannaggi degli anni 1925-26, in particolare nell'arredo di casa Zampini a Esanatoglia. È tuttavia significativo che dell'allestimento costruttivista non resti traccia nelle pagine delle riviste d'arte italiane: ma *Noi* nel 1927 era già chiusa da due anni, *Il Futurismo* aveva interrotto la pubblicazione proprio in quel periodo. Avrebbe potuto esserci tuttavia un altro tramite importante, [il numero speciale di *Der Sturm* dedicato alla "Junge slovenische Kunst"](#), che in qualche modo diventa momento fondante della costruzione identitaria della avanguardia slovena, pubblicazione a cui è stata dedicata nel 2011 una mostra a Lubiana, accompagnata da un interessante catalogo ai cui vari contributi rimando (Der Sturm 2011). Il numero speciale viene introdotta da un testo scritto da Heinz Luedecke e Fernand Delak, che firma anche un articolo sul nuovo teatro sloveno. È del resto l'intellettuale sloveno fondatore di *Tank* il tramite privilegiato con Walden e *Der Sturm* (Štoka 2009). L'intervento (Bressan 2009, pp. 199-202) è molto interessante perché in qualche modo propone in un contesto europeo le problematiche già emerse nei due numeri di

Tank, mettendo in luce la particolare posizione dell'avanguardia slovena, quella condizione di snodo tra occidente e oriente che ne caratterizza la specificità, ma anche le potenzialità di apporto nell'ambito del circuito europeo. Bisogna riconoscere tuttavia che sia in questo scritto che nell'articolo di Luedecke dedicato a Černigoj, illustrato da una foto della mostra triestina, l'interesse è puntato sulle singole opere e non sulla complessità dell'allestimento.

Il numero speciale non passa tuttavia inosservato a Trieste. Il *Popolo di Trieste (Svegliarino artistico 1929)* riferendosi a Pilon e Černigoj scrive: «Quanto poi a questi pittori giuliani che altra volta hanno opportunamente dichiarato in qual conto tengano la snazionalizzazione che si vuol fare ai loro danni, sentiranno – vogliamo crederlo – il dovere di scrivere a tutte le riviste del mondo che sono cittadini italiani, pittori italiani». E probabilmente non era sfuggita la copertina di *Der Sturm* del dicembre 1928, in cui una linoleografia del pittore triestino riportava la seguente didascalia «Prof. August Cernigoj/Jugoslavien».

Qualche altro indizio ci potrebbe aprire altri fronti di indagine, che tuttavia ben difficilmente possono trovare una concreta verifica. Nella scheda biografica stilata da Edvard Stepančič conservata all'ULUS di Belgrado, l'artista cita tra le gallerie che hanno esposto le sue opere la Casa d'Arte Bragaglia, dove del resto aveva esposto Venio Pilon e questo prima di indicare la mostra costruttivista, un dato che comunque ci può far riflettere se non altro sulla volontà di riferirsi al circuito futurista: ma è troppo poco per riuscire a formulare delle ipotesi di lavoro. Del resto proprio la fisionomia e il percorso dell'artista triestino presentano ancora, nonostante il fondamentale contributo di Krečič in occasione della rassegna lubianese del 2006 (Krečič 2006), ampi campi di approfondimento, a partire dalla ricostruzione della sua formazione, ma soprattutto delle sue esperienze durante il suo soggiorno parigino del 1929 e 1931. Al di là degli scarni dati biografici a noi rimasti, nessuna documentazione iconografica ci consente di ricostruire i possibili esiti della frequentazione della Académie Moderne di Fernand Léger o dell'insegnamento di Paul Colin, mentre alcuni ricordi registrati da Krečič negli incontri con il maestro devono essere riletti nella loro dimensione mitica: così ad esempio la scoperta in una vetrina parigina di una monografia di Moholy-Nagy, il riconoscimento della convergenza con le ricerche del gruppo costruttivista triestino cozza con il preciso riferimento all'opera dell'artista ungherese, ben documentata se non altro in *Der Sturm*, in un collage di Stepančič pubblicato sulla stessa rivista nel numero *Junge slovenische Kunst*. Certo né Ljubomir Micić, né Venio Pilon nel nuovo contesto metropolitano sembrano rappresentare dei saldi punti di riferimento capaci di rinvigorire le premesse della sperimentazione triestina. A tener conto degli sviluppi successivi, dei quadri della fine anni Trenta, inizi Quaranta dipinti dopo il

trasferimento a Belgrado nel 1931, Parigi sembra aver schiuso a Stepančić piuttosto la via del colore, averlo introdotto all'École de Paris. È tuttavia probabilmente anche attraverso l'insegnamento di Petar Dobrović nella capitale serba che la lezione di Cézanne diventerà nuovo campo di studio e rigorosa analisi.

