Università della Terza Età
UNITRE CORMONS

Maria Masau Dan

ANTONIO MORASSI

GLI ANNI GORIZIANI



QUADERNO25

Università della Terza Età
UNITRE CORMONS

Università della Terza Età
UNITRE CORMONS

Maria Masau Dan

ANTONIO MORASSI

GLI ANNI GORIZIANI

Foto in copertina
fronte: Antonio Morassi, *Autoritratto*, 1915
retro: Antonio Morassi, *Piazza Cavour a Gorizia*, 1915

QUADERNO25
31° ANNO ACCADEMICO 2026|2027



Italico Brass (1870-1943), *Ritratto di Antonio Morassi*, 1924, carboncino e pastello su carta.
Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia

INDICE

Presentazione 7
Antonio Morassi nell'emergenza del dopoguerra a Gorizia 9
Morassi e Gorizia 13
La famiglia 17
Gorizia tra Ottocento e Novecento 20
Gli anni del Ginnasio 23
Antonio Morassi nei ricordi di Biagio Marin e di Ervino Pocar 25
La parentesi di Monaco 28
Incontri decisivi tra Gorizia e Aquileia 30
La collaborazione con "Forum Iulii" 32
Allievo della Scuola di Vienna 34
Goriziani a Vienna 38
Da Vienna a Roma 41
Dopo la Grande Guerra la chiamata all'Ufficio Belle Arti di Trieste 43
Tra le macerie del castello di Gorizia 49
A Parigi per il Congresso degli storici dell'arte 52
Inventariare, studiare e restaurare 54
Alla scoperta delle chiese gotiche nella Val d'Isonzo 59
Tra arte popolare e arte decorativa 70
L'Istria, "un campo inesplorato" 74
"L'ufizio delle bele robe" nel mirino della satira 76
Morassi pittore, uno spazio di libertà 80
Tra passato e futuro: storico dell'arte e critico 85
Gorizia nel dopoguerra: segni di rinascita 91
Città di contrasti, tra Medioevo e Futurismo 93
La Prima mostra goriziana di Belle Arti 97
Le esposizioni triestine del 1924 104
1925, l'anno della partenza 106
Lontano da Gorizia ma sempre vicino 108
Biografia di Antonio Morassi 115
Bibliografia 122
Ringraziamenti 126
Crediti fotografici 127



PRESENTAZIONE

È un vero piacere presentare questo lavoro della docente di storia dell'arte Maria Masau Dan, autrice di numerose pubblicazioni e stimata direttrice dei Musei Provinciali di Gorizia, del Museo Revoltella e dei Civici Musei di storia ed arte di Trieste.
Il saggio nasce direttamente nelle aule della nostra associazione dato che l'autrice raccoglie, rielabora e dà forma al ciclo di lezioni che ella stessa ha tenuto agli studenti dell'Unitre della succursale di Gradisca nel trascorso anno accademico.
Il volume offre un prezioso contributo alla storiografia artistica del nostro territorio e al contempo valorizza la figura del conterraneo Antonio Morassi, che è stato un autorevole studioso e storico dell'arte.
Noto in Italia e all'estero per le numerose pubblicazioni sulla pittura veneta e su artisti di fama internazionale, quali Tiziano, Giambattista Tiepolo e i fratelli Guardi, Morassi è poco conosciuto nella terra in cui è nato e dove ha iniziato la sua carriera di qualificato funzionario della Pubblica Amministrazione e dove ha scritto i primi importanti saggi, come quelli sul recupero del castello di Gorizia, sul restauro dell'abside della Basilica di Aquileia e sulla valorizzazione delle chiesette della valle dell'Isonzo.
Con il presente lavoro, Maria Masau Dan colma un vuoto di conoscenze e ci fa conoscere la storia di un uomo di fama internazionale che ha sempre mantenuto un legame molto stretto con la propria terra e in particolare con Gorizia, la città che gli ha dato i natali, nonostante abbia trascorso buona parte della vita lontano da casa, dove però ha avuto modo di distinguersi come docente universitario e direttore di importanti pinacoteche.
All'autrice vadano il plauso e i ringraziamenti del direttivo e degli associati dell'Unitre e di quanti hanno interesse per l'arte e per la sua storia.

Il presidente dell'Unitre di Cormons
Luciano Patat

Cormons, Chiesa di Sant'Apollonia.



Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, corte interna

ANTONIO MORASSI NELL'EMERGENZA DEL DOPOGUERRA A GORIZIA

Il compito difficile di un funzionario di Soprintendenza esemplare

Vita scanzonata, quella degli studenti all'Università di Vienna, fra 1912 e 1914, gli ultimi del "mondo di ieri". Poi la guerra. E dopo la guerra le macerie.

Ma se la sera gli allievi di Max Dvořák, Julius von Schlosser e Josef Strzygowski se n'andavano al *Prater*, durante tutto il giorno s'erano applicati indefessi allo studio, alla ricerca, alla catalogazione, al lavoro di attribuzione nelle raccolte imperiali, sotto la guida di quei maestri inflessibili, il cui rigore metodologico, le cui vaste aperture, nel grande fermento intellettuale d'allora della capitale austriaca, e le cui innovazioni nella lettura del patrimonio artistico anche "minore" saranno lo strumento chiave per recuperare quanto si poteva di quelle macerie, per esplorare quello che, prima ancora d'esser studiato perché non considerato rilevante, era tuttavia già stato gravemente compromesso dalla guerra.

Se Antonio Morassi, inaugurando il 20 febbraio 1920 con l'ingresso nell'Ufficio belle arti di Trieste i suoi "anni goriziani", cui Maria Masau Dan dedica il libro, fu in grado di essere, in una situazione eccezionale come quella della ricostruzione postbellica, un funzionario duttile e brillante, furono proprio lo studio e il metodo della "Scuola di Vienna" a consentirglielo.

Il nuovo fronte, quello della tutela, richiedeva scelte inedite non meno che rapide in materia di recupero del patrimonio, soprattutto quello degli infiniti edifici che la guerra aveva più o meno danneggiato e che ancora potevano essere recuperati: ed era proprio la sensibilità, l'attenzione e il rispetto verso ogni epoca della storia trasmessi da quegli illustri docenti, e che la disciplina del restauro ha poi acquisito stabilmente, il fondamento critico che Morassi si trovò ad applicare con l'urgenza del momento.

La ricostruzione del castello di Gorizia, che assumeva dal pregnante valore simbolico di questo semidistrutto edificio una propria qualità altrettanto gravida di significato, richiedeva una lucidità e una preparazione culturale e insieme una vastità di vedute e una capacità di accogliere il quotidiano sentire dei cittadini portatori di quel valore simbolico che allora pochi avevano nel proprio bagaglio formativo: proprio il neo-assunto Morassi riusciva con esemplare chiarezza, in un lungo articolo su "Il Piccolo della sera" dell'11 ottobre 1920, ad esprimere le esigenze inderogabili dei

nuovi criteri storico-artistici di intervento, quelle materiali della tenuta strutturale e quelle del futuro utilizzo del castello. Tutte primamente condivise con la prestigiosa figura dell'allora direttore dell'Ufficio Belle Arti di Trieste, poi Soprintendenza alle opere d'antichità e d'arte della Venezia Giulia, Guido Cirilli, anconetano formatosi a Roma, che aveva saputo condividere il progetto con quelli che ora sarebbero chiamati gli *stakeholder*, ma senza per questo venir meno al rigore della nuova disciplina del restauro. Con Cirilli e Morassi, ne avevano discusso il sindaco Giorgio Bombig, il commissario civile Gaetano Gottardi (ruolo che sarà di lì a breve quello del prefetto), Giovanni Cossar, fondatore del Museo civico, Carl Drexler, già ispettore della Commissione centrale della tutela con l'Austria (perché i principi del restauro travalicavano guerre e confini) e il delegato del vescovo Francesco Castelliz. Non senza ricordare, nell'articolo, che il progetto di restauro andava poi sottoposto all'approvazione a Roma del Consiglio superiore di Belle Arti, data l'importanza dell'intervento.
Sono i tratti istituzionali che ancor oggi governano la tutela del patrimonio culturale: la competenza culturale e scientifica del funzionario e del dirigente di Soprintendenza, rigorosa nel metodo scientifico e coerente e costante nell'applicazione libera da condizionamenti, consolidata dalla diramata conoscenza del territorio; le istanze della rappresentanza istituzionale e della cultura locali; l'armonizzazione a livello nazionale: perché *uno* è il patrimonio culturale italiano, essendosi formato nei millenni e nei secoli con inestricabile interdipendenza, e perché esso necessita per tale origine di una uniforme applicazione, e nello stesso tempo è vissuto e sentito come proprio da ciascuna comunità.
Incaricato funzionario ispettore per Gorizia, la bassa friulana, le valli dell'Isonzo, l'Istria e parte della Dalmazia, e con il compito anche di redigere il catalogo degli oggetti d'arte della provincia isontina, Morassi si muove in infinite missioni sul territorio affidatogli, in treno, corriera, automobile e bicicletta. Nelle quali quella duttilità acquisita a Vienna, che è bagaglio e strumento necessario anche oggi, gli consente di affrontare ogni tipologia di oggetto d'arte e di ogni epoca, di riconoscere le stratificazioni storiche, le influenze culturali, il significato della committenza, accanto alle tradizioni minori ma spesso ancora radicate e fruttuose; ma se allora, come oggi, necessitava all'ispettore della Soprintendenza una preparazione non settoriale e pronta sempre ad ampliarsi con lo studio a tutto l'arco storico e tipologico di fronte al quale volta volta egli si trova, la duttilità era ed è tuttora non meno indispensabile nella trama dei rapporti diretti, che richiedono ascolto e chiarezza espositiva, sicurezza di decisioni, ma temperanza nell'adottarle, rispetto delle istanze, ma rigore di metodo, pazienza e insieme tempestività, bilanciamento delle esigenze e delle richieste nell'indipendenza e nella terzietà, prima che dal confronto, che passa per le persone e il dialogo, si arrivi alla formalizzazione: così il complesso dei rapporti che Morassi si trovò ad affrontare con autorità civili e religiose, autorità militari, allora ancora molto presenti nella Venezia Giulia, e privati cittadini.

Si rispecchia dunque nell'oggi la straordinaria attività di Antonio Morassi, nato a Gorizia, formatosi prima allo *Staatsgymnasium*, nei locali che ora sono quelli della Biblioteca Statale Isontina, con compagni di studio quali il poeta Biagio Marin e il germanista Ervino Pocar; poi a Monaco nel tentativo di farsi pittore (come sarà solo in privato negli anni giovanili) e soprattutto all'Università di Vienna per la laurea in filosofia con diploma in storia dell'arte conseguito durante la guerra nel 1916; per tornare a Gorizia ed essere incaricato fra 1920 e 1925 del ruolo di funzionario statale di Soprintendenza: avendo la città isontina come centro del territorio di competenza per le sue ispezioni e ricerche; per lasciare definitivamente la città, rimanendovi tuttavia legatissimo.
Sono solo cinque gli "anni goriziani" del Morassi storico dell'arte e funzionario, ma sembrerebbero molti di più, data l'intensità e l'ampiezza, oltre all'impegno strettamente istituzionale, delle sue attività. Raccontate con piacevole e accattivante scorrevolezza dall'autrice: per chi ritrova qui, in nuova forma, le lezioni tenute a Gradisca per l'Unitre di Cormons, ma tanto più per chi, attraverso questa insigne personalità di studioso, e con l'occasione di conoscerla almeno per questo arco di tempo, vuole approfondire la storia culturale, e non solo, di Gorizia nel primo quarto del secolo scorso.
Ma anche per chi questa storia la conosce, perché traccia un quadro nuovo – del tutto nuovo per Morassi – anche per la città, se non altro per il particolare punto di vista. Suddividendo il racconto in tante brevi ma esaustive sezioni, ciascuna delle quali costituisce uno spunto e apre un tema, invitando all'approfondimento, e immergendo il lettore in quell'atmosfera irripetibile – in cui le potenzialità di Gorizia non sono ancora soffocate dal regime fascista – grazie anche ai numerosi passi autobiografici – un curriculum scritto tempo dopo, un racconto di sé in lettera al parroco di Lucinico nel 1972, fino alla *Prolusione* al decimo convegno degli Incontri culturali mitteleuropei nel 1975; grazie ai suoi scritti di quel tempo su riviste e giornali; e grazie anche ai ricordi degli amici e colleghi Biagio Marin, Ervino e Sofronio Pocar / Pocarini, Ranieri Mario Cossar, Sergio Bettini.
Non senza l'occasione di riflettere su quanto possa essere ancora colto dell'eredità di quella stagione per la città di Gorizia oggi.

Luca Caburlotto

Soprintendente archivistico
del Friuli Venezia Giulia

Direttore della Biblioteca Statale Isontina



Antonio Morassi ispettore storico dell'arte a Trento, 1927 ca.
Foto Sergio Perdomi

Morassi e Gorizia

Non è soltanto per l'amore che porto alla mia città natale, se oggi m'onoro parlare di «Gorizia nella storia dell'arte», ma altresì e specialmente perché ho la convinzione, che valga la pena, parlarne. Se Gorizia non è mai stata un centro d'arte e non ha dato grandi nomi e non possiede né capolavori né monumenti cospicui, cionondimeno ha una sua particolare fisionomia, formatasi nel cozzo e nella fusione di opposte correnti stilistiche che hanno creato tra di loro un proprio «modus vivendi». Ha un suo carattere individuato e ben definito, venutole dall'esser cresciuta tra due mondi opposti, dall'averne amalgamato le qualità eterogenee, dall'esser infine riuscita a superare e respingere ogni scoria ed ogni residuo straniero.
Seguire brevemente cotesto suo divenire faticoso ed afferrare cotesto suo carattere complesso è il nostro scopo.

Così Antonio Morassi esordì al Congresso della Regia Deputazione Friulana di Storia Patria tenutosi nel municipio di Gorizia il 14 ottobre 1923, accingendosi a illustrare il patrimonio artistico della sua città a un folto pubblico di intellettuali udinesi e goriziani convenuti nella "città martire" per ritrovare e rinsaldare i rapporti culturali tra le due città. Fu un grande successo[1].

L'interessantissima conferenza che suscitò ammirazione per questo giovane artista goriziano, fu salutata da interminabili applausi ("La Voce dell'Isonzo", 16 ottobre 1923).

La definizione di "artista" suona abbastanza strana, visto che Morassi – da quasi quattro anni nei ruoli dello Stato come funzionario storico dell'arte dell'Ufficio Belle Arti di Trieste – coltivava solo in privato la sua inclinazione per la pittura. Tuttavia, l'elogio del giornale fu sicuramente meritato perché le qualità del relatore erano evidenti a tutti e non potevano che attirargli l'entusiasmo dell'uditorio.

Morassi aveva trent'anni, una cultura eccezionale e una dedizione al lavoro incrollabile, alimentata dalla passione che gli avevano trasmesso i suoi maestri della "Scuola di Vienna". Per oltre mezzo secolo avrebbe vissuto il suo rapporto con l'arte non come un mestiere ma come un'avventura quotidiana e un impegno civile. Con lo stesso spirito fece il funzionario, il professore, il pittore, il critico, il direttore di museo, il soprintendente e l'allestitore di mostre, lavorò a Trieste, Trento, Milano, Pavia e Genova, ma, soprattutto, come pochi seppe trasmettere agli altri il suo sa-

1 Il testo della conferenza fu pubblicato a puntate dal giornale "La Voce dell'Isonzo" (16, 18, 20, 23, 27 ottobre; 1°, 3, 6 novembre 1923; successivamente fu inserito nella pubblicazione *Gorizia nella storia, nell'arte, nell'economia*, pubblicata nel 1925 dall'Associazione della Stampa Giuliana.

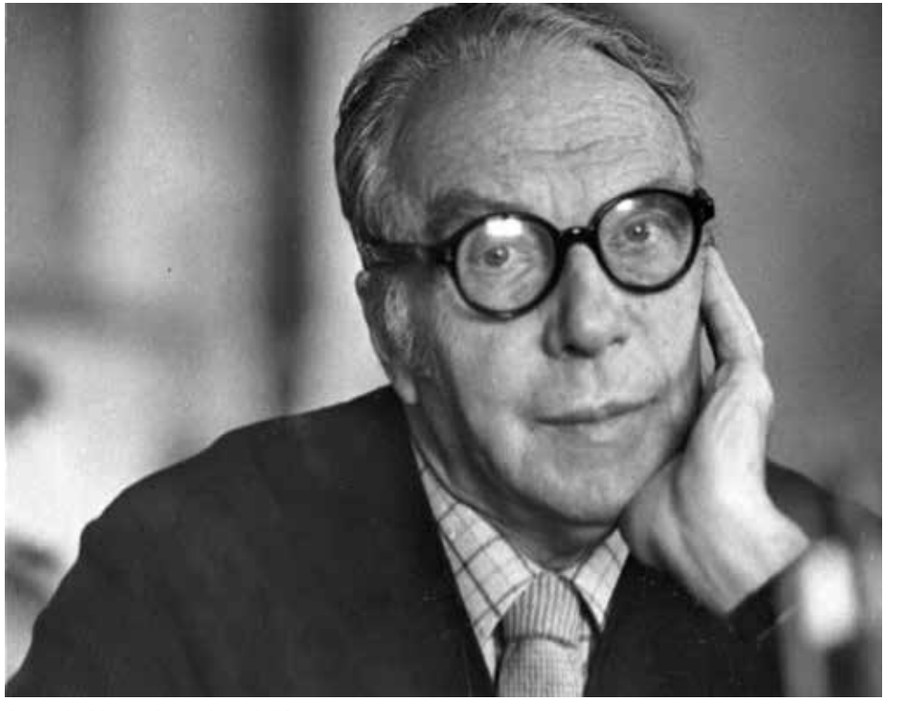


Gorizia, piazza Duomo all'inizio del '900.

pere, dotato di una chiarezza di pensiero e di linguaggio sorprendenti, che ancora oggi affascina chi studia sui suoi testi[2].
Egli seppe nobilitare al massimo grado la professione di storico dell'arte, rapportando sempre il suo lavoro al contesto sociale e umano in cui si trovava a svolgerlo, attento a cogliere nelle opere del passato contenuti ideali e insegnamenti utili per la vita presente, che si trattasse di capolavori o di opere minori. La formazione viennese gli aveva assicurato inoltre un robusto impianto metodologico, che egli applicò con rigore, senza condizionamenti, neppure, come disse a quella platea di deputati, *l'amore per la città natale*, che pure lo portò a impegnarsi moltissimo ogni volta che Gorizia ebbe bisogno di lui.
In un certo senso egli è stato il fondatore della storia dell'arte del Goriziano, come gli ha riconosciuto un altro illustre studioso, Sergio Tavano, e questo lavoro, che

2 Sulla figura e l'opera di Antonio Morassi si segnalano, tra le numerose pubblicazioni esistenti: *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, omaggio di amici e illustri colleghi per i suoi settantacinque anni; S. Tavano, *Antonio Morassi*, in "Studi Goriziani" vol. 44 1976 (discorso pronunciato in occasione della consegna della cittadinanza onoraria da parte del Comune di Gorizia ad Antonio Morassi, avvenuta nel Castello di Gorizia il 2 ottobre 1976); *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Atti del convegno della Fondazione Coronini Cronberg, Gorizia, 1908, a cura di S. Ferrari, Udine, 2012; G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta*, 2022; *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia*, a cura di Michela Agazzi ed Enrico Lucchese, 2022; R. Cassanelli-R. Scopas Sommer, *Antonio Morassi e l'Ufficio Belle Arti e Monumenti di Trieste. Documenti per la storia della tutela nella Venezia Giulia, 1918-1924*, Istituto Regionale per la Cultura Istriano-Fiumano-Dalmata, Trieste, 2024.

rappresenta una prima, incompleta, indagine sui suoi rapporti con gli ambienti culturali di Trieste e Gorizia tra il 1920 e il 1925, vorrebbe mettere le basi per una maggiore consapevolezza del ruolo centrale che egli ha svolto in questo territorio.
Si è cercato di ricostruire le relazioni che hanno contato nella sua formazione e nei primi anni di attività, i suoi rapporti con gli ambienti artistici di Gorizia e di Trieste, le sue preferenze e le sue valutazioni nel campo dell'arte contemporanea, sempre orientate a valorizzare chi si cimentava con i linguaggi più attuali, potendo contare su un'ampia disponibilità di scritti, che Morassi affidò alle più diverse testate dell'epoca, locali e nazionali, lasciandoci molto materiale e molte riflessioni. Naturalmente questo non è un volume "di" storia dell'arte, ma "sulla" storia dell'arte e sul grande lavoro che c'è dietro ogni scoperta. Dopo Morassi gli studi sui temi che si toccano nel libro sono andati avanti, ma non sempre chi ha attinto al frutto delle sue ricerche ha sentito il dovere di riconoscere chi ne aveva scritto per primo. Ed è particolarmente ingiusto nei confronti di uno studioso che ha creduto fermamente nel valore della trasmissione di ogni esperienza scientifica alle generazioni successive, testimoniato dall'esistenza di un patrimonio eccezionale come l'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia fonte insostituibile per la ricerca storico-artistica.