Dobbiamo allora considerare l'esperienza del gruppo costruttivista una parentesi definitivamente chiusa oppure possiamo rintracciarne gli esiti, l'eredità sul lungo periodo? Nella complessa e ricchissima attività di Černigoj resta costante indiscussa la difesa ad oltranza di una libertà di sperimentazione linguistica, che diventa saldo principio ideale mai disconosciuto, l'impegno didattico-formativo, l'attenzione nei confronti delle arti applicate, che passa a sua volta attraverso una piena consapevolezza della valorizzazione di materiali ed oggetti. In questa prospettiva la sua proficua collaborazione con lo studio STUARD di Pulitzer-Finali, i suoi pannelli decorativi per le navi Saturnia, Victoria e Conte di Savoia (Vatta 1998), così come l'allestimento della mostra del mare (1934), o anche il progetto per palestra presentato nel 1934 alla mostra nazionale di plastica murale di Genova (Stile futurista 1934, p. 29) vedono consolidarsi elementi secondofuturisti, all'interno tuttavia di un costante e coerente rimando ad un rigore geometrico costruttivo, che resterà griglia di riferimento ineludibile anche nelle diverse stagioni del suo vitale percorso dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. "Internazionalista" resta infatti sempre la sua prospettiva estetico-politica: un nesso questo che resterà inscindibile, in una continua oscillazione tra elementi "costruttivisti" e forti componenti dada. Una rivoluzione, quella di Černigoj, certo combattuta attraverso l'arma dell'ironia, accettando di indossare le vesti del vecchio maestro dell'avanguardia, ma non per questo senza accettare il rischio di una sostanziale emarginazione: con le sue opere così poco inclini a farsi interpreti di una identità univoca, né un'identità stilistica, né tanto meno nazionale. Ai suoi tanti allievi Černigoj ha tuttavia offerto per così dire uno "sguardo", un metodo, la curiosità, la passione per la sperimentazione, lasciando un segnale forte quanto meno nel contesto della cultura triestina.