Antonio Morassi negli anni '70.



Gorizia, casa natale di Antonio Morassi in piazza Cavour.



Gorizia, Villa Morassi in Corso Italia.

La famiglia



Antonio Morassi (a destra) con la madre e il fratello Giovanni.



Ritratto della madre Luigia Castelliz.

L'ambiente d'origine di Antonio Morassi è quello della borghesia italiana di una città sottoposta all'Impero austro-ungarico. Nato il 10 gennaio 1893, era il secondogenito di una famiglia di commercianti, piuttosto agiata, che abitava nel cuore di Gorizia, in piazza Duomo n. 4 (ora piazza Cavour).
Il padre, Giovanni, nato a Ruda nel 1862, aveva origini carniche (i Morassi sono legati da secoli al paese di Cercivento) e aveva avviato a Gorizia un fortunato commercio di commestibili. La madre, Luigia Castelliz, nata a Gorizia nel 1867, apparteneva a sua volta a una famiglia di commercianti attiva nella storica "Piazzutta" ed era sorella di monsignor Francesco Castelliz (1862-1934), insegnante di religione nella Scuola Magistrale, e, dal 1908, rettore del Seminario. Antonio aveva un fratello maggiore, Giovanni, detto Gino, nato nel 1891 e tre sorelle, Ida (1895), Natalia (1900) ed Elvira Luisa (1903). Se il padre era dedito soprattutto alla sua attività, la mamma (che aveva anche un parente farmacista e avrebbe voluto studiare Medicina) trasmise ai figli una mentalità piuttosto aperta e li stimolò a coltivare interessi culturali. In famiglia si parlava di arte e di musica, e Antonio imparò presto a suonare il violino e a esercitarsi nella pittura. Metteva un particolare impegno in tutto ciò che faceva: negli anni del ginnasio riuscì persino a formare un quartetto d'archi con altri tre giovani violinisti e, quanto al suo esordio in pittura,



Antonio Morassi, *Natura morta*, 1909.

quello che conosciamo come il primo autoritratto, dipinto a diciassette anni, è ispirato a Rembrandt, segno precoce della passione per la storia dell'arte. Condivideva il talento artistico con la sorella più piccola, Elvira Luisa, chiamata Gigetta, che da parte sua, si può considerare una pioniera dell'emancipazione femminile: nel 1928 fu una delle prime donne a laurearsi in architettura al Politecnico di Milano, dove lavorò per qualche tempo a fianco di Gio' Ponti. Poi, intorno al 1930, si recò a Parigi, attratta dalle nuove tendenze artistiche come tanti della sua generazione.



Antonio Morassi, *Autoritratto* (copia da Rembrandt), 1910.

Qui trovò il pittore Veno Pilon, amico di suo fratello, che le fece un bel ritratto. A smorzare questa deriva troppo "moderna", però, intervenne "Monsignor zio" (come Morassi cita Castelliz in alcune note manoscritte) e Gigetta alla fine dovette rientrare a Gorizia.

La Prima guerra mondiale fu anche per i Morassi, come per tutte le famiglie goriziane, un'esperienza drammatica. Il figlio maggiore, Gino, arruolato nell'esercito italiano, fu ferito dall'esplosione di una bomba e restò mutilato. Fu insignito della medaglia d'argento al valor militare. I genitori e le figlie femmine furono sfollati a Lubiana e dovettero lasciare tutti i loro beni in balìa degli eventi.



Con il fratello Gino nel 1914-1915.

Antonio rimase a Vienna fino all'estate 1916, quando si laureò, e successivamente raggiunse la famiglia a Lubiana.

Nel dopoguerra la vita tornò alla normalità e la famiglia si allargò con i matrimoni dei figli e la nascita dei nipoti. La residenza di famiglia non era più in piazza Duomo, ma in corso Vittorio Emanuele 77, come risulta da una lettera del 1919 inviata da Morassi ad Adolfo Venturi, mentre nel 1925 si spostò a poca distanza, in corso Vittorio Emanuele 82 (ora corso Italia 220), in una grande villa di nuova costruzione circondata da un vasto giardino.



Veno Pilon, *Ritratto di Luisa Morassi,* 1930.

Antonio partì nel 1925 per il Trentino e nel 1928 per la Lombardia, Gino succedette al padre nella conduzione della ditta e s'impegnò nella vita politica cittadina, prima come consigliere comunale e poi, dai primi anni trenta, come presidente della Provincia.

Lo attendeva però un tragico destino, perché il 2 maggio 1945, quando era da poco iniziata l'occupazione militare di Gorizia da parte dei partigiani jugoslavi di Tito, venne arrestato e deportato.

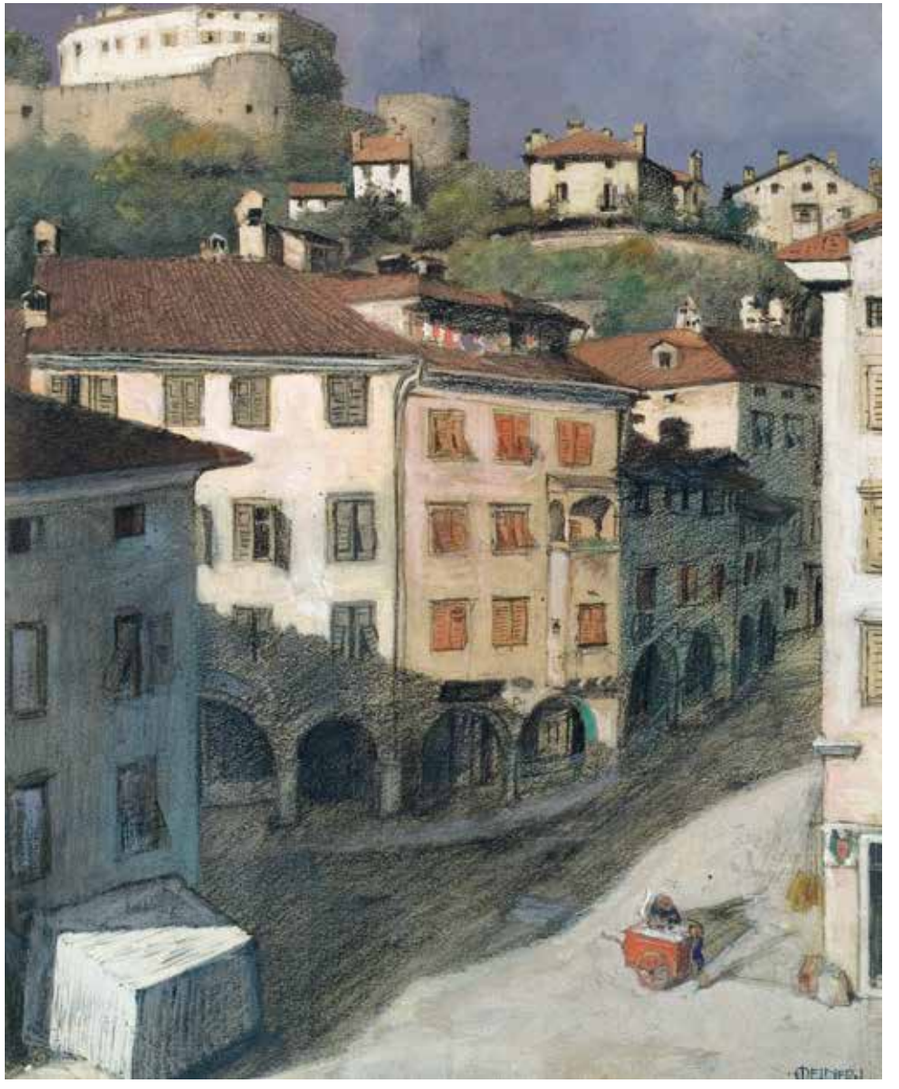
Non fece più ritorno a casa. Per il fratello Antonio, che si adoperò in tutti i modi per ritrovarlo, fu un colpo durissimo.

Gorizia tra Ottocento e Novecento

Antonio Morassi venne al mondo in una città che per la mitezza del suo clima, la bellezza del paesaggio e l'abbondanza di ville e giardini, veniva definita la "Nizza austriaca", grazie al barone Carl von Czoernig, che dopo avere dato alle stampe nel 1873 un'importante opera storica (*Das Land Görz und Gradisca*) così aveva intitolato un secondo volume dedicato alla città in cui aveva ritrovato la salute e aveva deciso di trascorrere l'ultima parte della sua vita. Gorizia non era però solo una città di vacanze, dotata di passeggi, caffè e ristoranti, e circondata da luoghi ameni, la Val di Rose, il bosco Panoviz, il Collio, il Santuario di Montesanto e il monastero della Castagnevizza, facili da raggiungere in carrozza per trascorrervi piacevoli giornate di ozio.

Nel corso dell'Ottocento aveva conosciuto anche un certo sviluppo industriale e commerciale, favorito, dagli anni Sessanta in avanti, dal collegamento con la Ferrovia Meridionale Trieste-Vienna. Inoltre, aveva consolidato la sua funzione di punto di riferimento per la formazione scolastica, che risaliva alla fondazione del prestigioso collegio dei Gesuiti, nel 1615, e ora poteva contare su un sistema scolastico molto articolato e dotato di ricche biblioteche: c'erano il Ginnasio superiore (*Statsgymnasium*), una delle migliori scuole dell'Impero, la Scuola reale superiore e preparatoria (Tecnica), l'Istituto magistrale femminile, la Scuola professionale di perfezionamento, la Scuola agraria provinciale, la Civica Scuola di musica. E c'era pure il Seminario Arcivescovile Centrale per le Diocesi del Litorale che raccoglieva chierici italiani e sloveni.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento era molto vivace anche il mondo associativo, in cui persistevano sodalizi di origine settecentesca, come la Società agraria o il Teatro di Società, ma, in tempi più recenti, la contrapposizione tra italiani e sloveni aveva fatto nascere nuovi soggetti di ispirazione patriottica, come il Gabinetto di lettura e l'Unione ginnastica goriziana. Si leggevano giornali italiani e sloveni. Era presente in città "Il Piccolo" di Trieste, che pubblicava puntualmente notizie goriziane. Uscivano con diversa frequenza "Il Corriere di Gorizia", poi "Corriere Friulano", foglio del partito liberal-nazionale, diretto da Carolina Luzzatto (dal 1901 al 1914), il trisettimanale cattolico e antiliberale "L'Eco del Litorale", il mensile "Folium Ecclesiasticum Archidioecesis Goritiensis" pubblicato dall'Arcidiocesi e il settimanale politico sloveno "Soča". Ma si stampavano anche altri periodici di vario orientamento.



Edoardo Del Neri, *Gorizia, salita al Castello*, 1912.

Alle soglie del XX secolo Gorizia era una città di poco più di 20.000 abitanti, centro politico e intellettuale della Contea principesca di Gorizia e Gradisca, un vasto territorio di oltre 2500 chilometri quadrati (l'attuale provincia è stata ridotta a meno di un quinto) che si estendeva dall'Adriatico alle Alpi Giulie, dal confine col Friuli veneto alla Carniola, con una popolazione di circa 220.000 abitanti, per il 60% di lingua slovena e, per meno del 40%, di lingua italiana, oltre a una piccola percentuale di tedeschi.



La particolarità di Gorizia però, rispetto ad altre città di confine, era quella di situarsi all'incrocio fra tre culture, germanica, slava e latina e essere riuscita a farle convivere per secoli senza conflitti. Scriveva Carl von Czoernig nel 1874:
Qui fa ancora più spicco la lingua italiana pura, parlata da tutta la classe colta, e viene acquistando terreno anche la tedesca della quale la classe superiore si serve generalmente nella comune conversazione. La conoscenza del tedesco è diffusa tra gli italiani colti nello stesso modo in cui i tedeschi residenti sanno l'italiano. Se vogliamo fare una distinzione più minuta possiamo asserire che la nobiltà, i funzionari e i militari (insieme coi forestieri) e gli addetti all'industria si servono di preferenza del tedesco, mentre in tutto il mondo degli affari, le autorità e i servizi pubblici in genere usano l'italiano, ma nella conversazione familiare, perfino degli italiani colti e degli sloveni che abitano in città insieme con tutto il ceto inferiore, si usa il dialetto friulano, mentre lo sloveno è parlato soltanto nelle parti esterne dell'area cittadina. In ogni caso ci sono certamente poche città nelle quali come a Gorizia la classe colta è in grado di esprimersi in due o tre, anzi perfino in quattro dialetti e di usarli.



Gli anni del Ginnasio

A dieci anni, nel 1903, Antonio Morassi varcò il portone dello *Staatsgymnasium*, l'antica sede del collegio dei Gesuiti, ora Biblioteca Statale Isontina, e salì per la prima volta il bellissimo scalone barocco che portava alle aule.
Chissà quante volte avrà alzato gli occhi verso il soffitto con la decorazione a stucco piena di putti svolazzanti o si sarà affacciato dal doppio loggiato aperto sul cortile posteriore. Sicuramente ne mantenne il ricordo, visto che avrebbe menzionato nei suoi scritti la particolarità dei loggiati ad arco ribassato nell'edilizia goriziana settecentesca. Qui, dopo un percorso di studi sempre ai massimi livelli, l'8 luglio 1911 conseguì il diploma. In quell'anno la scuola era frequentata da 743 allievi provenienti da diverse parti della Contea e del Litorale, di cui 300 italiani, 342 sloveni, 49 tedeschi e 6 di altre nazionalità. Oltre alle materie principali, venivano offerte lezioni facoltative su altre discipline: Morassi, già negli anni scolastici precedenti, aveva scelto la lingua slovena e il disegno. Non si insegnava la storia dell'arte, ma a casa non gli mancavano i libri per studiarla da solo. Nel 1909 probabilmente fu tra gli studenti delle ultime classi che assistettero alla conferenza del padre ago-



Gorizia, la Biblioteca Statale Isontina, già sede dello *Staatsgymnasium*.

stiniano Carl Drexler, docente di arte sacra del Seminario, sull'arte greca. Allora non poteva immaginare quanto questo professore avrebbe influito nelle sue scelte universitarie.
Con due compagni in particolare, Biagio Marin, poeta, ed Ervino Pocar, germanista, strinse legami d'amicizia che durarono per tutta la vita e che furono suggellati dalla commovente cerimonia con cui il Comune di Gorizia concesse a tutti e tre, il 2 ottobre 1976, la cittadinanza onoraria.



Gorizia, lo scalone d'ingresso della Biblioteca Statale Isontina.

Antonio Morassi nei ricordi di Biagio Marin e di Ervino Pocar



Biagio Marin

In occasione della celebrazione dei 75 anni di Morassi, Biagio Marin scrisse un bellissimo ricordo di quegli anni di scuola:
In seconda ginnasiale a Gorizia mi bocciarono. Fu così che l'anno scolastico seguente divenni condiscepolo di due uomini, che poi, per tutta la vita, mi sono stati cari: Ervino Pocàr e Antonio Morassi. Nella prima e nella seconda, avevo avuto per compagno e grande amico il fratello di Toni, Gino, che era un grande cordiale, con il quale poi mantenni per molti anni il più affettuoso contatto. Toni era il minore; l'avevo già conosciuto andando in casa di Gino. Erano diversi: Gino, bruno di occhi e di capelli, ridanciano, innamorato della bicicletta, che egli chiamava "il cavallo d'acciaio", innamorato delle scorribande che in bicicletta facevamo, accorrendo alle sagre dei paesotti del Friuli, dove si ballava all'aperto valzer, polche e mazurche con le belle figliole della campagna. Toni non veniva con noi. Toni era un ragazzo biondo, con bei capelli ondosi e riccioluti, con occhi celesti e una carnagione bianca e rosea di fanciulla. Lui stava in casa, a studiare per scuola, a suonare per ore il violino, e perfino a dipingere. Era, rispetto alla nostra compagnia, un aristocrate. Era fratello di Gino e, per me, già per questo amabile; ma tra noi persisteva una certa distanza, che era dovuta al tono di vita. Non per nulla io ero un pessimo scolaro, e lui uno dei migliori della classe, accanto a Ervino Pocàr. Il quale, a quel tempo, anche lui mi era lontano. Ervino e Toni erano nei primi banchi e, se mal non ricordo, proprio nel primo. Il compagno di strada di Toni era però Angelo Furlani, che fu poi medico ad Aidussina, e non so di quale morte sia morto. Manzini, Rizzati, Mighetti, Claricini e Umberto Cuzzi di Parenzo, e Zadro di Cherso, erano tra i nostri compagni. Mighetti è caduto nella guerra del 1915. Avevamo per professore capoclasse lo sloveno Vazzaz, un amabile uomo ancora giovane, ma che si sborniava facilmente e a volte veniva in classe cotto. E una volta bisognò chiamare il Direttore

Simsig che con molto garbo lo prelevò dalla cattedra e, prendendolo sotto braccio, lo accompagnò in Direzione. A questo spettacolo assistemmo con molta pena per il nostro insegnante che stimavamo. Fino alla fine della V, continuammo a essere compagni di classe con Toni. Le mie visite in casa sua, proprio a lui, erano divenute più frequenti, ma senza che la diversità tra noi diminuisse. Io guardavo alla sua bravura con ammirazione e rispetto, e anche mi impressionava la sua signorilità, così piena di riserbo, di misura. Suo padre aveva un'importante azienda di alimentari all'ingrosso. Era un uomo minuto e silenzioso e fattivo. La biondura, la gentilezza innata, penso che Toni le abbia ereditate dalla madre, che era già una borghese di tono[3].