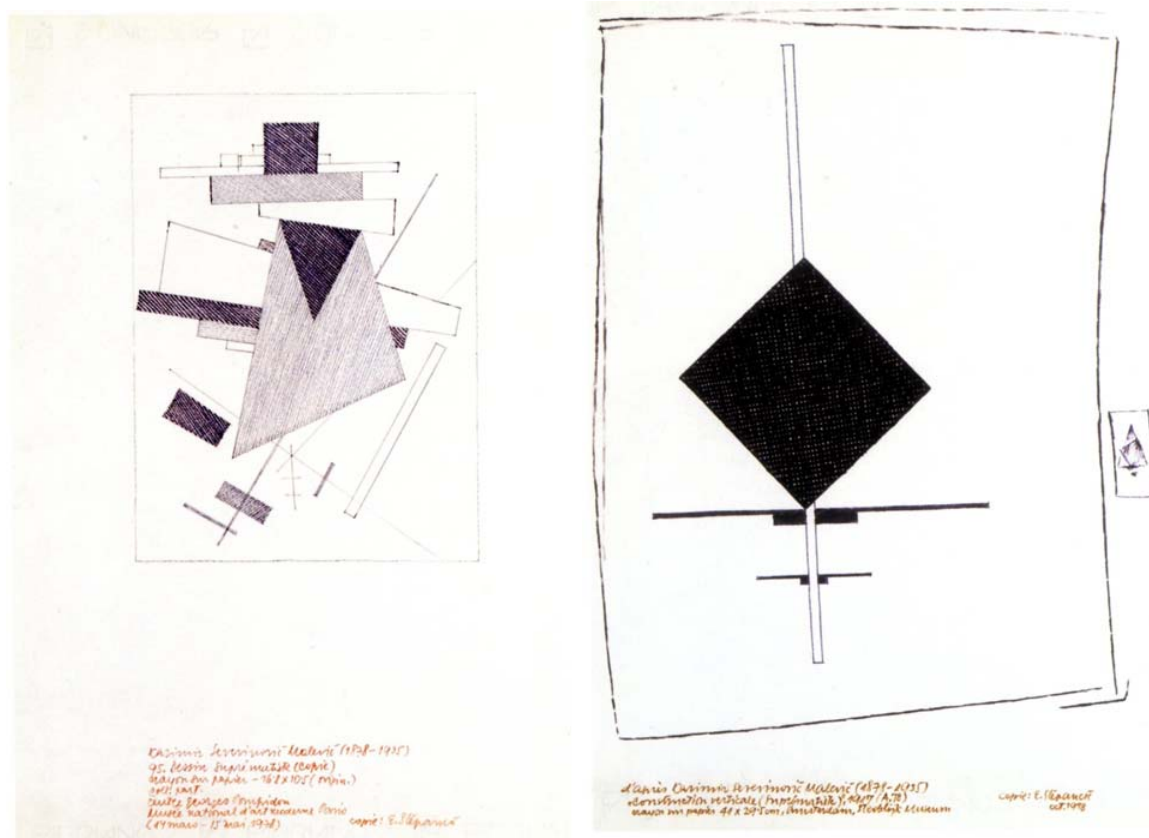


Fig. 4,5: E. Stepančić, *d'après Malevič*, 1978. Courtesy: archivio Stepančić.

Quanto a Eduard Stepančić, potremmo ripartire da una serie di disegni-omaggio a Malevič, veri e propri studi *d'après* alcune opere esposte nel 1978 alla mostra al Centre Pompidou, che l'artista visita in occasione di un suo soggiorno parigino. Si tratta di uno dei rarissimi punti fermi cronologici, nella per altro impervia ricostruzione della vasta produzione dell'autore, che segnala quanto programmatica sia la sua riflessione sull'esperienza costruttivista nel corso degli anni Settanta, anche se indubbiamente già i dipinti del decennio precedente vedono riaffiorare una *texture* geometrica, che riprende le sperimentazioni degli anni Venti. Per quanto gli studi sono riusciti fino ad ora a restituire, la ricerca di Stepančić appare ciò nonostante quasi incredibilmente isolata, frutto di un processo di sviluppo tutto interno, non correlata se non per via indiretta alla stagione delle neoavanguardie degli anni Sessanta, quasi l'Eduard Stepančić attivo nella Belgrado di quegli anni guardasse con sguardo nostalgico e distaccato, in una prospettiva quasi autobiografica, ad un'esperienza ormai conclusa. Ma, attenzione, il 1978 non casualmente coincide con la data della prima mostra retrospettiva di Černigoj, curata da Alexander Bassin e Peter Krečič, a Idrija, che dà avvio all'indagine del periodo

costruttivista triestino e più ingenerale dell' avanguardia slovena degli anni Venti. La ricostruzione filologica delle opere del 1978, dell'allestimento dell'ambiente costruttivista del 1991 e del 1998 può diventare terreno per nuove sperimentazioni e riletture: e allora le sculture sospese nello "sgabuzzino" costruttivista diventano per il regista sloveno Dragan Živadinov inattese anticipazioni delle sue [performances teatrali a "gravità zero"](#) (Živadinov 2009). Se è probabilmente in questo contesto che si sviluppa anche nei protagonisti una progressiva consapevolezza dell'importanza culturale di quella stagione, è proprio attraverso la mediazione del recupero storiografico che l'eredità "costruttivista" può continuare per via mediata a dare i suoi frutti.

L'autrice

Vanja Strukelj, ricercatrice presso il Dipartimento LASS dell'Università di Parma, insegna Storia della critica d'arte e Fonti per la storia dell'arte moderna e contemporanea.