Anche Ervino Pocar, il suo bravissimo compagno di banco (l'unico ad avere ricevuto in tutti gli anni scolastici il riconoscimento di "eminente"), contribuì alla rievocazione di quegli anni lontani:

Frequentammo insieme il ginnasio - liceo classico di Gorizia negli anni 1903-1911 e si stette uniti per otto anni, nello stesso banco. É ovvio che quell'unione non sarebbe stata così solida e tenace se non l'avesse cementata una reciproca simpatia, un affetto che è sempre rimasto vivo e dura ancora, dopo sessant'anni, dopo un'intera vita, serena e proficua nel lavoro, ma anche funestata da dolorosi e tragici eventi. Ma, per rimanere a quei tempi lontani, farò notare che il programma delle scuole austriache non prevedeva l'insegnamento della storia dell'arte: lacuna gravissima in una scuola umanistica che pur aveva tanti pregi. Gl'insegnanti di lettere e di storia erano generalmente ben preparati e facevano quasi tutti il loro dovere, sicché alla fine avevamo una discreta conoscenza del latino, del greco, del tedesco (la lingua d'insegnamento) e della storia, anche se quest'ultima era trattata ad usum delphini, entrando nei particolari anche minimi della storia austriaca e ignorando del tutto il nostro Risorgimento. (Del resto, la storia dell'arte non era materia d'insegnamento, allora, nemmeno nelle Scuole d'Italia). Un episodio, trascurabile in apparenza, può dare un'idea del nessun conto in cui era tenuta la storia dell'arte. Un giorno il nostro professore d'italiano ci diede un compito da svolgere a casa: "I monumenti della mia città". Ora, Gorizia, poverina, non ha molto da ostentare: il palazzo Attems, la chiesa dei Gesuiti, il Castello; ma per "monumenti" si voleva alludere alle sculture. E allora non c'è che in Piazza Vittoria la fontana del Nettuno di Nicolò Pacassi e, se vogliamo, nel bellissimo Giardino pubblico i busti del poeta friulano Pietro Zorutti e del glottologo goriziano Graziadio Isaia Ascoli. Fatto è che Morassi presentò un compito piuttosto…sfottente. Il professore arriva coi compiti corretti e contrattacca: "Che cosa pretendete di trovare a Gorizia? Forse statue di Michelangelo o di Segantini?" Testuale. Ci scambiammo un'occhiata, perché il rispetto e la disciplina non ci permettevano di ridergli in faccia. (A quei tempi usavano ancora la disciplina

3 B. Marin, *Toni Morassi nei miei ricordi* in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, p. 420.



Ervino Pocar

e il rispetto). Il più scandalizzato era Morassi. Noi conoscevamo Segantini solo di nome, ma lui possedeva volumi e illustrazioni. Nella nostra classe, unica in tutto il ginnasio, c'era la riproduzione, entro una cornicetta, della fotografia Alinari di Santa Maria del Fiore. Ce l'aveva messa Giorgio Pitacco, il nostro professore di greco, che era stato a Firenze e ce ne parlava spesso. Nessuno si stupisca se al ricordo di quella foto Alinari anche oggi mi commuovo. Era il simbolo dell'Italia a noi ancora ignota, il fulcro che reggeva per noi, esaltati dalle letture patriottiche praticamente vietate, tutto quanto significava la magica parola "Italia", tra l'altro, l'arte trionfante dal Trecento ai nostri giorni. A quest'arte Morassi si dedicò fin da ragazzo. Circondato dai volumi di Muther e Springer, Osborn e Ricci, che egli, fortunato, era in grado di procurarsi, studiava sodo sui testi e sulle illustrazioni acquistando da autodidatta quella preparazione che gli consenti di iscriversi, nell'Università di Vienna, ai corsi di Julius von Schlosser, Max Dvołák, Tietze e di conseguire la laurea in storia dell'arte. Oltre a ciò, disegnava, dipingeva e... sonava. Quante volte l'ho visto ornare di schizzi i margini dei libri di scuola! Non aveva bisogno di stare attento alla lezione: pensava ad altro e se veniva interrogato all'improvviso, sapeva che ero pronto a suggerirgli la parola giusta e a trarlo a impaccio. Di lui ricordo i bei ritratti a olio di alcuni compagni di scuola e quadri e quadretti che regalava agli amici. Sonava il violino in maniera invidiabile e a un certo punto combinò con tre condiscepoli un quartetto d'archi. Devo a lui se già da ragazzo presi confidenza col quartetto " della caccia" di Mozart (K 458), con quello in re minore di Schubert, con quello in fa maggiore di Dvołák (op. 96) ecc. Quando suo padre gli procurò un ottimo violino, egli mi donò quello smesso e mi insegnò a leggere le note. Fu, auspice Tonino Morassi, l'inizio della mia sempre viva passione per la musica. Per conto mio non arrivai più in là della terza posizione...violinista decisamente mancato. Ma anche a lui il violino fu soltanto gioia e conforto nelle tristezze della vita. Su altro terreno doveva manifestarsi la sua genialità. Dei suoi meriti di critico e storico dell'arte altri ha detto e dirà con la necessaria competenza. lo non posso, non devo esprimere giudizi dove l'affetto mi suggerisce di ammirare[4].

4 E. Pocar, *Ricordo dei giovani anni* in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, p. 422-23.

La parentesi di Monaco

Mentre i suoi compagni, superato l'esame, sceglievano per lo più le facoltà di Giurisprudenza e Filosofia, Morassi fu l'unico a indicare come proseguimento degli studi l'Accademia di Belle Arti. Del resto, la pittura era diventata per lui una passione profonda, coltivata con costanza accanto agli studi classici, tanto da destare qualche preoccupazione nel padre, il quale, amico e collega dei padri di due pittori, Italico Brass e Vittorio Bolaffio, li sentiva spesso parlare dei figli. "*Codesti discorsi dei due commercianti intorno al destino artistico dei loro figli suscitavano grande curiosità ed interesse presso mio padre, poiché avevo manifestato l'intenzione di diventare pittore io stesso e difatti frequentai a Monaco quasi un anno una accademia privata*"[5].
Ma, con probabile sollievo del padre, questo proposito non fu duraturo, e si scontrò con una realtà inattesa, come raccontò tanti anni dopo:
Conseguito l'esame di maturità al ginnasio Statale di Gorizia nel 1911, mi avviai risoluto a perseguire quella che era la più vera e profonda aspirazione del mio essere: diventare pittore. Fui consigliato di recarmi a Monaco di Baviera reputato uno dei centri più vivi della vera arte.
Frequentai lo studio del pittore Habermann per qualche tempo poi passai ad una scuola cosiddetta libera dove si insegna la pittura del nudo, in modi strettamente accademici: e ne fui presto disilluso. L'indirizzo avanguardistico e rivoluzionario della rivista "Der blaue Reiter" le pitture astratte di Kandinskj e di Klee portarono un tale sconvolgimento nelle mie idee che abbandonai la pittura per rivolgermi alla storia dell'arte[6].
L'impatto con Monaco fu certamente molto diverso da quello che aveva vissuto nel 1887 Italico Brass, in un clima di rinnovamento, certo, ma ancora lontano dalla completa rottura delle regole che arrivò con l'esplosione della pittura di Kandinskj. Morassi avrà visto la prima mostra del gruppo "Der blaue Reiter" che si allestì nella Galleria Thannhauser di Monaco il 18 dicembre 1911? O era già tornato a Gorizia?

5 A. Morassi, *Ricordo di Vittorio Bolaffio*, in *Vittorio Bolaffio 1883-1931*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems, Trieste, Palazzo Revoltella, settembre-dicembre 1975), Trieste, 1975.

6 La rivelazione di Morassi è contenuta in una lettera del 1972 diretta a don Silvano Piani, parroco di Lucinico e curatore di una pubblicazione sul restauratore Leopoldo Perco, a cui Morassi collabò. È stata pubblicata in: G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta*, 2022, p.26, volume fondamentale per approfondire la formazione universitaria di Morassi, basato sull'archivio e sulla biblioteca conservati dal Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università di Ca' Foscari di Venezia.

Di sicuro non era ancora pronto per appassionarsi alla pittura astratta e prudentemente non volle mettersi alla prova in un campo che era troppo in evoluzione rispetto alle sue aspettative. Un taccuino ritrovato nel suo archivio dimostra che questo momento di smarrimento era molto presente nella sua memoria:
Forse la mia vera vocazione era la pittura, ma poiché io studiai proprio negli anni in cui incominciava quella lenta opera di disgregazione dell'arte che oggi è nella sua fase più acuta e drammatica, fui come preso per così dire nel fuoco incrociato delle tendenze tanto accademiche da un lato, e quelle rivoluzionarie dall'altro. Ed ebbi una mia crisi di coscienza, da cui trovai scampo nel campo affine, non dunque dell'arte praticante, bensì dello studio della storia dell'arte. Il mio rimpianto per avere abbandonato il campo della pittura fu breve, poiché io ebbi la fortuna di trovare nel mio cammino un grande Maestro quale fu per me Max Dvořák[7].
In realtà non abbandonò completamente il campo della pittura, ma continuò a praticarla nel tempo libero dallo studio. Del resto, l'esperienza di Monaco, sotto la guida di un artista (Habermann, ottimo maestro, presidente della Secessione di Monaco) che gli aveva trasmesso una certa padronanza tecnica e lo aveva avvicinato alle ricerche sulla luce e al linguaggio impressionista, gli permetteva di affrontare con disinvoltura qualsiasi tema, a cominciare dal ritratto, come si può vedere nelle pennellate libere ed energiche dell'*Autoritratto* e del *Ritratto dell'amico Ballaben.*



Antonio Morassi, *Autoritratto*, 1915.



Antonio Morassi, *Ritratto dell'amico Ballaben*, 1915.

7 Ivi, p. 57.

Incontri decisivi tra Gorizia e Aquileia

L'incontro con Max Dvořák (1874-1921), grande esponente della Scuola di Vienna, allievo e poi successore di Franz Wickhoff alla cattedra di storia dell'arte e di Alois Riegl alla carica di "Conservatore generale della tutela austriaca", avvenne a Gorizia nella casa di Corso Francesco Giuseppe 28 di Monsignor Carl Drexler, lo storico dell'arte che Morassi ebbe modo di incontrare probabilmente in occasione della conferenza del 1909 sull'arte greca per gli allievi del Ginnasio, o, forse, tramite lo zio Mons. Francesco Castelliz, Rettore del Seminario. In pochi anni Drexler, un padre agostiniano chiamato nel 1907 dall'arcivescovo Sedej per occuparsi della formazione storico-artistica degli allievi del Seminario e per collaborare alla gestione del cospicuo patrimonio artistico dell'Arcidiocesi (nel 1906 era stata fondata la "Società per la conservazione della basilica di Aquileia"), era diventato un punto di riferimento culturale imprescindibile e, soprattutto, un tramite tra Gorizia e Vienna. Dopo la scoperta, nel 1909, del pavimento musivo dell'aula teodoriana meridionale della basilica di Aquileia, molti studiosi viennesi erano accorsi per vedere dal vivo

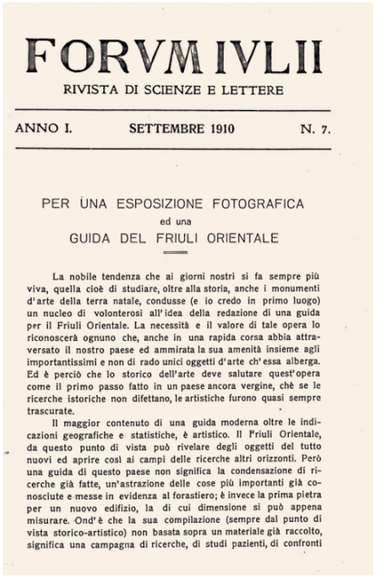


Aquileia, la Basilica all'inizio del '900.

questo tesoro venuto inaspettatamente alla luce. Tra questi c'era anche Max Dvořák, che in seguito ne avrebbe fatto oggetto di scritti e di lezioni all'università ricordate anche da Morassi.

A spingere quest'ultimo verso l'iscrizione ai corsi di storia dell'arte dell'Università di Vienna furono determinanti, però, l'esempio e i consigli di un altro giovane goriziano, Leo Planiscig (1887-1952) che dal 1908 studiava a Vienna e, nel 1912, si stava laureando, proprio sotto la guida di Max Dvořák e Julius von Schlosser, sulla scultura veneziana del Trecento[8]. Entrato nella cerchia di Drexler ancora studente, aveva lavorato proprio sull'eccezionale mosaico emerso inaspettatamente nella basilica, e, già nel 1909, l'aveva pubblicato su "Emporium". Inoltre, collaborava attivamente con Drexler nella redazione della rivista "Forum Iulii", fondata nel 1910 da un gruppo di intellettuali friulani per colmare il vuoto lasciato dalla chiusura delle gloriose "Pagine friulane" e dare spazio (specialmente ai giovani come "arena per le prime battaglie") a contributi originali nei campi delle scienze, delle lettere e delle arti. Vi pubblicarono articoli insegnanti dello *Staatsgymnasium* come Turus e Pitacco, ex studenti come Marin, Brusin, Cossar, letterati come Chiurlo e Lorenzoni, cultori di storia e tradizioni come Patuna e Pellis. La rivista, che pubblicò una trentina di numeri dai contenuti molto vari e originali, uscì fino al 1914 e non riaprì più, malgrado le speranze di Monsignor Drexler, uno dei pochi prelati che non erano stati internati e che nel dopoguerra era ancora a Gorizia.

8 Ivi, p. 28.


FORVM IVLII
RIVISTA DI SCIENZE E LETTERE
ANNO I. SETTEMBRE 1910 N. 7.

PER UNA ESPOSIZIONE FOTOGRAFICA
ed una
GUIDA DEL FRIULI ORIENTALE

La nobile tendenza che ai giorni nostri si fa sempre più viva, quella cioè di studiare, oltre alla storia, anche i monumenti d'arte della terra natale, condusse (e io credo in primo luogo) un nucleo di volonterosi all'idea della redazione di una guida per il Friuli Orientale. La necessità e il valore di tale opera lo riconoscerà ognuno che, anche in una rapida corsa abbia attraversato il nostro paese ed ammirata la sua amenità insieme agli importantissimi e non di rado unici oggetti d'arte ch'essa alberga. Ed è perciò che lo storico dell'arte deve salutare quest'opera come il primo passo fatto in un paese ancora vergine, chè se le ricerche istoriche non difettano, le artistiche furono quasi sempre trascurate.

Il maggior contenuto di una guida moderna oltre le indicazioni geografiche e statistiche, è artistico. Il Friuli Orientale, da questo punto di vista può rivelare degli oggetti del tutto nuovi ed aprire così ai campi delle ricerche altri orizzonti. Però una guida di questo paese non significa la condensazione di ricerche già fatte, un'astrazione delle cose più importanti già conosciute e messe in evidenza al forastiero; è invece la prima pietra per un nuovo edifizio, la di cui dimensione si può appena misurare. Ond'è che la sua compilazione (sempre dal punto di vista storico-artistico) non basata sopra un materiale già raccolto, significa una campagna di ricerche, di studi pazienti, di confronti

"Forum Iulii", anno I, n. 7, 1910.


LE NUOVE SCOPERTE ARCHEOLOGICHE
NELLA BASILICA D'AQUILEJA.

L. Planiscig, *Le nuove scoperte archeologiche nella basilica di Aquileia*, in "Emporium", 30, 1909.

La collaborazione con “Forum Iulii”

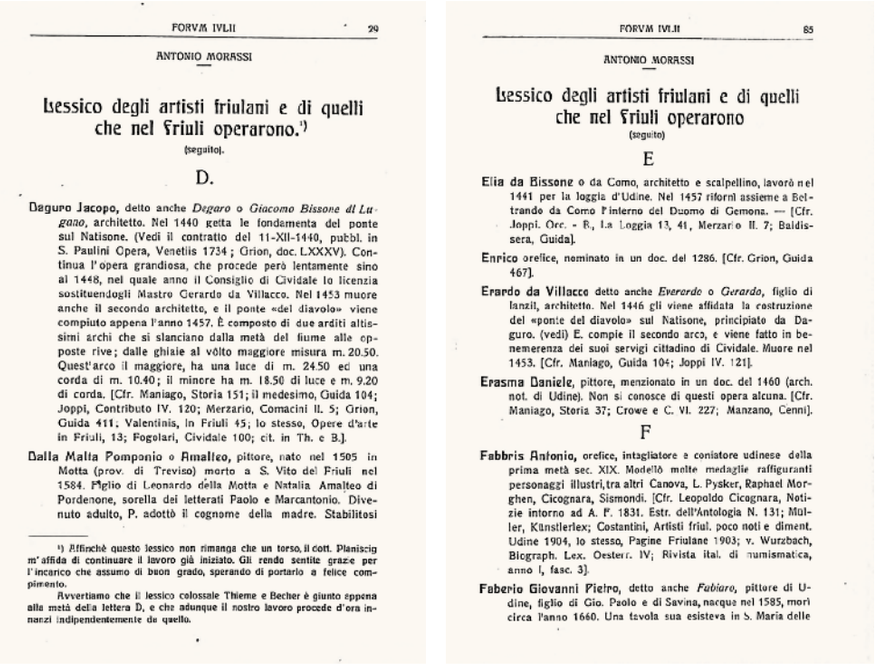


Antonio Morassi a sedici anni.

La rivista segna anche l’esordio precoce di Morassi nel campo della storia dell’arte. Ma ancor prima di comparirvi come autore, probabilmente partecipò, o quanto meno poté assistere come osservatore, a un’iniziativa piuttosto originale. Nel numero 7 della prima annata, pubblicato nel marzo 1910, uscì un articolo di Leo Planiscig intitolato *Per una esposizione fotografica ed una guida del Friuli orientale,* in cui si poteva riconoscere l’influenza della Scuola di Vienna e della “Commissione centrale per la conservazione dei monumenti”, di cui Drexler era corrispondente per il Litorale e in particolare per Gorizia[9]. L’autore, infatti, richiamando la mancanza totale di strumenti di questo tipo, pure in un territorio dove si potevano ammirare tesori artistici come quelli di Aquileia e Grado, ma anche tanti altri monumenti degni di attenzione (*lo riconoscerà ognuno che, anche in una rapida corsa abbia attraversato il nostro paese ed ammirata la sua amenità insieme agli importantissimi e non di rado, unici, oggetti d’arte ch’essa alberga*), lancia il progetto di una prima guida artistica del Goriziano e indica anche un modello, le guide che le Ferrovie Italiane, coadiuvate dal Touring Club, *di tanto in tanto pubblicano sotto forma monografica abbracciante un’intera provincia del Regno.*

Per dare concretezza a questo ambizioso progetto, che, tra l’altro, richiedeva un adeguato corredo di riproduzioni, qualche mese prima era stato bandito un concorso che si rivolgeva ai fotografi dilettanti invitandoli a raccogliere fotografie dei monumenti sparsi per la provincia. Sarebbero state utilizzate, prima, per una mostra e poi per l’eventuale guida. Questa non fu realizzata, e non perché non siano arrivate fotografie in misura sufficiente, anzi, gli organizzatori furono molto soddisfatti del risultato, ma perché il repertorio, lasciato alla scelta dei partecipanti, si rivelò inevitabilmente lacunoso.

9 S. Tavano, *I monumenti fra Aquileia e Gorizia*, Udine, 1988, p. 43.



FORVM IVLII 29

ANTONIO MORASSI

Lessico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono.[1]

(seguito).

D.

Daguro Jacopo, detto anche *Degaro* o *Giacomo Bissone di Lugano,* architetto. Nel 1440 getta le fondamenta del ponte sul Natisone. (Vedi il contratto del 11-XII-1440, pubbl. in S. Paulini Opera, Venetiis 1734; Grion, doc. LXXXV). Continua l'opera grandiosa, che procede però lentamente sino al 1448, nel quale anno il Consiglio di Cividale lo licenzia sostituendogli Mastro Gerardo da Villacco. Nel 1453 muore anche il secondo architetto, e il ponte «del diavolo» viene compiuto appena l'anno 1457. È composto di due arditi altissimi archi che si slanciano dalla metà del fiume alle opposte rive; dalle ghiaie al vôlto maggiore misura m. 20.50. Quest'arco il maggiore, ha una luce di m. 24.50 ed una corda di m. 10.40; il minore ha m. 18.50 di luce e m. 9.20 di corda. [Cfr. Maniago, Storia 151; il medesimo, Guida 104; Joppi, Contributo IV. 120; Merzario, Comacini II. 5; Grion, Guida 411; Valentinis, In Friuli 45; lo stesso, Opere d'arte in Friuli, 13; Fogolari, Cividale 100; cit. in Th. e B.].

Dalla Malta Pomponio o **Amalteo,** pittore, nato nel 1505 in Motta (prov. di Treviso) morto a S. Vito del Friuli nel 1584. Figlio di Leonardo della Motta e Natalia Amalteo di Pordenone, sorella dei letterati Paolo e Marcantonio. Divenuto adulto, P. adottò il cognome della madre. Stabilitosi

[1]) Affinchè questo lessico non rimanga che un torso, il cott. Planiscig m' affida di continuare il lavoro già iniziato. Gli rendo sentite grazie per l'incarico che assumo di buon grado, sperando di portarlo a felice compimento.