Nei suoi studi ha indagato numerosi aspetti della cultura figurativa italiana del Novecento in saggi dedicati alla pittura (*Carlo Mattioli*, 1983, *Gioietta Fioroni* 1984, *Goliardo Padova*, 1989, *Pittura e opus alchemico in Zigaina*, 1989, Livio Schiozzi, 2007, Bogdan Grom, 2008, 2013, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, 2009, *Carmelich guarda Černigoj. Note, a margine, sul costruttivismo triestino*, 2010), al manifesto pubblicitario (*Dudovich & C. I triestini nel cartellonismo italiano*, 1977, *Sepo*, 1979, *Adolf Hohenstein*, 2003, *Luci fantasmagoriche*, 2008), al fumetto (*Renato Calligaro*, 1985), alla satira (*Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"*, 2008) e all'illustrazione (*Guido Marussig. Il mestiere della arti*, 2004, *Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in Tableau de Paris 1852-1853*, 2012). Negli ultimi anni le ricerche si sono mosse su altri temi quali le guide locali (*Le guide postunitarie di "Reggio nell'Emilia": il racconto della città tra miti e stereotipi*, 2003), il viaggio (*Esporre l'Egitto. Viaggiatori europei all'inaugurazione del canale di Suez*, 2013), la formazione artistica (*Progettare una scuola. L'Istituto per l'arredamento e la decorazione della nave e degli interni di Trieste dalla fondazione al 1968*, 2005), mentre centrale è stata l'attenzione al dibattito critico europeo tra Ottocento e Novecento, in particolare all'ambito della cultura preraffaellita e simbolista (G. P. Minardi, G. Silvani, V. Strukelj, *La trama delle arti*, 2004; *Il pittore, la lettera, il viaggio. La corrispondance di Eugène Fromentin e il progetto de Les Maitres d'autrefois*, 2005; *Nel segno di Polifilo*, 2010; *D. G. Rossetti, Lettere scelte*, a cura di G. Silvani e V. Strukelj, 2010). Tra le ricerche in corso va segnalata un'ampia indagine sul sistema delle esposizioni italiane postunitarie, che prende in esame il tema dei salons caricaturaux e del sistema editoriale e pubblicitario (*Citta` in mostra. Parma 1870, immagine debole di un potere in crisi*, 2010; V. Strukelj, F. Zanella, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, 2011; *All'ombra dei maestri: monumenti e esposizioni tra identità nazionale e identità locale*, 2013).

e-mail: vanja.strukelj@unipr.it

Bibliografia

I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste 1927, catalogo della mostra, Padiglione Municipale Giardino Pubblico, Trieste, ottobre-dicembre 1927, [s.e.], Trieste.

Aurora 1924, II, 7.

Barillari, D 2001, 'ad vocem Jugoslavia', in *Il dizionario del Futurismo*, ed. E. Godoli, Vallecchi, Firenze, I, pp. 605-611.

Bassin, A & Krečič, P (eds.) 1978, *August Černigoj. Retrospektivna razstava del Augusta Černigoja*, catalogo della mostra, Mestni musej Idrija 1978, Tiskarna Mestni musej Idrija, Idrija (SLO).

Benzi, F 2013, 'Futurismo e Mitteleuropa: scambi, influenze e analogie. Approfondimenti per la mappatura di un tema', *Storia dell'arte*, n.s. 34, pp. 127-152.

Berg, H F & Gluchowska, L 2013, *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-garde in the First Half of the Twentieth Century*, Peeters, Leuven.

Berghaus, G (ed.) 2000, *International Futurism in arts and literature*, s.e., Berlin.

Bière-Chauvel, D 2009, 'La revue Zenit: une avant-garde entre particularisme identitaire et internationalisme', in *Europa! Europa? European avant-garde and modernism studies*, eds. S. Bru, J. Baetens & B. Hjartarson, de Gruyter, pp. 138-152.

Bressan, M 2010, *Der Sturm e il Futurismo*, Laguna, Gorizia.

Briski Uzelac, S 2003, 'Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars', in *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds. D. Djurić, & M. Šuvaković, The MIT Press, Cambridge (MA), London, pp. 123-169.

Carli, M 1920, *Con D'Annunzio a Fiume*, Facchi, Milano.

Carmelich, G 1925, 'Augusto Černigoj', *La voce di Gorizia*, 22 dicembre.

Carpi, U 1981, *Bolscevismo immaginista*, Liguori, Napoli.

Carpi, U 1985, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma.

Carpi, U & Passamani, B (eds.) 1985, *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio-aprile 1985, Arti Grafiche Campestrini, Gorizia.