Avvertiamo che il lessico colossale Thieme e Becher è giunto appena alla metà della lettera D, e che adunque il nostro lavoro procede d'ora innanzi indipendentemente da quello.

FORVM IVLII 85

ANTONIO MORASSI

Lessico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono

(seguito)

E

Elia da Bissone o da Como, architetto e scalpellino, lavorò nel 1441 per la loggia d'Udine. Nel 1457 riformi assieme a Beltrando da Como l'interno del Duomo di Gemona. — [Cfr. Joppi. Doc. - B., La Loggia 13, 41, Merzario II. 7; Baldissera, Guida].

Enrico orefice, nominato in un doc. del 1286. [Cfr. Grion, Guida 467].

Erardo da Villacco detto anche *Everardo* o *Gerardo,* figlio di Ianzil, architetto. Nel 1446 gli viene affidata la costruzione del «ponte del diavolo» sul Natisone, principiato da Daguro. (vedi) E. compie il secondo arco, e viene fatto in benemerenza dei suoi servigi cittadino di Cividale. Muore nel 1453. [Cfr. Maniago, Guida 104; Joppi IV. 121].

Erasma Daniele, pittore, menzionato in un doc. del 1460 (arch. not. di Udine). Non si conosce di questi opera alcuna. [Cfr. Maniago, Storia 37; Crowe e C. VI. 227; Manzano, Cenni].

F

Fabbris Antonio, orefice, intagliatore e coniatore udinese della prima metà sec. XIX. Modellò molte medaglie raffiguranti personaggi illustri,tra altri Canova, L. Pysker, Raphael Morghen, Cicognara, Sismondi. [Cfr. Leopoldo Cicognara, Notizie intorno ad A. F. 1831. Estr. dell'Antologia N. 131; Müller, Künstlerlex; Costantini, Artisti friul. poco noti e diment. Udine 1904, lo stesso, Pagine Friulane 1903; v. Wurzbach, Biograph. Lex. Oesterr. IV; Rivista ital. di numismatica, anno I, fasc. 3].

Faberio Giovanni Pietro, detto anche *Fabiaro,* pittore di Udine, figlio di Gio. Paolo e di Savina, nacque nel 1585, morì circa l'anno 1660. Una tavola sua esisteva in S. Maria delle

“Forum Iulii”, anno IV, 1 e 2.

Se non ci sono prove che Morassi, ancora liceale e appena diciassettenne (e forse non ancora provvisto dell’apparecchio fotografico che, come sappiamo, utilizzò negli anni dell’università) abbia fatto parte della cerchia di giovani coinvolti da Drexler e Planiscig in questa ricognizione del patrimonio artistico locale, di sicuro ne fu informato, e questo potrebbe avere fatto nascere in lui quell’interesse per l’esplorazione del territorio e per la catalogazione degli oggetti che diventerà il cuore del suo lavoro e la sua passione di lì a qualche anno.

Morassi comparve tra gli autori della rivista nei primi due numeri dell’annata 1914, quando era al secondo anno di università. Uscirono due suoi contributi al *Lessico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono*[10]. Era la sua prima pubblicazione e ne andava fiero, come si capisce dalla nota in cui evidenzia che *il lessico colossale Thieme-Becker,* (a cui, in diverse proporzioni, si ispirava il dizionario friulano), si era fermato alla metà della lettera D, *e adunque il nostro lavoro* (arrivato alla lettera F) *procede d’ora innanzi indipendentemente da quello.*

10 A. Morassi, *Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono*, in “Forum Iulii”, 1-2, gennaio-febbraio 1914, pp. 29-34, 85-88.

Allievo della Scuola di Vienna

Nell'autunno 1912 Morassi si iscrisse all'Università di Vienna e vi trascorse anni di studio intenso e appassionato, sotto la guida di professori che diedero un'impronta indelebile al suo modo di guardare l'arte e un rigore metologico che avrebbe applicato nei più svariati campi di attività di gestione del patrimonio artistico, permettendogli di affrontare con competenza le sfide più difficili, come furono le azioni di protezione delle opere in tempo di guerra.
In un curriculum del 1939, redatto probabilmente in funzione di un cambiamento di ruolo nell'ambito del Ministero, e scritto in terza persona, Morassi sintetizza il valore di quell'esperienza fuori dall'ordinario.
Nel 1916 conseguì presso l'Università di Vienna la laurea in filosofia, con diploma in Storia dell'Arte (Proff. Dvořàk, Schlosser, Strzygowski), presentando la tesi su Michele Sanmicheli. Nel 1919 si laureò in Belle Lettere a Roma (Prof. Venturi). I suoi studi, in codesti anni di preparazione e d'orientamento, si aggirarono, com'è ovvio, intorno ai maggiori problemi storico-artistici, particolarmente nei riguardi delle teorie propugnate d'un canto dal Dvořak sulla scia del Riegl e del Wickhoff, dall'altro dallo Strzygowski, sostenitore del verbo orientalista. Pur apprezzando le indagini di quest'ultimo, cui si deve la conoscenza di grandi campi inesplorati del mondo artistico d'Oriente, il suo metodo parve all'A. superficiale e basato in gran parte soltanto su concordanze iconografiche dalle quali si traevano spesso avventate conclusioni. A codesto metodo, che l'A. chiamerà in vastità, il Dvořak opponeva lo studio dei problemi in profondità, sviscerandoli specialmente dal lato spirituale; e non è un caso che la di lui chiarificante attività scientifica si sia conclusa nel concetto della Kunsgeschichte als Geistesgeschichte, concetto che coincide con lo storicismo idealistico della filosofia contemporanea. I problemi che si affacciarono allora allo studio dell'A. non gli impedirono di dedicarsi a temi di indagine locale, come provano il suo saggio su Chiaruttini (1916) in cui chiarisce l'interessante figura di quel satellite del Tiepolo, talvolta confuso col Maestro – e di cui l'A. identifica un gruppo di opere – oppure lo studio sulla Scultura barocca del Duomo di Gorizia, in cui si accenna, fra l'altro, alla sopravvivenza del Gotico in certe manifestazioni del Barocco[11].



Università di Vienna, 1915.



Antonio Morassi studente.



Gorizia, Il pulpito del Duomo, 1711.

I risultati di quella formazione furono decisamente precoci. Ancora studente, infatti, mise a frutto i suoi studi analizzando due casi interessanti di arte locale: le sculture barocche del Duomo di Gorizia – la chiesa che fin da bambino gli era tanto familiare e che ora guardava con occhi nuovi, quelli dello storico dell'arte – e gli affreschi di Palazzo Steffaneo a Crauglio, di cui modificò la tradizionale attribuzione a Tiepolo

11 A. Morassi, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Milano 1939, pp. 1-2.





Vienna, sale di esposizione del Kunsthistorisches Museum, 1905.

restituendone la paternità al Chiaruttini. Entrambi gli articoli uscirono nel 1915, in due riviste di grande prestigio collegate alla "Commissione centrale per i Monumenti", di cui Max Dvořák era dal 1905 la guida scientifica: "Mittheilungen der K.K. Zentralkommission fur Denkmalpflege" e "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission fur Denkmalpflege".
L'attenzione con cui Morassi seguiva le lezioni di Dvořák è testimoniata dalla grande mole di appunti che sono conservati nel suo archivio presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, ordinati e rilegati in cinque volumi che contengono nove corsi seguiti dal giovane fra il 1912 e il 1916. Alle lezioni teoriche si alternavano esperienze pratiche di analisi delle opere d'arte nelle sale dei musei, che furono fondamentali per la formazione di una generazione di storici dell'arte preparati ad affrontare anche ogni tipo di problema tecnico.
L'atmosfera di quegli anni, "allegra e frizzante" nonostante l'impegno dello studio, fu evocata efficacemente da Sergio Bettini in un discorso pronunciato nel 1971 a Udine, in occasione dei festeggiamenti per i 75 anni di Morassi, ma ritrovato e pubblicato solo recentemente[12]. *Quei maestri* – ricordò Bettini - *erano inflessibili anche nel pretendere un impegno assoluto nella ricerca accanita e puntuale, cui tuttavia univano un fervore per le idee, per le innovazioni metodologiche, inesausto; e – i migliori almeno – sembravano anche voler incarnare in sé la straordinaria affermazione di Friedrich Nietzsche (a fine d'una delle sue poesie, non molto note tra noi): "Non è maestro, chi di sé non rida". Gli assistenti e gli studenti erano altrettanto accaniti lavoratori – schedatori, catalogatori, attributori – specie nell'officina pratica e insostituibile delle inesauribili raccolte imperiali (di cui nulla veniva trascurato, dai grandi capolavori delle "grandi" arti, agli oggetti minuti e tradizionalmente negletti del Kleinkunst) – quanto pronti ad ogni apertura di metodo, anche la più azzardata e la meno accademica; e sempre non-conformisti, e preziosamente autoironici.*

12 G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli* cit., p. 54.



Vienna, *Lusthaus im Prater*, cartolina della Wiener Werkstätte, 1908.

Chi ebbe la fortuna di trovarsi a Vienna in quel momento forse non era consapevole di vivere in una situazione eccezionale e irripetibile, non solo per la qualità dell'insegnamento che riceveva, ma anche per la ricchezza delle relazioni umane.
In ogni caso, tutti lavoravano davvero, e sodo, e sempre con quei giudici (insieme severi, e, forse peggio, ironici quand'era il caso; ma anche pieni d'affetto vivo, quasi struggente – pienamente ricambiato, del resto – per gli scolari); ma poi, la sera, naturalmente c'era il Prater; e più d'uno (usava ancora essere romantici) poteva canterellare: Ich hab' mein Herz im Wienerwald verloren, senza preoccuparsi di precisare se si trattasse d'un caso di "influenza bassotedesca" o di trasgressione semantica suggerita da dilatazione lessicale!
Anche Morassi, che pure non cedette mai a racconti personali, ci ha lasciato una viva impressione della Vienna di inizio secolo, inserendola in una recensione che scrisse parecchi anni dopo, nel 1927, quando era già in Trentino, sui lavori dell'amico goriziano Edoardo Del Neri, che dopo l'esordio viennese all'insegna del modernismo, una volta trasferito a Roma stava aggiornando il suo linguaggio alle nuove tendenze. *Non sarà stata facile, però, la via per raggiungere tanta sobrietà di visione. Immaginatevi un giovane che frequenta l'Accademia di Vienna tra il 1908 e il 1914. Credo non ci sia mai stata epoca di tanta germinazione artistica nella capitale danubiana. L'aria era gravida di sostanze nuove. Si respirava l'arte moderna, come qui dove scrivo, l'aria dei monti. Era entrata nel sangue dei giovani, scaturiva da tutte le polle. Non era più un problema, una ricerca: era sostanza, cibo quotidiano. Si vedeva l'architettura sub specie del Wagner, dell'Hofmann; le decorazioni come le volevano le Wiener Werkstätte; le donne come le sentiva Klimt. Ci si viziava, in quella serra calda e profumata*[13].

13 A. Morassi, *Le opere recenti di Edoardo Del Neri*, in "La Panarie", IV, 19, gennaio 1927, pp. 31-36.

Goriziani a Vienna

Edoardo Del Neri[14], che aveva preceduto Morassi a Vienna e probabilmente lo teneva informato sui suoi studi accademici e sulla sua attività espositiva, fu l'artista a cui Morassi dedicò il suo primo articolo di arte contemporanea. Anzi, potrebbe essere la sua prima pubblicazione in assoluto, dato che uscì sul "Corriere Friulano" di Gorizia il 18 aprile 1914, quando Del Neri era presente alla Biennale di Venezia con un'acquaforte e una xilografia, *Pescatore gradese*. Morassi ammirava la capacità dell'amico di padroneggiare tutte le tecniche incisorie, specialmente la xilografia, *così adatta alla nuova tendenza decorativa dell'arte*, ma anche *lo slancio, l'eleganza della linea, il tratto sicuro, la composizione ben inquadrata* delle sue stampe che aveva potuto ammirare anche alla Künstlerhaus di Vienna. L'interesse di Del Neri per Grado era nato nel 1911 quando aveva conosciuto Biagio Marin che lo aveva accompagnato alla scoperta degli angoli più suggestivi e delle figure caratteristiche del suo paese e dell'ambiente lagunare. Marin, che, dopo una bocciatura, aveva lasciato il Ginnasio di Gorizia per completare gli studi alla Oberrealschule di Pisino, nel 1911 andò a Firenze sulla scia degli studenti giuliani che si erano raccolti attorno alla "Voce" (Slataper, Stuparich, Michelstaedter) ma non vi rimase a lungo. Era più interessato a trasferirsi a Vienna, e così fece nel 1912 per iscriversi alla Facoltà di Filosofia. Nello stesso anno Del Neri disegnò la copertina della sua prima raccolta di poesie, *Fiuri de tapo* (1912). A Vienna ritrovò anche i vecchi compagni del Ginnasio: *Dopo la quinta, io avevo lasciato il Ginnasio di Gorizia, ma all'Università, a Vienna, ci ritrovammo e con Ervino e con Toni. Toni studiava storia dell'arte con Dvořák e Strzygowski (credo si chiamassero così, quei celebri storici dell'arte). Quando ci si incontrava, ci si faceva sempre festa.*



Edoardo Del Neri, *Pescatore gradese*, xilografia, 1914.

14 Edoardo Del Neri (1890-1932) apparteneva a una nota famiglia di artisti. Dopo avere frequentato la Scuola Reale Superiore a Gorizia, dal 1908 al 1912 studiò all'Accademia di Belle Arti di Vienna, che concluse col corso di perfezionamento in grafica. Nel 1914 si stabilì a Roma, dove si unì alla Secessione e riuscì presto a emergere; dal 1920 frequentò Anticoli Corrado, cittadina laziale amata dagli artisti. Nel 1925 su incarico del Ministero delle Colonie si recò in Tripolitania e ne ricavò un ricco repertorio di soggetti; nel 1928 divenne titolare della cattedra di incisione all'Accademia di Roma. Morì improvvisamente nel 1932.

Della piccola colonia goriziana a Vienna fece parte per un periodo anche Luigi Spazzapan[15] che Morassi conosceva da ragazzino perché abitava nella casa dell'Osteria della Stella in piazza Sant'Antonio, a pochi passi da casa sua, e quando lui frequentava il Ginnasio, "Spatz", più grande di quattro anni, concludeva le scuole tecniche. *Ci ritrovammo poi a Vienna, dove Spazzapan studiava all'Accademia di Belle Arti mentre io ero allievo della Scuola viennese di Storia dell'arte*. Non si sa se Spazzapan abbia confidato all'amico la sua delusione per gli studi accademici, che non proseguì, ma quel che scrisse tanti anni dopo non lascia dubbi sulla convinzione dell'artista di essere arrivato nel posto sbagliato:



Fran Tratnik, *Ritratto del pittore Luigi Spazzapan*, 1913.

Finiti gli studi a Gorizia mi recai a Vienna per studiare pittura ed architettura. Trovai Vienna in piena secessione, quel floreale viennese che inondò tanti paesi. Eleganze di Klimt, retorica balorda e patriottarda.
I musei ricchi, i Rembrandt, i Goya, i Velazquez mi facevano venire le vertigini.
Ma erano anni della rivoluzione dell'arte, quelli dal 10 al 14. Futurismo, Severini con il suo can-can, Balla con il suo cagnolino a tante gambe, Dadaisti, Cubisti. Quanto desiderio di andar via da Vienna ad andare là dove si facevano queste belle cose. Ma venne la guerra del 1914 che mi portò via sei anni. Tornato a casa (Gorizia) trovai il poeta Sofronio Pocarini, strinsi amicizia con lui ed entrai nel gruppo futurista giuliano.

15 Luigi Spazzapan (1889-1958) nato a Gradisca da una guardia carceraria di origine slovena, si trasferì da bambino a Gorizia e nel 1910 si diplomò alla Scuola Reale Superiore. Sulla sua formazione, prima della guerra, influì il pittore espressionista Fran Tratnik (1881-1957) reduce dalle Accademie di Praga, Vienna e Monaco. Dopo la Prima guerra mondiale insegnò disegno a Idria e nel 1923 si avvicinò a Sofronio Pocarini e al Futurismo giuliano. Nel 1924 su invito di Antonio Morassi partecipò alla *Prima esposizione goriziana di Belle Arti*, nel 1925, sempre per scelta di Morassi, espose e vinse una medaglia *all'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* di Parigi; nel 1927 fu presente con opere futuriste *alla I Esposizione del Sindacato delle Belle Arti e del Circolo Artistico di Trieste*. Nel 1928, abbandonato il futurismo, si trasferì definitivamente a Torino, dove, non senza difficoltà iniziali, riuscì ad affermarsi, sostenuto da grandi critici come Lionello Venturi ed Edoardo Persico e ad attirare l'interesse di molti collezionisti, oltre ad essere invitato alle più importanti esposizioni.



Vienna, Accademia di Belle Arti, 1905.

Morassi lo avrebbe incontrato nuovamente a Gorizia solo intorno al 1923, perché dopo il ritorno dal fronte, avvilito e senza lavoro, era andato a insegnare disegno per un paio d'anni a Idria[16]. La guerra aveva segnato una brusca svolta nella vita di tutti i goriziani: nel maggio 1915 Morassi tentò di sfuggire all'arruolamento raggiungendo l' Italia sulle orme del fratello ma non riuscì a varcare il confine. Tornò allora a Vienna, dove nel giugno 1916 si laureò e poco dopo raggiunse la famiglia sfollata a Lubiana.

16 A Idria Spazzapan si legò a una musicista, Elena Lapajne, che nel 1922 gli diede una figlia, Danusa (Nuscia). Questa, assieme al marito Eugenio Giletti, collezionista torinese e amico di Spazzapan, fu l'artefice della donazione di 87 opere che furono alla base della fondazione della Galleria Spazzapan di Gradisca d'Isonzo.

Da Vienna a Roma



Edoardo Del Neri, *Autoritratto*, 1917-1918.



Edoardo Del Neri, *Donna delle paludi pontine*, 1920.

Nell'immediato dopoguerra ritrovò Edoardo Del Neri, che dal 1914, dopo avere finito l'Accademia, si era trasferito a Roma per sfuggire alla guerra ed era riuscito a inserirsi nel vivace ambiente della Secessione Romana. Morassi a sua volta aveva deciso di non restare a Vienna (come invece fece Leo Planiscig, destinato a una brillante carriera al Kunsthistorisches Museum) e di ottenere un titolo anche in un'università italiana per accedere ai musei o all'amministrazione delle Belle Arti. Scelse la Scuola di perfezionamento per gli studi di storia dell'arte medievale e moderna dell'Università La Sapienza di Roma in cui insegnava Adolfo Venturi, il fondatore della storia dell'arte in Italia (e anche colui che decideva l'assegnazione di cattedre e direzioni di musei) e si perfezionò con lui nel 1919, discutendo una tesi sui disegni di Jacopo Bellini.

La scuola italiana di storia dell'arte che faceva capo a Venturi era agli antipodi della Scuola di Vienna, e alla visione teorico-filosofica di questa contrapponeva una concezione storico-empirica dell'arte, basata sul contatto visivo diretto e focalizzata sull'autore piuttosto che sull'influenza del contesto storico nell'evoluzione del gusto. Dopo avere imparato a mettere sullo stesso piano tutte le epoche della storia dell'arte e a non distinguere tra arti maggiori e arti minori, Morassi non pote-


Adolfo Venturi

va entrare in sintonia con una visione gerarchica che poneva al vertice il Rinascimento e l'arte italiana. Tuttavia, forse proprio per la sua naturale propensione a convivere con la diversità culturale, gli fu possibile misurarsi brillantemente anche con un metodo critico che doveva apparirgli quanto meno antiquato.

I soggiorni romani di Morassi gli servirono certamente anche per visitare mostre e coltivare delle relazioni. Nella recensione che dedica a Edoardo Del Neri sul "Messaggero" cita due mostre del 1919 in cui figuravano le opere dell'amico: la *Mostra d'arte libera* aperta il 7 giugno al Circolo artistico di via Margutta (*chi non ricorda la vigorosa hodleriana figura del "pastore" all'ultima mostra libera del Circolo artistico?*) e la mostra della Società Amatori e cultori di belle arti presentata al Palazzo delle Esposizioni da marzo a giugno (dove Del Neri era rappresentato da scene *di araldica semplicità*). I loro incontri, però, se ci furono, dovettero essere sporadici, dato che Del Neri rimaneva lontano da Roma per lunghi periodi nei quali andava *con infaticabile lena* alla ricerca di soggetti popolari in Abruzzo, in Ciociaria e in Calabria. Ma Morassi apprezzava particolarmente il talento personalissimo dell'amico, fatto di eleganza viennese e di colori mediterranei, e ne avrebbe scritto anche in seguito, addolorandosi molto per la sua morte precoce nel 1932.

Si sa poco della vita romana di Morassi, ma tracce di incontri significativi compaiono qui e là nella sua corrispondenza, e fanno capire che, tutto sommato, si trovava a suo agio anche in quel mondo così diverso da Vienna, e che sarebbe rimasto volentieri a lavorare nella capitale. In una lettera scritta ad Adolfo Venturi poco dopo la laurea, chiese rispettosamente al professore un aiuto per ottenere un posto di conservatore della Galleria Corsini rimasto vacante[17]. Altre lettere fanno riferimento a una sua familiarità con il grande storico dell'arte Roberto Longhi[18], a sua volta allievo di Venturi. Ma possiamo anche immaginare che non gli sfuggissero le iniziative d'avanguardia, come ad esempio l'attività della Casa d'Arte Bragaglia inaugurata nel 1918 con una mostra di Balla, perché qualche anno dopo, quando ormai si era stabilito a Trieste e tornava talvolta a Roma per incombenze d'ufficio, aiutò il pittore Veno Pilon, come sappiamo da alcune lettere che gli scrisse nel 1924[19], ad allestirvi una mostra.


Roberto Longhi

17 D. Clini, *Antonio Morassi e Adolfo Venturi*, in "Studi Goriziani", 87-88, 1998, pp. 219-247.

18 G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli* cit., p. 45.

19 Lettera di A. Morassi a Veno Pilon, 2 gennaio 1924. Archivio Pilonova Galerija, Ajdovscina.

Dopo la Grande Guerra la chiamata all'Ufficio Belle Arti di Trieste


Antonio Morassi a Zara con il collega Alberto Riccoboni, 1924.

La sua carriera di funzionario storico dell'arte all'Ufficio Belle Arti di Trieste iniziò il 20 febbraio 1920 e si concluse nel 1925 con il trasferimento a Trento.

Un laureato con il suo curriculum scientifico, plurilingue e con la perfetta conoscenza del territorio, doveva essere sembrato il candidato ideale a chi fece la nomina, ed è probabile che a influire sulla chiamata siano stati i contatti che aveva stabilito negli anni romani. In effetti la scelta si rivelò azzeccata perché Morassi produsse moltissimo lavoro nel quinquennio triestino, si rivelò un funzionario brillante, duttile e responsabile, che non a caso fu chiamato in seguito a incarichi sempre più importanti.

Nel citato curriculum del 1939 sottolineò il fatto che l'assegnazione a Trieste gli permise di continuare i suoi studi sull'arte locale (*Chiamato nel 1920 ad assumere l'incarico di Ispettore presso il R. Ufficio Belle Arti della Venezia Giulia in Trieste, poté continuare i suoi studi sull'Arte Friulana ed estenderli all'Istria*[20]), che evidentemente considerava importante quanto i grandi temi di arte veneta che aveva affrontato per le due tesi.

20 A. Morassi, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Milano 1939, p. 2.





Cormons, Chiesa di Sant'Apollonia, 1922.



Gradisca d'Isonzo, Palazzo Torriani, 1922.



Gradisca d'Isonzo, Santa Maria dei Servi (Addolorata), 1922.



Gradisca d'Isonzo, Duomo, *pala della Resurrezione* (particolare), 1923.



Gorizia, Duomo, 1922.



Fogliano, Chiesa di Santa Maria in Monte.



Selo, chiesa di Santa Maria Maddalena, 1921.

L'Ufficio Belle Arti era stato istituito prestissimo, subito dopo la fine della guerra, sotto la direzione dell'architetto anconetano Guido Cirilli (1871-1954) che era stato ufficiale dell'esercito ed era arrivato a Trieste nel 1918. Era una figura che godeva di notevole prestigio, per essere stato il migliore allievo e collaboratore dell'architetto Giuseppe Sacconi, autore del monumento a Vittorio Emanuele II, il Vittoriano. Inoltre, era professore ordinario di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia incarico che mantenne anche durante il servizio svolto per lo Stato nelle nuove province[21].
L'Ufficio Belle Arti di Trieste ereditava le funzioni della *Zentralkommission* austriaca, un ente che aveva come scopo la tutela dei monumenti, ma non era regolata da leggi come in Italia, e questo rese difficile l'applicazione delle norme italiane nei territori ex austriaci, Trieste, Gorizia, Istria e Zara. Ma i compiti più gravosi dell'ufficio erano legati soprattutto alla ricognizione dei danni provocati dalla guerra, all'inventariazione e alla catalogazione del patrimonio e, naturalmente, agli interventi più urgenti, i restauri. L'organico, rispetto alla mole di lavoro, era largamente insufficiente (oltre a Morassi, unico funzionario storico dell'arte, c'erano due archeologi, Bruna Tamaro[22] e Giovanni Brusin[23], conservatore del Museo di Aquileia, e due architetti, Alberto Riccoboni[24] e Alessandro Rimini[25]) e Morassi fu subito impegnato a pieno ritmo. I compiti che Cirilli gli aveva assegnato, *compilare l'inventario degli oggetti d'arte, sorvegliare i lavori di restauro ai monumenti e prendere visione di quanto concerne il patrimonio artistico della Venezia Giulia*, si tradussero in innumerevoli missioni che gli fecero percorrere in lungo e in largo, assieme al fotografo, con ogni mezzo (treno, corriera, automobile, bicicletta) e non sempre in condizioni di sicurezza, visto che la situazione delle strade era pessima e permane-

21 Nel 1926 fu tra i fondatori della Scuola Superiore di Architettura di Venezia, l'attuale IUAV.

22 Bruna Tamaro (1894-1987) formatasi alla Scuola archeologica italiana di Atene, entrò all'Ufficio Belle Arti nel 1921 e vi rimase fino al 1936. Si occupò del restauro del tempio di Augusto a Pola e, assieme all'architetto Riccoboni, dell'ordinamento del nuovo Museo dell'Istria. Dal 1936 fu direttrice del Museo archeologico nazionale di Venezia. Negli anni Cinquanta fu Soprintendente per le Venezie e docente all'Università di Padova.

23 Giovanni Battista Brusin (1883-1976), aquileiese, studiò allo Staatsgymnasium dio Gorizia e all'Università di Graz. Prima della guerra fu docente al Liceo Dante di Trieste. Nel 1922 fu nominato direttore del Museo di Aquileia succedendo a Celso Costantini.

24 Alberto Riccoboni (1894-1873) originario di Este, si diplomò in architettura all'Accademia di Roma nel 1915. Volontario nella Prima guerra mondiale, fu ferito e decorato. Nel 1919 iniziò a lavorare come "giornaliero" all'Ufficio Belle Arti assumendo via via incarichi sempre più importanti nel campo del restauro architettonico. Critico d'arte, collaborò stabilmente con "Il Piccolo" e, come membro del direttivo del Circolo Artistico di Trieste, organizzò mostre e curò cataloghi. Nel 1922 fondò la casa editrice "Parnaso". Dal 1927 al 1931 curò il restauro del Castello di Miramare e la sistemazione dell'appartamento del Duca d'Aosta. Nel 1932 vinse un concorso da dirigente e si trasferì all'Aquila. Lasciato lo Stato nel 1936, si dedicò ad attività editoriali e nel dopoguerra fu redattore del Touring Club Italiano a Milano.

25 Alessandro Rimini (1898-1976) fu allievo di Cirilli all'Accademia di Venezia. Dal 1925, lasciata Trieste, iniziò una brillante carriera di architetto a Milano, dove si specializzò nella progettazione di sale cinematografiche. Dal 1930 al 1934 lavorò alla costruzione dell'Ospedale Cardarelli di Napoli e nel 1935 vinse il concorso per il primo grattacielo di Milano, la Torre Snia in Piazza San Babila. Sfuggì fortunosamente alla deportazione ad Auschwitz.



Tolmino, Sant'Ulrico, 1921.



Vojscica (Carso), chiesa in rovina.

vano tensioni politiche (per cui chiese anche il porto d'armi), un vasto territorio che comprendeva la bassa friulana, le valli dell'Isonzo e del Vipacco, l'Istria e parte della Dalmazia[26]. Tra il 1920 e il 1922 lavorò intensamente nel Goriziano occupandosi in particolare di Gradisca, Cormons, Fogliano.

A Gradisca i danni più gravi al patrimonio artistico si concentrarono nel Duomo, nella chiesa dei Servi (ora Addolorata) e nei palazzi Torriani e de Fin Patuna. Per quanto riguarda Cormons, Morassi ebbe modo di seguire i restauri degli affreschi della chiesetta di Sant'Apollonia, purtroppo molto rovinate dalla guerra e, prima ancora, dall'incuria, ma le influenze della grande pittura veneziana che riconobbe nelle parti migliori di una decorazione che comunque aveva *un sapore paesano*, fecero sì che egli le inserisse, assieme a pochi altri siti, in un articolo che dava conto dei lavori più importanti dell'Ufficio Belle Arti di Trieste nel prestigioso "Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione"[27]. Tra questi c'era anche lo scalone dell'Archiginnasio (che definisce "il più bello scalone di Gorizia"), la sua vecchia scuola, ora divenuta Biblioteca di Stato e gravemente danneggiata. *Un mucchio di macerie precipitate da oltre dieci metri di altezza, raccoglieva le "membra disiecta" dei poveri puttini. Fu prima cura dell'Ufficio Belle Arti rifare il soffitto; poi fu affidato allo scultore Rosolen il restauro degli stucchi, che si potè compiere esattamente grazie a una fotografia del soffitto che avevo eseguita prima della guerra*[28]. È interessante la sottolineatura dell'importanza della fotografia nello studio e nella protezione del patrimonio, anche come prova del suo coinvolgimento diretto. Naturalmente ciò che veniva pubblicato era una minima parte dei beni che aveva il compito di seguire, ma era probabilmente quello che gli aveva suscitato maggiori emozioni.

A documentare questo lavoro enorme, destinato ad allargarsi anche ad attività di altro tipo, come mostre e conferenze, restano i fascicoli dell'archivio della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Friuli Venezia Giulia, un co-

26 Si veda a tal proposito, R. Cassanelli-R. Scopas Sommer, *Antonio Morassi*, cit.

27 A. Morassi, *Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", anno II, serie II, VIII, febbraio, 1923, pp. 374-383.

28 Ivi, p. 383.





Cormons, Povia, Chiesa di Sant'Apollonia, nel 1922 e oggi.





Cormons, Chiesa di Sant'Apollonia, *San Sebastiano*, nel 1922 e oggi.



Gorizia, stucchi dello scalone della Biblioteca Statale Isontina nel 1923, dopo il restauro, e oggi.

spicuo archivio fotografico[29], ma anche i tanti articoli su scoperte e restauri che pubblicò regolarmente sui quotidiani e su diverse riviste. Tra il 1920 e il 1925 la bibliografia di Antonio Morassi è costituita da una sessantina di titoli, in cui sono compresi saggi di argomento storico-artistico, cataloghi di mostre, interventi a convegni, articoli su riviste nazionali, recensioni su quotidiani e periodici locali. Assieme a questa documentazione, esiste una rassegna stampa di altrettanti articoli "su" Antonio Morassi che ci permette di seguire passo per passo le sue molteplici attività di promotore di cultura, le conferenze, le presentazioni dei restauri, la partecipazione a comitati, la curatela di mostre.

L'architetto Cirilli era molto soddisfatto del suo ispettore, non fu avaro di elogi e gli affidò incarichi sempre più importanti, tra cui una delicata missione a Vienna, che fu svolta dal 21 ottobre al 10 novembre 1920, per consegnare *un plico di massima urgenza* che conteneva documenti destinati alla delegazione che gestiva la trattativa in corso con l'Austria per la restituzione del patrimonio. La missione si concluse con successo e permise di recuperare opere significative che appartenevano storicamente alla Venezia Giulia[30].

29 L'archivio è costituito da circa un migliaio di fotografie conservate alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e paesaggio per il Friuli Venezia Giulia e all'Archivio Fototeca Morassi dell'Università di Ca' Foscari a Venezia, presenti anche in rete nel Catalogo Generale dei Beni Culturali.

30 R. Cassanelli-R. Scopas Sommer, *Antonio Morassi* cit., p. 44.

Tra le macerie del castello di Gorizia

Gorizia era la città che aveva più sofferto a causa della guerra e Morassi, da funzionario, si trovò subito alle prese con i gravissimi problemi che purtroppo conosceva bene dal vivo. La ferita più profonda era la quasi totale distruzione del castello, su cui il suo ufficio si impegnò moltissimo come si comprende da un lungo articolo de "Il Piccolo della sera" pubblicato l'11 ottobre 1920 che riferisce di una riunione di autorità e tecnici convocata a Gorizia dal direttore Cirilli. Vi parteciparono, oltre a Cirilli e Morassi, il sindaco Giorgio Bombig, il segretario comunale Beviglia, il commissario civile Gaetano Gottardi, il maggiore de Francesco, Giovanni Cossar, insegnante e fondatore del museo civico, Monsignor Carl Drexler, già corrispondente da Gorizia della *Zentralkommission* e Monsignor Francesco Castelliz delegato del vescovo. Scritto sicuramente da lui (*Dobbiamo alla squisita cortesia dell'egregio signor dott. Morassi, ispettore dell'Ufficio di Belle Arti, la pubblicazione della importantissima seduta, che condurrà alla ricostruzione del castello di Gorizia distrutto dalle artiglierie austriache*), l'articolo rappresenta un resoconto preciso e dettagliato dei rilievi eseguiti dall'ufficio, delle importantissime scoperte delle parti originali dell'edificio, del valore di quanto era emerso.

Il comm. Cirilli, aperta l'adunanza, espose le ragioni per cui si venne all'odierna convocazione, tessendo la storia dei lavori seguiti





Gorizia, Castello, 1920.



Gorizia, Castello, 1924.

poco dopo che il Genio militare prendesse l'iniziativa per la ricostruzione dello storico castello, che fu gravemente danneggiato e in parte demolito dalle artiglierie austriache. Disse come l'Ufficio di Belle Arti, incaricato come è di tutelare il patrimonio artistico e monumentale della Venezia Giulia, vedeva la imprescindibile necessità di una sua cooperazione affinché il lavoro venisse proseguito con i criteri di tutela storico-artistica che il caso richiedeva. Fu allora che l'Ufficio di Belle Arti mandò sopralluogo degli addetti con l'incarico di assumere dettagliatamente tutta l'architettura. Tale opera è stata ora compiuta e le piante e le sezioni e gli alzati dell'edificio danno prova dell'assiduo lavoro eseguito.

Lo spirito con cui Cirilli aveva indetto la riunione era quello di evitare ogni imposizione dello Stato e di massima collaborazione con la realtà cittadina nelle persone e negli enti che avevano più interesse e competenza per decidere sul futuro del castello.

Prima di accingersi al progetto di ricostruzione, il quale a sua volta dovrà essere approvato dal Consiglio superiore di Belle Arti, l'Ufficio vide la necessità di interrogare l'opinione di alcuni competenti in merito all'opera futura per avvalersi dei preziosi consigli di questi, per cui fu necessaria l'odierna convocazione.

Il comm. Cirilli espose quindi lo stato di formazione del castello in periodi differenti, la somma delle costruzioni che qui son venute a sorgere, sovrapporsi e addossarsi; lo stato di bruttezza in cui era stato ridotto l'edificio dai comandi militari austriaci, che l'avevano ridotto a caserma, alterando del tutto il suo carattere originale. Ed ecco che dai lavori di esplorazione, apparvero in luce gran parte degli elementi antichi, dianzi nascosti o sotto gli intonaci o nei muri o sotto terra e così si scoperse che la enorme massa che appariva una volta come costruzione unica e coeva, consisteva invece di varie costruzioni di diverse epoche conglobate nella massa attuale. Si riconobbero i confini dei singoli corpi separati, vennero in luce nuove porte, nuove finestre, nuove scale, pilastri, colonne, fondamenta. E così il castello si spogliò della sua veste brutta ed ostile con cui l'Austria lo aveva a forza camuffato.



Gorizia, Castello, corte interna.

Ma la riunione aveva anche lo scopo di illustrare il percorso progettuale che si stava avviando:

Apparsi in evidenza tutti questi nuovi elementi, era ovvio che la ricostruzione del castello non dovesse procedere rifacendo il suo aspetto immediato di anteguerra, ma si dovesse bensì tener conto dei capisaldi importantissimi che l'architettura ne serbava. Ma come detto gli elementi appartengono peraltro ad epoche diverse, e diversi sono gli aspetti che nell'andare del tempo ebbe ad assumere il castello. Tutti gli elementi hanno la loro giustificazione nel tempo, nello stile e nelle funzioni.



Gorizia, il castello nel 1912.

In questa affermazione si può riconoscere chiaramente l'impronta che su Morassi aveva lasciato la Scuola di Vienna, e la convinzione che, da parte di chi rivolgeva lo sguardo al passato, ogni epoca era meritevole di attenzione e di rispetto.

Perciò i criteri che si adotteranno non saranno quelli di voluto ripristino in una data epoca, ma bensì quelli che vaglieranno storicamente ogni singola epoca venuta a sovrapporsi. Criteri di restauro d'oggi che si contrappongono a quelli di una volta, quando per restauro si intendeva una ricostruzione imitante, l'antico che poi veniva ad essere falsato, come fu il caso del duomo di Orvieto (la citazione non è casuale, a Orvieto aveva operato, nel secolo XVI, Michele Sanmicheli oggetto della tesi di laurea di Morassi). *Oggi si intende per restauro, anzitutto consolidamento e porre in evidenza gli elementi di importanza storico-artistica, dove ogni periodo storico sarà equivalente. Il problema di tale ripristino dovrà, in questo caso, conciliarsi con le esigenze future di museo a cui il castello sarà adibito.*

La riunione proseguì con una "visita guidata" al Castello e una minuziosa ricognizione delle parti più significative riemerse grazie al lavoro dell'Ufficio Belle Arti, in cui Morassi aveva operato in collaborazione col collega Alberto Riccoboni. E naturalmente si parlò delle ipotesi di restauro formulate sulla base dei criteri esposti. Evidentemente l'Ufficio Belle Arti di Trieste non era impegnato solo nei rilievi, nell'inventario e nella catalogazione del patrimonio danneggiato dalla guerra, ma anche nella riflessione teorica sul restauro, sollecitata dall'entità e dalla gravità dei problemi che si trovava a fronteggiare.