Černigoj, A 1927, 'Moj posdrav! /Saluto', *Tank*, 1 ½, pp. 7-8.

Coen, E (ed.) 2009, *Futurismo 100: Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia*, catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 17 gennaio 2009 - 7 giugno 2009, Electa, Milano.

Delak, F & Černigoj, A 1926, 'Kai je umetnost?', *Mladina*, 1, pp. 20-23.

De Vecchi, F 1991, 'La sala costruttivista: una ricostruzione', in *Il mito sottile: pittura e scultura nella città di Svevo e Saba*, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 26 ottobre 1991 - 30 marzo 1992, Civico Museo Revoltella, Trieste 1991, pp. 100-108.

De Vecchi, F 1998, 'Černigoj e il costruttivismo europeo. Gli anni "rivoluzionari"', in *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, eds. M. Masau Dan & F. De Vecchi, Civico Museo Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste - Editoriale Associati, Trieste.

De Tuoni, D 1927, 'L'Esposizione d'Arte al Giardino Pubblico', *Il Popolo di Trieste*, 15 ottobre.

Der Sturm in slovenska historična avantgarda/Der Sturm and the Slovene historical avant-garde, [catalogo della mostra], Muzej in galerije mesta, Ljubljane, 28.5.2011 - 26.6.2011, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana.

Djurić, D & Šuvaković, M (eds.) 2003, *Impossible histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Fasolato, P 1997, 'Venezia Giulia: attorno le esposizioni interprovinciali', in *Arte e stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, eds. E. Crispolti, M. Masau Dan & D. De Angelis, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 1997, Skira, Milano, pp. 53-66.

Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali 2009, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, catalogo della mostra, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia.

Golubović, V & Subotić, I 1983, *Zenit i avangarda 20ih Godina/and the Avant-garde of the Twenties*, Beograd, Narodni Muzej, februar-mart 1983, [s.e.], Beograd.

Golubović, V 1987, 'Dopisovanje v zvezi z revijo "Tank": Černigoj- Delak- Micić', in *"Tank"*, reprint, Ljubljana, s.p.

Kalc, A 2005, 'Ai confini orientali della civiltà italiana tra le due guerre', in *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX.stoletja / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, ed. T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetnosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste, pp. 57-76.

Krečič, P 1978, 'Il costruttivismo di Černigoj: i fatti, le interpretazioni', in *August Černigoj. Retrospektivna razstava del Augusta Černigoja*, catalogo della mostra, eds. A. Bassin e P. Krečič, Mestni muzej Idrija 1978, Tiskarna Mestni muzej Idrija, Idrija (Slo) 1978, s.p.

Krečič, P 1985, 'L'avanguardia storica jugoslava. Il costruttivismo e lo zenitismo', in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio-aprile 1985, Arti Grafiche Campestri, Gorizia, pp. 84-89.

Krečič, P 2005, 'Gli artisti sloveni nel territorio giuliano nel periodo tra le due guerre', in *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX.stoletja / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi, ed. T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetnosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste, pp. 182-191.

Krečič, P (ed.) 2006, *Eduard Stepančič in konstruktivistični princip /and the Principles of Constructivism*, catalogo della mostra, Ljubljana, 21 aprile - 21 giugno, Cankarjev dom, Ljubljana.

Lista, G 1980, *Arte e politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Multipla, Milano.

Lista, G 1988, *Dal Futurismo all'Immaginismo. Vinicio Paladini*, Edizioni del cavaliere azzurro, Bologna.

Masau Dan, M & De Vecchi, F, *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento* 1998, catalogo della mostra, Civico Museo Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste, Editoriale Associati, Trieste.

Masau Dan, M (ed.) 2010, *Giorgio Carmelich. "Oh nulla un Futurista..."*, catalogo della mostra, Museo Revoltella, Trieste, Electa, Milano.

Micić L 1927, 'Rien de personne ou mon autobiographie', *Tank*, 1 ½, pp. 10-13.

Mislej, I 1997, 'Arte e politica. Gli artisti alloggiati nella Venezia Giulia fra le due guerre', in *Arte e stato: le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra eds. E. Crispolti, M. Masau Dan & D. De Angelis, Civico Museo Revoltella, Trieste, 1997, Skira, Milano, pp. 84-85.