A Parigi per il Congresso degli storici dell'arte

Forte della sua preparazione e dell'esperienza già maturata sul campo Morassi si presentò, su delega del suo ufficio, al Congresso internazionale di storia dell'arte di Parigi del settembre 1921 dove intervenne sul tema dei restauri dei monumenti danneggiati dalla guerra. Fu sicuramente emozionante per il giovane funzionario parlare in quel prestigioso contesto, nell'atmosfera solenne dell'Anfiteatro Richelieu della Sorbona. E nel suo curriculum del '39 ricordò con giusto orgoglio quell'evento: *Non andò disgiunta da siffatta sua operosità scientifico-amministrativa, un'attività pratica riguardante i restauri dei monumenti nelle zone maggiormente colpite dalla guerra. In tale contingenza il problema del restauro architettonico gli si affacciò soprattutto nella sua grave complessità dal lato teorico. In merito a tali questioni di restauro, l'A. espose le sue idee - allora ritenute poco ortodosse ma poi applicate dai più illuminati restauratori - al Congresso internazionale di storia dell'arte a Parigi nel 1921.*

Organizzato dalla Société de l'Histoire de l'Art Français fu un evento particolarmente importante che riannodava la rete dei rapporti scientifici internazionali dopo la lunga pausa bellica e vide la partecipazione di quasi settecento congressisti. Il Comitato Nazionale italiano era presieduto da Adolfo Venturi. Per la Venezia Giulia, la delegazione era composta da una ventina di persone, ma oltre a Morassi presero la parola solo l'architetto Arduino Berlam e Antonio de Leiss (su temi di arte e architettura neoclassica).

Gli atti del congresso, pubblicati nel 1922 diedero conto della sua comunicazione sia nella versione integrale[31] che in questa sintesi:

PROBLEMES CONCERNANT LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES MONUMENTS ENDOMMAGES PAR LA GUERRE. M.


CONGRÈS
D'HISTOIRE DE L'ART
Organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français
PARIS
26 SEPTEMBRE - 5 OCTOBRE 1921

Pieghevole del congresso di storia dell'arte, Parigi 1921.

31 A. Morassi, *Problèmes concernant la conservation et la restauration de monuments ayant subi des dommages de guerre* in *Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921. 1, Presses universitaires de France, Paris, 1923-24, pp. 212-214.

***

PROBLÈMES CONCERNANT LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES MONUMENTS ENDOMMAGÉS PAR LA GUERRE.

(*Communication de* M. A. MORASSI.)

M. MORASSI expose les dispositions légales prises en Vénétie julienne pour la protection des monuments. Tout est prévu, jusqu'au contrôle des monuments commémoratifs et à la protection de l'architecture rustique.

La liste des dommages sur le front du Val di Ferro, de l'Isonzo et du Carso, est longue. M. Morassi a abordé la question très délicate de la restauration. La reconstruction est condamnable. Elle efface les vestiges de l'édifice primitif ; elle n'est qu'une imitation moderne et souvent inexacte. Mais, d'autre part, elle s'impose dans bien des cas. L'architecte devra procéder de la façon la plus discrète et la plus sommaire, et accuser loyalement la restauration accomplie, sans truquage ni falsification.

Estratto dell'intervento di A. Morassi al congresso di storia dell'arte.

Morassi expose les dispositions légales prises en Vénétie julienne pour la protection des monuments, Tout est prévu, jusqu'au contrôle des monuments commémoratifs et à la protection de l'architecture rustique. Le liste des dommages sur le front du Val di Ferro, de l'Isonzo et du Carso, est longue. M. Morassi a abordé la question très délicate de la restauration. La reconstrution est condamnable. Elle efface les vestiges de l'edifice primitif; elle n'est qu'une imitation moderne et souvent inexacte. Mais, d'autre part, elle s'impose dans bien des cas. L'architecte devra proceder de la façon la plus discrete et la plus sommaire, et accuser loyalement la restauration accomplie, sans truquage ni falsification.

Il signor Morassi espone le disposizioni legali adottate in Venezia Giulia per la protezione dei monumenti. Tutto è previsto, fino al controllo dei monumenti commemorativi e alla protezione dell'architettura rustica. L'elenco dei danni sul fronte della Val di Ferro, dell'Isonzo e del Carso è lungo. Il signor Morassi ha affrontato la questione molto delicata del restauro. La ricostruzione è condannabile. Essa cancella i resti dell'edificio primitivo; non è che un'imitazione moderna e spesso imprecisa. Ma, d'altra parte, in molti casi risulta necessaria. L'architetto dovrà procedere nel modo più discreto e più sobrio, e indicare fedelmente il restauro compiuto, senza ritocchi né falsificazioni.

Inventariare, studiare e restaurare

Il compito principale affidato a Morassi al momento dell'assunzione, l'inventario degli oggetti d'arte della provincia di Gorizia, fu completato già nell'aprile 1921 e consegnato da lui personalmente alla Direzione generale del Ministero. Fece appositamente un viaggio a Roma. Era la prima volta che questo avveniva non solo sotto il Regno d'Italia ma anche rispetto ai tempi precedenti. Del resto, si è visto che la mancanza di una guida artistica della Contea era stata una preoccupazione costante anche di Monsignor Drexler e di Leo Planiscig, come aveva dimostrato il tentativo di raccogliere documenti sul patrimonio coinvolgendo i dilettanti nella campagna fotografica del 1910. Planiscig, da parte sua, benché impegnato in attività piuttosto importanti (dopo l'assassinio di Francesco Ferdinando, del quale era stato consulente artistico, era diventato curatore delle sue collezioni al Kunsthistorisches Museum) nel 1915 aveva pubblicato il volume *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol (Monumenti d'arte nelle zone di guerra meridionali)* opera preziosa, ricca di immagini e informazioni, che illustrava una situazione destinata a cambiare abbastanza presto a causa dell'evoluzione della guerra e che rispecchiava, nell'impostazione e nei testi, le idee della Scuola di Vienna: l'autore insiste, infatti, sulla stratificazione storica riconoscibile nei monumenti, sull'incrocio di influenze culturali (romana, bizantina, veneziana, germanica, slava), visibili nell'architettura e nelle arti decorative; inoltre evidenzia il ruolo della chiesa nella custodia del patrimonio artistico e non trascura di segnalare l'importanza delle arti popolari e il persistere di tradizioni di arte tessile, oreficeria, scultura lignea. Non si sa se Morassi abbia avuto in mano il volume di Planiscig nel momento in cui doveva compilare *l'elenco degli oggetti d'arte della provincia di Gorizia*, ma sicuramente l'avrebbe agevolato solo in parte, perché egli si trovò di fronte a una mole ben più vasta di cose da schedare e, per di più, in buona parte danneggiate. Insomma, sulle



L. Planiscig, *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten,* 1915.

spalle del funzionario "in prova" gravavano due grossi problemi: non solo doveva colmare le lacune storiche dell'amministrazione austriaca, ma anche agire in fretta per contrastare gli effetti disastrosi del conflitto. Fu davvero un grande merito quello di riuscire a completare il lavoro in meno di un anno, e del resto egli lo inserì con un certo risalto nel suo curriculum del '39:
Egli ritenne doveroso, in quel primo tempo dell'applicazione della Legge sulle Antichità e Belle Arti delle nuove Provincie, di addivenire ad una catalogazione delle cose artistiche: e ne è frutto il Catalogo descrittivo dei monumenti e oggetti d'Arte della Provincia di Gorizia (inedito; trovasi presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), nonché parte del Catalogo dell'Istria e di Zara[32].
In quell'*inedito* c'è tutta la consapevolezza del valore di quella preziosa raccolta di dati messa insieme sicuramente con grande fatica (parla, infatti, di un *Catalogo descrittivo* e non di un semplice inventario), assieme al rammarico di non averla potuta studiare più in profondità e pubblicare. A questo si aggiunge anche il nostro rammarico perché purtroppo quel catalogo, che sarebbe stato una fonte molto importante per tutti gli studi successivi, risulta oggi introvabile.
Morassi non si limitò, tuttavia, a un rendiconto "burocratico" della sua attività, ma volle inserirla in un contesto storico unico e irripetibile, in uno slancio collettivo nutrito di ideali e di speranze che permise di arrivare a eccezionali risultati. Ricordò infatti, a distanza di quasi vent'anni, che ci *fu in quel tempo un fervore di opere per tutta la Venezia Giulia, sistemazioni, restauri, ripristini, valorizzazioni d'opere d'arte ignote o misconosciute*. E segnalò, tra tanti, quelli che erano stati i suoi lavori migliori, *i suoi studi sull'architettura gotica in Val d'Isonzo, sulla pittura popolare, sull'abside della basilica d'Aquileia, sul Castello di Gorizia, e principalmente sulla Chiesa di Santa Maria Formosa a Pola* che provavano *il suo interessamento scientifico alle questioni di monumenti.*
Tra i primi restauri seguiti dall'ispettore Morassi c'è l'importante intervento sul grandioso affresco dell'abside della basilica di Aquileia, affidato da Cirilli alle sapienti mani del prof. Giuseppe Cherubini, anconetano come lui ma attivo soprattutto a Venezia, ed eseguito nell'arco di soli tre mesi per riuscire a completarlo prima della Festa dell'Annessione della Provincia di Gorizia al Regno d'Italia, che si celebrò solennemente il 29 marzo 1921 ad Aquileia. Su questo lavoro Morassi avrebbe pubblicato sul "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione" (agosto 1923) un bellissimo articolo[33] che palesa le sue qualità di studioso capace di muoversi su più piani: quello più strettamente tecnico, che gli permette di spiegare nei particolari le soluzioni adottate per integrare la pittura senza falsificazioni (di

32 A. Morassi, *Notizie* cit., p. 2.

33 A. Morassi, *Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia,* in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", serie II, 17, II, agosto, pp. 75-94.



Basilica di Aquileia.

cui probabilmente avrà ragionato a lungo con Cherubini) e quello squisitamente storico-artistico dove, con un linguaggio asciutto ed efficace, emergono i caratteri e i pregi dell'opera in relazione al contesto storico in cui è stata prodotta.

… Si doveva limitarsi a riempire di colore neutro le parti mancanti, oppure si potevano completare integrandole? Due principi opposti (…) l'affresco esistente fu lasciato tal quale e le buche martellinate furono riempite di colore neutro, in modo da essere subito distinte. La parte mancante fu rifatta con un leggero colore a tempera, in velatura, di un tono molto più chiaro dell'esistente; fu poi completamente punteggiata a fitte macchiette, e segnata nel contorno con un filetto oscuro. Così la nuova pittura è riconoscibile come tale anche dal basso e lo studioso non può esserne ingannato. L'insieme dell'affresco è restituito alla sua funzione sacra, nulla è falsato, nulla pregiudicato.

L'occasione è propizia anche allargare l'orizzonte e puntualizzare la sua posizione, in piena sintonia con la scuola viennese, sull'arte medioevale:

Per l'arte del Medioevo incominciando già dai primi secoli di Cristo, non è l'esattezza delle rappresentazioni naturalistiche che ha valore. Al naturalismo dell'arte classica, l'arte cristiana oppone sin dal suo nascere una tendenza assolutamente metafisica. (…) Nella conca absidale di Aquileia le figure che hanno classiche reminiscenze sono pervase da uno spirito talmente anticlassico che nulla è più chiaro. Il loro valore plastico è ridotto a quel tanto che serve a renderle grandi e maestose, e le serba senza il peso della materia poderosa. I loro atteggiamenti ieratici corrispondono alla significanza immateriale. Nell'espressione dei volti nulla è di questa terra, gli sguardi sono sperduti. L'eternità, i santi e i martiri sono grandi e veramente più reali dei viventi, che sono raffigurati minuscoli, perché il mondo vero è quello del cielo, non quello della terra. (…) Nella pittura medievale si è biasimata sempre l'imperfezione della forma, si è tacciata di barbarie. Considerandola alla stregua, e sotto l'aspetto dell'arte antica, che sulla perfezione della forma antropocentrica ha voluto realizzare il più alto significato dell'arte figurativa, la pittura medievale è barbarica. Ma non si è pensato che si perdeva di vista, così giudicandola, un fattore ben più importante di quello, il centro spirituale, come motore assoluto delle volontà figurative. La pittura è subordinata a più grande idea che non sia l'esattezza formale: è subordinata, quale spirito, all'idea di Dio. Quale materia d'arte all'ambiente architettonico che la accoglie.

Sulla basilica di Aquileia, a cui rimase sempre legato, lasciò altri scritti, di cui il più importante fu il contributo su *La pittura e la scultura nella basilica di Aquileia* nel volume *La Basilica di Aquileia* pubblicato nel 1933 in occasione del nono centenario della basilica. Due anni prima aveva scritto per "Aquileia nostra" un articolo in cui parlava proprio del suo rapporto con la basilica e dell'incanto che provava nel guardare quell'arte "barbarica" con lo stesso sguardo con cui guardava l'arte contemporanea: *Oggi, preferisco una rude creatura di Carrà a un elegante efebo di Sartorio, una massiccia statua di Martini a una Venere aggraziata di un altro scultore e soprattutto prediligo le astrazioni di un Braque, gli espressionismi di un Kokoschka. Può darsi che nelle mie vene scorra antico sangue barbarico.*[34]

34 A. Morassi, *La "mia basilica"*, in "Aquileia nostra", II, luglio, colonne 99-118.



Gorizia, Duomo, Cappella di Sant'Acazio

Alla scoperta delle chiese gotiche nella Val d'Isonzo

Gli argomenti di ricerca elencati nel curriculum di Morassi del 1939 con riferimento al quinquennio triestino sono sicuramente pochi rispetto alla mole di lavoro da lui svolto in tutte le contrade della Venezia Giulia e solo in piccola parte rintracciabile sulle riviste. Ma evidentemente sono quelli che dopo altri quindici anni di attività, non meno intensa, praticata fra Trentino e Lombardia, gli erano rimasti più impressi nella memoria. Forse perché certe ricerche sul patrimonio minore gli avevano aperto orizzonti nuovi e, nello stesso tempo, gli avevano permesso di "collaudare" e mettere a frutto il metodo critico appreso a Vienna. Tra queste c'è la ricognizione delle chiesette campestri che fece tra il 1921 e il 1922 nella parte montuosa della Val d'Isonzo a Nord di Gorizia. Un'esperienza che si può immaginare faticosa, sia per gli aspetti logistici, sia per la scarsità di riscontri documentari e bibliografici[35] e, soprattutto, per le cattive condizioni di conservazione degli edifici, quasi tutti finiti sotto il tiro dei cannoni e molto danneggiati.

Tuttavia, per Morassi questo viaggio lungo il fiume in direzione delle Alpi Giulie fu entusiasmante e molto proficuo anche per riflettere su aspetti dell'arte che forse non aveva mai considerato. Ad esempio, in certe situazioni, lo stretto rapporto fra arte e natura, ma anche l'influenza della natura sull'umanità. Comincia così il suo articolo sulle chiese gotiche in Val d'Isonzo[36]:

Il paesaggio isonziaco che dal mare a Gorizia è tutto aperto, solatio e ridente cambia aspetto di botto appena entra nella gola tra il Montesanto e il Sabotino presso Salcano. Diventa montuoso, scuro e grave fra le alte montagne che gli stanno a ridosso. L'arte sembra assecondare il mutato aspetto della natura. E laddove nella pianura friulana le case sono distese largamente nei campi con i loro fienili, le rimesse, le stalle; qui si restringono, si alzano con i tetti erti, si addossano l'una all'altra quasi a cercar rifugio dai tempi crudi che vi accaniscono. Lo stesso carattere degli abitanti corrisponde alla natura dei luoghi, il friulano della pianura è gaio e bonario e aperto, lo sloveno della montagna rigido, cocciuto faticone: nordico.

35 Alcune chiese della Val d'Isonzo (Auzza, Prilesje, Canale, Plezzo, ecc.) prima della guerra erano state pubblicate nelle "Mittheilungen" della Zentralkommission come si legge in S. Tavano, *I Monumenti* cit., pp. 61-62.

36 A. Morassi, *Chiese gotiche in Val d'Isonzo,* in "Architettura e Arti Decorative", 2, VI, febbraio (1922-1923), pp. 177-189.





Prilesje, Plava (Plave), Chiesa di Sant'Acazio.

La Val d'Isonzo rappresenta dunque un punto cruciale, una via di penetrazione e di attecchimento di influenze nordiche che nei secoli hanno consolidato l'identità dei luoghi. Che è utile chiarire:
Sinonimo di nordico, in arte è gotico. Gotico, che non designa soltanto un dato periodo stilistico, ma una data tendenza e sensibilità stilistica. Oltre i limiti di tempo e di spazio.
Come nell'arte coltivata dei paesi settentrionali si ritrovano residui gotici per tutto il Rinascimento, e il Barocco sembra una continuazione del gotico, così nella produzione distaccata dai centri delle rigogliose correnti questo stile si è vieppiù radicato in tradizioni architettoniche locali. La Val d'Isonzo montuosa ha serbata la tradizione per tutto il cinque e seicento; e in certi esempi sin oggi, perché non è raro il caso di ritrovare nei fabbricati costruiti da poco porte e finestre con sagome di reminiscenza gotica.
Il suo itinerario inizia da Gorizia con l'abside e la sacrestia del Duomo (Cappella di Sant'Acazio) e con la chiesetta di Santo Spirito, ma si allontana subito dal contesto urbano per salire lungo la valle e scoprire una inaspettata ricchezza di piccoli gioielli (*la bellezza di queste costruzioni consiste nella assoluta semplicità francescana dell'organismo architettonico, dove ogni pietra è tagliata e connessa all'altra con cura*) costruiti secondo uno schema semplice (aula unica, abside pentagona e campanile a vela), come a Prilesje, presso Plava, dove la chiesa sorge in un luogo isolato, su un'altura vicina al fiume.
Internamente sono venute a giorno le decorazioni dell'abside, fresche e vive, di colori e di impressioni. Queste decorazioni pittoriche seguono comunemente un dato schema figurativo. Nel centro del soffitto sono rappresentati i simboli dei quattro evangelisti; negli scomparti tra i costoloni figure di angeli suonatori, o con cartigli scritti, nelle lunette, archiacute, scene religiose che si riferiscono ai Santi titolari; nella zona basamentale i dodici apostoli. Agli incroci dei costoloni sono applicati gli stemmi di famiglia dei donatori.

A Sant'Ulrico di Tolmino invece *non sono rimasti che pochi lacerti di pittura* ma si è conservata la struttura dell'abside nonostante i bombardamenti di guerra *che hanno ripetutamente colpita la chiesa*.




Tolmino, (Tolmin), Chiesa di Sant'Ulrico.

Uguale sorte toccò alla chiesa di San Daniele di Volzana (Volče), dove le operazioni belliche furono pressoché ininterrotte dal 1915 al 1917 e si salvarono solo poche tracce della decorazione pittorica. Una fotografia del 1921, con due persone che potrebbero essere Morassi e il collega Riccoboni, mostra che l'abside era rimasta miracolosamente in piedi.
A Volzana riuscì a salvarsi anche un'altra testimonianza unica: la fontana gotica, col tabernacolo a cuspide datata 1533 di cui rimane anche una preziosa fotografia scattata dal pittore Veno Pilon, con cui Morassi qualche anno dopo strinse una proficua amicizia.




Volzana (Volče), Chiesa di San Daniele.



Volzana (Volče), fontana del 1433.

Proseguendo verso Nord Morassi trova *un'infinità di chiesuole* ma descrive solo quelle più significative, tra cui Santa Maria in Campo, nella conca di Plezzo, purtroppo quasi completamente distrutta dalla guerra.
E qui lo storico dell'arte lascia il posto al tecnico: *Nondimeno, quanto è rimasto della costruzione muraria è sufficiente a permettere la rifabbrica, nelle stesse forme di anteguerra, con lo stesso materiale, esattamente; perché, oltre a precisi rilievi che di esse ne abbiamo, tuttora esiste il materiale costruttivo crollato: vi è gran parte della nervatura absidale, le rosette, le chiavi delle volte.*
A conclusione, Morassi riflette ancora una volta sulla necessità di dare il giusto valore anche al patrimonio giudicato minore:
Le chiese che ora abbiamo sommariamente descritte non hanno importanza nella storia dell'evoluzione d'arte quali elementi propulsori, inquantoché non anticipano nuove correnti stilistiche. Anzi le ritardano assorbendole in una maniera diversa. Sono chiese di montagna, di paesi poveri. Non per questo, peraltro, riescono meno interessanti ed istruttive delle costruzioni colte. Nella semplicità delle loro forme, vi è una riduzione di stile che non significa diminuzione, ma che invece possiede uno spirito più mite e quieto e candido di quanto non realizzi la grande arte. Richiamando la tendenza dell'architettura contemporanea alla semplificazione, Morassi individua nell' "arte paesana" che parla il linguaggio della semplicità, *"una nuova fonte di espressione che potrà essere di impulso ad un'arte colta a venire"*.
Da quest'esperienza ricavò anche un secondo contributo, un articolo intitolato *Antica pittura popolare in Val d'Isonzo* pubblicato nel dicembre 1922 sulla rivista del Touring Club, "Le vie d'Italia", in cui si rivolge a un ipotetico turista *possessore di una bella automobile* e desideroso di fare *una mirabile gita*, che, risalendo idealmente il corso del fiume da San Martino di Terzo a Tapogliano, da Ronchi a Fogliano, e poi ancora da Prilesie ad Auzza, per arrivare a Tolmino, a Caporetto, a Plezzo, e spingersi oltre il Predil fino ad Arnoldstein, nelle chiesette ricche di affreschi (*quanta vivacità e purezza di colore*) vedrà congiungersi *i due poli entro i quali si sviluppa l'arte friulana del quattro e cinquecento: Venezia e il Gotico.* Dalla compostezza monumentale delle figure di Terzo alla concitazione drammatica dei riquadri che ornano la parrocchiale di Thör (Porticina) al confine con l'Austria, il turista sarà passato attraverso due mondi opposti, ma avrà percepito, anche se in forme diverse, *qual fonte di pura e sincera devozione sia stata per l'animo dei contadini tutta questa verginità di linea e colore e di quante immagini primaverili suscitatrice, in noi ancora!*
Questa pittura, puntualizza Morassi, ha un carattere *paesano e popolare* e, anche se in certi casi *è evidente la sua derivazione da un grande pittore o da una grande scuola*, in altri l*a pittura è già così rafforzata nei suoi caratteri rustici, così lontana da ogni raffronto, che in noi assurge a significato di arte autoctona, originale, di valore assoluto.*



San Martino di Terzo,
Chiesa di San Martino



Tapogliano, Chiesa di San Martino.

A San Martino di Terzo, benché colpito dalla sopravvivenza sulle pareti della navata di pitture trecentesche *veramente monumentali e grandiose anche per l'espressione tragica*, egli riconosce negli affreschi cinquecenteschi dell'abside quell'impronta veneta, che qui è ancora molto forte ma salendo verso l'alto corso del fiume lascerà via via il posto alla persistenza del gotico. Prima di arrivarvi, però, ci sono altri esempi importanti del legame fra la pittura friulana e Venezia, ad esempio la chiesa di San Martino a Tapogliano, un piccolo gioiello a cui Morassi dedica una puntuale descrizione. *La volta di questa cappella, ch' è a pianta quadra, si innalza a crociera e in ogni vela è rappresentato un Evangelista in una ghirlanda di fogliame e di frutta sorretta da due angeli. Sulla parete di sinistra la notissima scena del San Martino davanti alla porta della città che dona il manto al povero. Nella parete di centro la Crocefissione. A destra altre due scene della vita del Santo titolare, sotto queste figurazioni un fregio con puttini che corre intorno le pareti; e nella zona basamentale nelle finte nicchie, le figure dei dodici Apostoli. Ho fatto questa rapida descrizione perché ci si renda meglio conto dell'organismo pittorico della cappella. Tale disposizione delle figurazioni è inveterata e diremmo quasi cristallizzata negli usi liturgici e la ritroveremo con leggere varianti ovunque. Ed ora lasciamo il campo libero all'ammirazione delle scene, dei fregi, delle decorazioni, dei leggeri grotteschi che si diramano nelle cornici, negli archivolti come una trama leggiadra, perché questa è una tra le più preziose cappelle del Friuli e la ingenuità fresca e gentile delle sue pitture, non vuole essere turbata da superflui commenti. È del primo Cinquecento, e Venezia ne è la generatrice, lontana e vicina.*



Tapogliano, Chiesa di San Martino.

Continuando il suo viaggio artistico nella Val d'Isonzo, Morassi non può non sottolineare le gravi perdite causate dalla guerra nell'area più vicina al fronte carsico, a cominciare dalla chiesa di San Poletto, vicina a Monfalcone, ridotta a una misera rovina e alla chiesa di Castelnuovo sopra Fogliano (Santa Maria in Monte), dove i restauri seguiti ai gravi danneggiamenti avevano permesso di ritrovare nelle lunette dell'abside affreschi sconosciuti caratterizzati da *un colore irruento e delizioso.*
Morassi ci fa da guida "spirituale" nei luoghi in cui aveva trascorso sicuramente pesanti giornate di lavoro tra la desolazione delle perdite e la gioia dei ritrovamenti, ma al di sopra di tutto c'è il suo desiderio di capire, di cogliere anche nelle più modeste testimonianze il significato più profondo e più umano.
Tra le chiese che lo sorprendono di più c'è Sant'Andrea, a Svino, presso Caporetto. Anche in questo caso ci lascia un commento molto sentito: *l'abside ornata è come l'interno di un diamante sfaccettato, con mille riverberi di luci di colori: e dove tu fissi lo sguardo tra l'arcobaleno smagliante, la fantasia scopre un Angelo o un Santo, o una scena sacra o una qualunque decorazione che ti afferra. Un continuo brillar di colori puri, come una polla fresca giuliva ti ferma nell'incantesimo. E allora ti accorgi a poco a poco che dalle pareti si effonde come un lamento e dalle volte vien giù l'armonia che gli angeli suonano sui liuti, sui pifferi, sui tamburelli, sulle zampogne, sui violini e vien giù con un ritmo leggero, in sordina, per non turbare le gravi riflessioni dei quattro dottori della Chiesa che ponzano su ponderosi problemi (…). E poi non stacchi più lo sguardo dalle scene raffigurate nelle quattro lunette. La prima*









Svino, Caporetto (Kobarid), Chiesa di Sant'Andrea.







Thörl-Maglern (Porticina), Chiesa di Sant'Andrea.

a sinistra è la Nascita del Bambino, la seconda l'Adorazione dei Re Magi; la prima a destra il Martirio di S. Andrea cui la chiesa è dedicata; l'ultima, infine, la pesca miracolosa. Grande è la bellezza di queste pitture e il loro valore per noi moderni.

Morassi stabilisce il punto d'arrivo del suo viaggio artistico molto più a Nord di questi paesi, dove ritiene di avere individuato il segreto d'origine delle pitture viste in Val d'Isonzo: la chiesa di Sant'Andrea di Porticina (l'attuale Thörl-Maglern) a quel tempo in territorio italiano, nelle vicinanze di Tarvisio. Eccolo *il polo opposto a Venezia! Le pitture sono veramente potenti e spiegano a sufficienza come abbiano potuto esercitare tanto influsso d'irradiazione.*

Di questa esplorazione nella natura, nell'arte e nella storia (*le cappellette che si scorgono disseminate sulle alture e in vetta ai monti, tutte possedevano pitture murali, ed alcune conservano ancora le tracce. Ma il tempo e il malumore degli uomini le han guaste e perdute*[37]) che Morassi compie in luoghi tanto vicini a Gorizia eppure in fondo sconosciuti, rimane anche una testimonianza di Biagio Marin che fa capire anche il coinvolgimento emotivo di Morassi in questa avventura che solo in parte era "compito d'ufficio":

Una volta poi, non so più se fosse nel 1920 o nel 1921, Toni mi invitò a fare un giro in auto, su per la valle dell'Isonzo, fino al Predil, e poi, superato il passo, scendemmo per

37 A. Morassi, *Antica pittura popolare in Val d'Isonzo*, in "Le Vie d'Italia", 12, dicembre 1923, p. 1340.

la strada di Alemagna giù per il Friuli. Quella gita non l'ho dimenticata. Ad un certo punto della valle dell'Isonzo, Toni deviò per salire su un colle appartato: era il colle di Libussina: là era sepolto il poeta sloveno Gregorcic. Cogliemmo per via dei fiori campestri e li portammo sulla sua tomba, dove, in un quasi altorilievo, il poeta era figurato vogante su una barca, che doveva figurare la Slovenia. Aveva scritto un poemetto, quel poeta, che era stato tradotto in latino sull'annuario del nostro ginnasio, in cui egli invitava il fiume Isonzo a straripare e a trascinare in mare tutti gli italiani lungo il suo corso. Era morto quando noi eravamo in quarta e in occasione del suo funerale ci avevano dato due ore di libertà, perché i nostri compagni sloveni potessero andare a onorare il loro poeta. Il gesto di Toni, di andare a quella tomba con un fascio di fiori di prato di montagna, mi aveva molto commosso, e più tardi io pubblicai su una rivista di Udine una poesia dedicata alla memoria di quel poeta, intitolata Libussina. La devo a Toni. E sono stato sempre contento di essergli stato vicino in quel momento. Avevamo onorato il poeta avversario della nostra gente, quasi a suggellare la pacificazione delle popolazioni di confine: ed era un atto di sincerità e di candore. Ma nessuno di noi avrebbe potuto immaginare che, ad un quarto di secolo di distanza, a termine della Seconda guerra mondiale, un'ondata di follia dovesse scatenarsi improvvisa, e che proprio il fratello di Toni, quel Gino che era sempre stato caro al mio cuore, cadesse vittima di quella follia, e fosse deportato nelle tenebre…[38]





La tomba del poeta Simon Gregorčič negli anni Venti e oggi.

38 B. Marin, *Toni Morassi* cit., p. 420.

Tra arte popolare e arte decorativa



Catalogo della *Mostra d'arte popolare italiana.*

Nel 1922 Morassi ebbe modo di occuparsi ancora di arte popolare in occasione di una mostra organizzata dal Circolo Artistico a cui collaborò l'Ufficio Belle Arti. L'iniziativa fu proposta da Gabriele D'Annunzio che nel 1921 aveva fondato la "Compagnia del Retaggio" un'associazione che, all'indomani della Grande Guerra, intendeva riunire *tutti i sinceri spiriti italiani che considerano come un alto dovere nazionale lo sforzo di preservare di rinnovellare e di propagare i più schietti caratteri della razza e le più costanti impronte della tradizione*, promuovendo una serie di imprese artigianali, di scuole e di botteghe pensate nello spirito delle compagnie comunali e rinascimentali. L'associazione si poneva sotto il patrocinio di Casa Savoia. C'era la firma del re in calce all'atto di fondazione.

Il progetto della *Prima mostra popolare italiana* aveva evidenti motivazioni politiche (nel catalogo il presidente del Circolo Artistico, Arduino Berlam, scrisse: *Come triestini ci sorride l'idea di poter dimostrare coi fatti quali vincoli di fratellanza artistica intercedano fra le nuove e le vecchie provincie d'Italia, come i gusti e le costumanze vi sieno perfettamente affini, e come sempre lo siano stati anche nel passato*[39]); dopo l'esordio a Trieste si sarebbe dovuto replicare in tutte le regioni d'Italia, ma D'Annunzio lo abbandonò quasi subito per occuparsi d'altro, lasciando l'esecuzione nelle mani dei rappresentanti politici locali e, appunto, del Circolo Artistico.

A presentare la "Compagnia del Retaggio" venne a Trieste, nel luglio del 1922, l'avvocato genovese Salvatore Lauro amico di D'Annunzio, che, *davanti a una tavola presidenziale ricoperta di uno splendido scialle sardo antico in omaggio alla volontà dannunziana*, lesse i messaggi del Vate e sottolineò lo scopo della Compagnia *di resuscitare lo spirito e le forme dell'arte paesana*, attività quanto mai necessaria, dato che *le condizioni in cui si trovano in Italia le industrie tradizionali* (come la tessitura a mano, la terracotta, il merletto, l'oreficeria) erano *sconsolanti* anche se *non pericolanti*[40].



Oggetti esposti alla *Mostra d'arte popolare italiana.*

L'adesione di Trieste al progetto venne confermata anche da un altro relatore, il commendator Aldo Mayer, pienamente convinto che si sarebbe potuto risvegliare *col mezzo delle mostre il senso artistico e il genio della stirpe*[41]. Vennero costituiti tre Comitati, per Trieste, Udine e l'Istria, in cui furono invitati artisti, letterati insegnanti, giornalisti, notabili, collezionisti, complessivamente una trentina di persone molto rappresentative della cultura regionale[42]. L'Ufficio Belle Arti aderì alla proposta e impegnò tutti i suoi funzionari nella ricerca degli oggetti. C'era po-

39 A. Berlam, *Prefazione* in *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, Trieste, 1922.

40 *Il solenne insediamento del comitato della prima mostra d'arte popolare italiana*, in "Il Piccolo della Sera, 4 luglio 1922.

41 Ibidem.

42 *La prima mostra d'arte popolare italiana,* in "Il Piccolo", 13 luglio 1922.

chissimo tempo perché l'annuncio fu dato in luglio e la mostra si aprì in ottobre. Morassi partecipò alla mostra con un impegno instancabile su più fronti, sia nella ricerca dei manufatti, condotta tra musei e collezioni private, sia nella selezione di quelli che giungevano spontaneamente da collezionisti (arrivarono ogni genere di cose, dai costumi tradizionali agli strumenti musicali, dai gioielli ai paioli, dai pizzi ai tappeti) ma anche nella compilazione del catalogo, resa difficile dall'impossibilità di dare un'impostazione scientifica alla mostra e di creare un percorso ragionato. Cosa che dovette angustiarlo non poco, oltre alla motivazione politica che si imponeva sui contenuti.

Ebbe comunque il sostegno di un importante collezionista triestino, Eugenio Garzolini come ricorderà in un articolo del 1923:

Alla prima Mostra d'Arte Popolare Italiana» tenutasi a Trieste l'ottobre scorso, sotto gli auspici del Circolo Artistico, contribuirono largamente i raccoglitori della nostra città, che non sono pochi. Tra questi Eugenio Garzolini, che da oltre vent'anni va ricercando nell'Istria e nel Friuli tutte le specie d'oggetti d'arte, espose un numero ricchissimo di prodotti delle nostre regioni: ferri battuti, stoffe, gioielli, statuine, mobili, ecc.: ogni branca dell'arte era rappresentata tra le cose sue e oltre a oggetti tipicamente popolari egli presentò anche (istruttivi per il paragone) oggetti d'arte colta[43].

La fretta con cui fu realizzata la mostra causò anche qualche forzatura nell'attribuzione di certi prodotti provenienti dalla Dalmazia alla tradizione italiana, mentre erano di origine slovena o croata. Non si fece attendere la reazione irritata della comunità slovena che attraverso la testata "Učiteljski List", periodico dell'Associazione degli insegnanti jugoslavi, accusò gli organizzatori *di avere scambiato il concetto etnografico di "popolare" con quello politico!*[44]

Qualche mese dopo, nel suo primo intervento critico dedicato a una mostra, forse non casualmente la prima *Biennale delle arti decorative di Monza* (1923), in cui si mescolavano le arti popolari e le manifatture d'avanguardia, Morassi espresse il suo libero pensiero contro la tendenza nazionalista che frenava il progresso dell'arte e cercava di chiuderla entro confini ormai troppo angusti per i tempi. *L'arte moderna non può esser questione di campanile, di regione. È "arte internazionale*". E del resto, *è sempre stato così in tutte le epoche: le mode e gli stili si son propagati ovunque (…) basta pensare all'espansione del barocco italiano e del neoclassicismo, fenomeni internazionali*. E avverte che *è inutile andare in cerca dell'ignoto "quid" che crei con un colpo di bacchetta magica, l'arte decorativa italiana – assolutamente italiana e diversa dalle arti straniere – quando tutto ormai si incammina su quella strada*."[45]

L'articolo comparve su un giornale non proprio aperto a queste visioni, "Il Popolo di Trieste" e, pur limitandosi a una breve carrellata di esempi (la mostra era gigantesca, occupava centocinquanta sale nella Villa Reale di Monza, egli commentò soprattutto la sezione triveneta) fece intendere che la strada dell'artigianato non era quella della passiva continuazione e della difesa di tradizioni immutabili, ma del rinnovamento, pur nel rispetto della propria identità. E la mostra di Monza dimostrava proprio, nei casi più interessanti, il cammino compiuto *negli ultimissimi anni*. Citò l'industria vetraria di Murano, che, *rinata, rivive con la gioia della sua nuova esistenza. Non è più fatta d'imitazione pedissequa dei vecchi tipi, ma si è sviluppata da quelli con un sapore di squisita novità di forme, così vaghe e gentili e leggere che la spuma del mare e il riflesso dell'onde ne hanno invidia* (mentre i pizzi che non hanno fatto passi avanti *dovranno rinnovarsi per non perire nella ripetizione*). Notò un'evoluzione anche nell'arte del legno con l'esempio del Fantoni di Gemona che *crea tipi di mobili eseguiti con finissima cura variando i modelli locali*. E anche nelle sale triestine dove si esponevano un salotto dello studio Stuard, caratterizzato da eleganza di forme, ricercatezza di materiali e giochi di luce, e una sala da pranzo di Vito Timmel *ambiente magico e teatrale* tutto giocato sul binomio rosso-nero.





Prima biennale delle arti decorative di Monza, 1923. La sala da pranzo di Vito Timmel e il salotto dello Studio Stuard.

43 A. Morassi, *Una scultura della Santa Casa di Loreto*, in "Orizzonte italico", gennaio, 1923.

44 G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, Tesi di dottorato di ricerca in storia dell'arte, Università di Udine, A.A.2014-2015.

45 A. Morassi, *L'arte decorativa*, "Il Popolo di Trieste", 13 giugno 1923.

L'Istria, "un campo inesplorato"



Montona, *Altarolo portatile del Colleoni*, (sec. XVI).

Completato l'inventario del patrimonio goriziano, nell'estate 1921 Morassi cominciò a occuparsi anche di monumenti e opere d'arte istriane e fece diversi sopralluoghi assieme al fotografo Pietro Opiglia, che era dipendente dei Musei civici di Trieste ma al bisogno veniva messo a disposizione dell'Ufficio Belle Arti dal direttore Piero Sticotti. Era un aiuto prezioso per Morassi, dato che la fotografia forniva una documentazione indispensabile sia per tenere traccia dello stato degli oggetti sia per studiarli. Tra l'altro era un fotografo eccellente, come si può constatare anche oggi nelle migliaia di immagini conservate negli archivi dei musei, della Soprintendenza regionale e nella Fototeca dell'Archivio Morassi di Ca'Foscari. Spesso ai sopralluoghi partecipava il collega architetto Alberto Riccoboni, con il compito di eseguire i rilievi dei monumenti.
Anche in Istria il lavoro da fare era immenso, come ci informa lo stesso Morassi in un lungo articolo del gennaio 1922 dedicato all'impegnativo programma di lavoro del suo ufficio in cui rimarca anche la scarsità di risorse in rapporto ai compiti da svolgere, con una punta polemica a proposito dei *criteri di economia adottati dal Governo per le Belle Arti (eterna cenerentola) di fronte all'immensità della distruzione e disgregazione prodotta dalla guerra, e di fronte alla caterva di problemi monumentali lasciati insoluti dall'Austria* [46]. Fortunatamente molti interventi furono supportati finanziariamente da altri Enti, come a Capodistria, dove grazie al Comune, era in corso di completamento l'adattamento interno di Palazzo Tacco per allestirvi il Museo civico (di cui era direttore il goriziano Ranieri Mario Cossar, suo buon amico), o a Parenzo, dove i lavori nella basilica eufrasiana erano tanti (scavi, mosaici, riparazione dell'iconostasi) ma si poteva contare sull'aiuto di Municipio, Giunta provinciale e Vescovado. Per gli scavi di Nesazio, invece, avrebbe provveduto autonomamente la Società Istriana di Archeologia e Storia Patria. Particolarmente impegnativi anche gli interventi su Pola, come quello sul Tempio di Augusto *nella piazza finalmente liberata dall'infamia parassitaria degli edifici che soffocavano uno dei più superbi gioielli dell'architettura romana* o quello per la chiesa di San Francesco, con cui erano ancora in corso trattative con i Padri Francescani.