Mislej, I 2009, 'Riscontri sloveni alle vicende artistiche del Goriziano', in *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali* 2009, Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia, pp. 377-387.

Moscolin, F 2010, 'Viaggi d'arte. La formazione di Giorgio Carmelich attraverso le lettere', *Giorgio Carmelich. "Oh nulla un Futurista..."*, catalogo della mostra ed. M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella 2010, Electa, Milano, pp. 90-99.

Paladini, V 1925, *Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'U.R.S.S. A Venezia, Roma*, Edizioni di "La Bilancia", Roma.

P.D. 1926, 'Futuristi italiani e Zenitisti serbi', *L'Impero*, 9 gennaio.

Rojc, T (ed.) 2005, *Trst: Umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX.stoletja / Trieste: Arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*, Atti del convegno internazionale di studi ed. T. Rojc, Glasbena Matica, Ljubljana, Znanstveno raziskovalni center Slovenke akademije znanosti in umetnosti, Trieste, Narodna in študijska knjižnica/Biblioteca nazionale slovena e degli studi, Trieste.

Salaris, C 1992, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del Fascismo*, La Nuova Italia, Scandicci (FI).

Šimičič, D 2003, 'From Zenit to Mental Space. Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921-1987', in *Impossible histories : historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, eds D Djurić & M Šuvaković, The MIT Press, Cambridge (MA), London, pp. 295-330.

Štoka, T 2009, 'Il regista teatrale Ferdo Delak e l'avanguardia storica slovena: il periodo giovanile 1925-1930', in *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali* 2009, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, Gorizia, 28 novembre 2009 - 28 febbraio 2010, Laguna, Gorizia, pp. 315-322.

Strazzacavei 1927, 'Mostra=Rassegna dinamica', *Marameo*, 21 ottobre.

Stile futurista 1934, anno I, 5, dicembre 1934.

Subotić, I 1985, "'Zenit". Il suo rapporto con avanguardia slovena e futurismo', in *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del Futurismo nella Venezia Giulia*, catalogo della mostra, eds. B. Passamani e U. Carpi, Palazzo Attems, Gorizia, febbraio - aprile 1985, Arti Grafiche Campestri, Gorizia, pp. 90-93.

'Svegliarino artistico' 1929, *Il Popolo di Trieste*, 14 novembre.

Tank 1 ½, 1927

Tank 1 ½-3, 1927

Tomasucci, G & Tria, M 2010 *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Atti del Convegno Internazionale, Pisa, 5 giugno 2009, PLUS, Pisa.

Vasari, R 1923, 'Zenit', *Noi*, n. 2-3.

Vatta, S 1998, 'Le gallerie galleggianti. Černigoj decoratore', in *Augusto Černigoj (1898-1985). La poetica del mutamento*, catalogo della mostra, eds. M. Masau Dan & F. De Vecchi, Civico Museo

Revoltella, Trieste, 19 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999, Civico Museo Revoltella, Trieste - Editoriale Associati, Trieste, pp. 79-95.

Versari, M E 2011, 'Enlisting and Updating: Ruggero Vasari and the Shifting Coordinates of Futurism in Eastern and Central Europe', *International Yearbook of Futurism Studies*, ed. G. Berghaus, 1, November, pp. 277-298.

Vrečko, J 2011, *Prostorskost konsov in Tržaški konstruktivistični ambient/The spatiality of the 'cons' and the 'Trieste Constructivist Cabinet'*, in *Der Sturm in slovenska historična avantgarda/Der Sturm and the Slovene historical avant-garde*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, 28.5-26.6.2011, pp. 21-52.

Zanella, F 2004, *Guido Marussig e la 'decorazione'*, in *Guido Marussig, Il mestiere delle arti*, eds. G. Sgubbi e V. Strukelj, Civico Museo Revoltella, Trieste, 31 luglio- 10 ottobre 2004, Civico Museo Revoltella, Trieste, pp. 36-49.

Zar, N 2002, *Giorgio Carmelich*, Fondazione Cassa di Risparmio di Trieste, Trieste.

Zenit 17-18, 1922

Živadinov, D 2009, *Tržaški konstruktivistični ambient. Vlah, Carmelich, Stepančič, Černigoj*, Društvo za domače raziskave in Galerija Škuc, Ljubljana.