Dignano d'Istria, *Tavola del Beato Leone Bembo* (sec. XIV) prima del restauro e dopo.

Attraverso questo resoconto il lavoro del funzionario storico dell'arte appare decisamente faticoso, non tanto per gli impervi sentieri che si dovevano percorrere per raggiungere sperdute chiesette campestri, quanto per il groviglio di rapporti con autorità civili, religiose, militari e cittadini privati che spesso occorreva districare prima di poter intervenire su un bene. Eppure, nemmeno queste noiose incombenze tolsero mai a Morassi e ai suoi colleghi l'entusiasmo che traspare da queste parole: *L'Istria è in fatto d'arte tuttora un campo inesplorato […] Quanti tesori sconosciuti di pittura! Pirano ne è una miniera. Sotto le imbrattature di colori-melma, con cui i "restauratori" hanno ridipinto le tele, si nascondono veri tesori. Con le pitture nella chiesa della Consolazione si farà l'inizio di una ripulitura generale. Quante opere di pittura nel distretto di Pisino e in quella incantevole S. Vincenti di cui la piazza serba inalterato il sapore e la fisionomia del '500 veneziano*[47].
La gioia della scoperta ripagava, in effetti, della stanchezza di questo incessante spostarsi da un luogo all'altro per trovare soluzioni a problemi sempre difficili, e questo traspare anche dagli scritti che Morassi dedicò a ritrovamenti particolarmente significativi. A Pirano fu identificata una Pala di Tiepolo, che pubblicò sul giornale "L'Era Nuova" il 1° aprile 1922; mentre sulla prestigiosa rivista "Dedalo" diretta da Ugo Ojetti comparve nel 1923 un suo articolo intitolato *L'altarolo portatile del Colleoni a Montona* in cui ancora una volta si svelano la sua passione per le arti minori e la sua competenza tecnica anche nel campo dell'oreficeria; ma ancor maggiore dovette essere la sua soddisfazione quando tornarono a risplendere il fondo dorato e i colori accesi della *Tavola del Beato Leone Bembo*, un capolavoro del Trecento trovato in abbandono nella sacrestia di Dignano e completamente annerito.

46 A. Morassi, *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia,* in "L'Era Nuova", Trieste, 4 gennaio 1923.

47 Ibidem.

“L’ufizio delle bele robe” nel mirino della satira

I sei anni (1919-1924) in cui l’Ufficio Belle Arti fu diretto da Guido Cirilli rappresentano una fase molto significativa per la storia della tutela dei monumenti nella Venezia Giulia, non solo perché fu l’inizio di una nuova epoca storica e l’ufficio muoveva i primi passi in una realtà che era stata devastata da quattro anni di guerra, ma anche perché Cirilli ebbe con sé funzionari di ottimo livello, preparati ed efficienti, come ricorda anche Gino Pavan nel profilo dedicato al direttore[48]. Alle qualità legate alle specifiche competenze si aggiungeva un’attitudine alla scrittura dei suoi collaboratori che sicuramente avvantaggiò l’immagine esterna dell’ufficio perché permise di dare conto puntualmente – sia sulle testate locali, sia su prestigiose riviste scientifiche, a partire dal “Bollettino d’arte del Ministero” – delle scoperte, dei progetti, dei lavori compiuti. In particolare, sia Morassi che Riccoboni (ma anche gli archeologi) svolsero un’intensa attività pubblicistica che, nel caso di Riccoboni si diresse soprattutto sulla stampa quotidiana, mentre Morassi comparve su una maggiore varietà di testate. Dal 1921 al 1924 Riccoboni fu praticamente un collaboratore fisso del “Piccolo della Sera”, su cui pubblicava lunghi articoli dedicati ai più diversi argomenti d’arte, con un linguaggio piuttosto spigliato e accenti personali.



Veglionerissimo del Circolo Artistico, numero unico, Trieste, 14 febbraio 1924.

48 G. Pavan, *Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell’Ufficio Belle Arti della Venezia Giulia (1918-1924)*, in «Archeografo triestino», 2009, pp. 167-229.


NVMERO VNICO 3

L’ Vfizio dele bele robe

Negrigure Triestine

Alba est nobis pagina, ars nigra

I.

NEGRIGVRA IGIENICA

II.

NEGRIGVRA ELETRICA

Veglionerissimo del Circolo Artistico, numero unico, Trieste, 14 febbraio 1924.

Morassi non disdegnava la stampa locale e scriveva volentieri anche per riviste popolari come "Le Vie d'Italia" del Touring Club, ma teneva a comparire con i suoi testi più impegnativi su "Dedalo", "L'Arte", "Emporium", "Architettura e arti decorative". È grazie agli interventi sulla stampa locale che si possono seguire, non solo la sua attività di ispettore e studioso, ma anche i suoi personali interessi nell'arte contemporanea. Riccoboni, che era piuttosto intraprendente e bene inserito nell'ambiente artistico triestino, (faceva parte del direttivo del Circolo Artistico) fondò nel 1922 la Casa Editrice Parnaso, che fu attiva per sei anni e produsse alcuni volumetti piuttosto curati, anche dal punto di vista grafico, tra cui cataloghi di mostre, guide turistiche e opere letterarie. Inserì in programma anche una collana di "cartelle d'arte" e per la prima uscita di queste scelse il collega Morassi, che, poco prima di partire da Trieste, nel 1925 pubblicò con lui la sua prima monografia, dedicata al pittore Adolfo Levier.
Se Cirilli, personalità sicuramente forte, aveva avuto un rapporto difficilissimo col suo primo collaboratore (lo storico dell'arte Achille Bertini Calosso, predecessore di Morassi), negli anni successivi l'atmosfera dell'ufficio dovette essere più distesa come si può dedurre da alcuni documenti singolari. Com'è stato già detto, Morassi, che aveva abbandonato presto l'Accademia di Belle Arti, continuava a disegnare e dipingere e, tra i disegni rimasti alla famiglia, figurano anche due bei ritratti a carboncino legati al suo lavoro: il ritratto del collega architetto Alessandro Rimini e quello del restauratore Giuseppe Cherubini, artefice del recupero della pittura absidale di Aquileia. È forse una prova che le riunioni d'ufficio talvolta si prolungavano oltre l'orario in un clima cordiale e in attività meno impegnative.
Ma ancor più indicativo di un ambiente positivo, pronto anche a subire la satira, è il numero unico *Veglionerissimo* che venne prodotto dal Circolo Artistico in occasione del Carnevale 1924, celebrato il 14 febbraio al Politeama Rossetti con una festa memorabile a tema africano che aveva trasformato il teatro in un'immensa capanna allestita con fantasia sfrenata da Argio Orell. Il fascicolo, a cui collaborarono alcuni tra gli artisti e i letterati più noti della città (Berlam, Orell, Passauro, Sofianopulo, Timmel, Sticotti, Ziliotto) e incluse Morassi sia nell'elenco degli autori di testi che nella sezione "pupolistica", ovvero l'illustrazione), fu realizzato con la regia di Alberto Riccoboni, e conteneva caricature, recensioni di mostre, testi poetici, fumetti, necrologi, avvisi economici, pubblicità, tutto in chiave satirica e impaginato come le più note riviste d'arte. Tra i bersagli preferiti fu proprio l'Ufficio Belle Arti, ribattezzato l'"Ufizio dele bele robe" in un articolo corredato dalle caricature di Cirilli (forse disegnata da Morassi), e di Rimini, mentre Timmel firmò il bel ritratto di Riccoboni. Cirilli lasciò nell'ottobre 1924 la direzione dell'Ufficio Belle Arti, che nel frattempo era diventato Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti per la Venezia Giulia e il Friuli, ed ebbe un nuovo dirigente in Giacomo De Nicola, storico dell'arte già direttore del Museo del Bargello di Firenze, destinato, però, a restare a Trieste solo un anno.



Veglionerissimo del Circolo Artistico, numero unico, Trieste, 14 febbraio 1924.

Morassi pittore, uno spazio di libertà

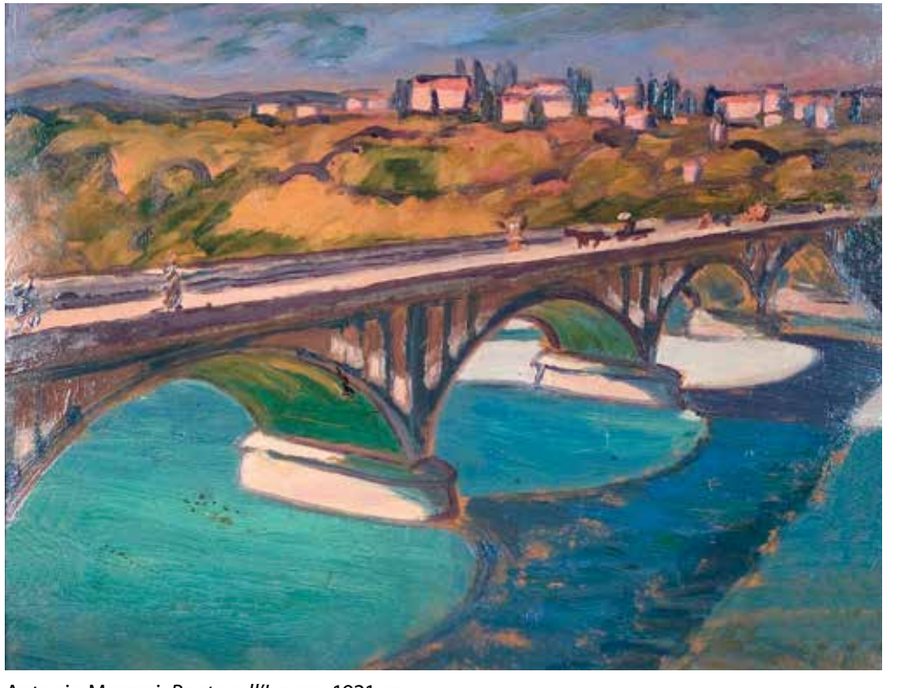


Antonio Morassi, *Piazza Cavour a Gorizia*, 1915.

Se Morassi non mostrò mai alcun pentimento per avere abbandonato l'idea di diventare pittore e avere fatto della storia dell'arte lo scopo della sua vita – e anche quando, in tarda età, scrisse che la pittura *forse era la sua vera vocazione*, non disconobbe certo lo straordinario cammino che aveva percorso – la pratica del disegno e della pittura, limitata alle poche pause della sua instancabile dedizione al lavoro, fu sempre uno spazio di libertà, quasi segreto o accessibile a pochi, e anche un altro modo per studiare i problemi di forma o di riflettere su se stesso e sul mondo. Insomma, riuscì a stabilire un rapporto col dipingere molto intimo, ma nello stesso tempo funzionale al suo lavoro di studioso dell'arte. Tra i pochi lavori rimasti, donati da lui stesso ai familiari, o posseduti da qualche raro collezionista, ci sono soprattutto ritratti di parenti e amici, meno numerosi i paesaggi, pochissime le nature morte, quasi tutti eseguiti in età giovanile (almeno quelli noti)[49]. Nei dipinti si osserva fin dall'inizio l'influenza di quelle tendenze antiaccademiche che gli avevano fatto desiderare e poi abbandonare Monaco: Impressionismo, Espressionismo, Jugendstil, echi fauve. Per Morassi la pittura è continua sperimentazione, nella libertà che concede un esercizio condotto solo in privato, estraneo alle dinamiche delle mostre e del mercato. È anche una specie di diario, o album dei ricordi, che ci permette di scoprire i suoi "luoghi del cuore" come la *Piazza Cavour a Gorizia* del 1915 in cui il gioco libero delle pennellate avvolge quel bellissimo angolo di Gorizia – appena fuori da casa sua – e lo trasfigura in una visione magica, un po'metafisica, o il *Ponte sull'Isonzo* probabilmente del 1921, ispirato a una delle imprese più importanti del dopoguerra, la ricostruzione in cemento armato del ponte di accesso alla città, le cui possenti arcate distese sull'acqua verde-azzurra del fiume simboleggiano le speranze di Gorizia verso il futuro e il suo legame con l'Italia.

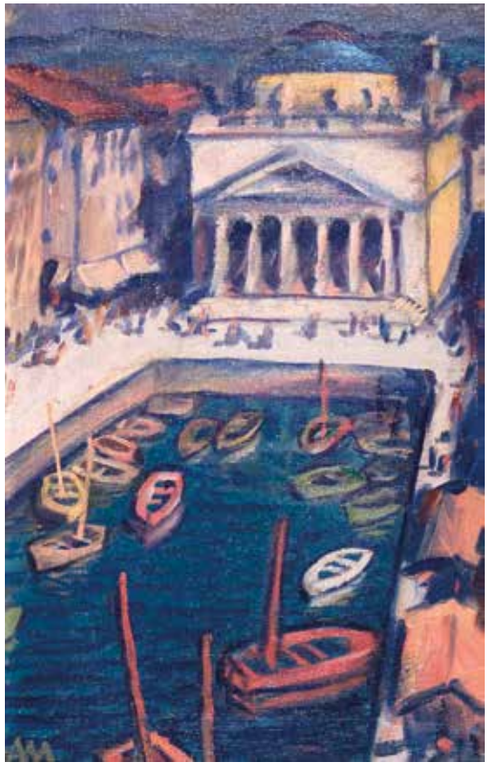
Colori accesi, segni marcati, stilizzazione ed eliminazione dei particolari sembrano costituire il linguaggio congeniale a Morassi nei primi anni Venti, come conferma *Ponterosso a Trieste*, inquadratura insolita di uno scenario (il canale che finisce sul sagrato della chiesa neoclassica di Sant'Antonio Nuovo), tradizionalmente usato come simbolo della città. La ripresa dall'alto, da Palazzo Carciotti (l'Ufficio Belle Arti ebbe sede, prima del 1923, proprio nel palazzo, ma dalla parte opposta) gli permise di dare un'impostazione dinamica alla veduta e di giocare con il contrasto tra la solennità del monumento e le barchette colorate che galleggiano in disordine sul bacino.

Anche la sua passione per la montagna si tradusse in pittura, con alcune piccole tele che ci fanno immaginare forse l'abitudine a escursioni solitarie, anche d'inverno, e alla ripresa dal vero: *Paesaggio montano* datato 22 gennaio 1921, si basa su un raffinato contrasto di tinte che contrappone la superficie brulla della montagna



Antonio Morassi, *Ponte sull'Isonzo*, 1921 ca.

49 Le opere di Morassi sono state esposte in mostra per la prima volta in una personale di una trentina di lavori, tra dipinti e disegni, a margine del convegno organizzato nel 2008 dalla Fondazione Coronini di Gorizia. Si veda S. Ferrari, *Antonio Morassi pittore* in Antonio *Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, Atti del convegno della Fondazione Coronini Cronberg, Gorizia, 2008, a cura di S. Ferrari, Udine, 2012, pp. 291-294.



Antonio Morassi, *Ponterosso,* 1921-1922.

invernale a uno sfolgorante cielo azzurro sopra le cime innevate; nel *Monte Mangart* cerca di trattenere la luce tersa e abbagliante di un panorama in quota. Un altro piccolo paesaggio intitolato *Chiesetta* fa pensare invece alla ripresa da una fotografia perché riproduce sicuramente la chiesa di Ossegliano, dove nel 1922 aveva fatto una delle sue ispezioni d'ufficio, documentata nell'archivio fotografico. La galleria dei ritratti è ancor più significativa per entrare nella personalità di Morassi, aperto all'ascolto e attento osservatore delle persone che gli stavano accanto, con una particolare attenzione per gli artisti, che sentiva affini. L'esito più significativo, in questo senso, è nel *Ritratto di Vittorio Bolaffio*, datato 1923, eseguito a carboncino con un tratto marcato e pesanti chiaroscuri. Nello sguardo profondo, mesto e rassegnato, c'è tutto il dolore che tormentava l'esistenza del pittore goriziano ormai trasferito a Trieste, che Morassi riuscì a interpretare come nessun altro[50]. Altre teste a carboncino che si sono fortunatamente conservate testimoniano, innanzitutto, la sua capacità di rendere le diverse personalità con una grande padronanza tecnica, e poi il valore di alcune amicizie triestine, come il *Ritratto di Donatello D'Orazio* (1923), giornalista del "Piccolo" e scrittore, e il *Ritratto del pittore Levier* (1924), che fu uno degli artisti da lui più stimati.

50 Nel 1975, in una lettera che accompagnava la spedizione di fotografie all'ing. Marino Bolaffio, Morassi scriveva: "Lei troverà anche la fotografia d'un Ritratto di Vittorio Bolaffio, ch'io eseguii nel 1922 (in realtà il disegno è datato 1923, n.d.a.) nel suo studio di Androna del Pozzo (che il pittore Silvestri, da cui Vittorio aveva prelevato lo studio, chiamava "del puzzo"…). Ricordo esattamente le circostanze, il momento e l'"atmosfera" in cui disegnai il suo volto, somigliantissimo (come risulta anche dal confronto con le fotografie di ritratti di Vittorio di quell'epoca). Si veda D. D'Anza, *Vittorio Bolaffio*, 2010.



Antonio Morassi, *Paesaggio montano*, 1921.



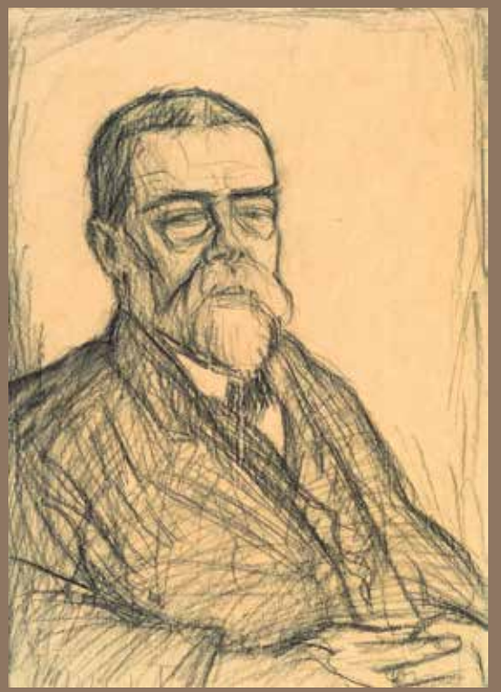
Antonio Morassi, *Monte Mangart.*



Antonio Morassi, *Chiesetta (Ossegliano),* 1922 ca.



Antonio Morassi, *Ritratto di Vittorio Bolaffio*, 1923.



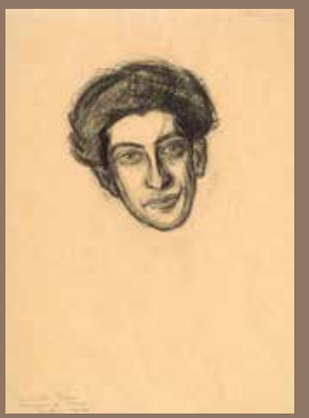
Antonio Morassi, *Ritratto del prof. Cherubini*, 1922.



Antonio Morassi, *Ritratto di Donatello D'Orazio,* 1923.



Antonio Morassi, *Ritratto del pittore Levier*, 1924.



Antonio Morassi, *Ritratto di Alessandro Rimini*, 1923.

Tra passato e futuro: storico dell'arte e critico

La passione per l'arte contemporanea di Morassi non rimase confinata nell'esercizio della pittura ma si espresse anche in un'attività di critico d'arte, breve ma intensa, documentata da una ventina di articoli pubblicati su varie testate dal 1923 al 1927. A stimolarlo fu forse l'immobilismo della scena artistica triestina, dominata da figure che avevano iniziato la loro carriera alla fine dell'Ottocento e portavano ancora avanti la lezione appresa nella Monaco impressionista. L'attività espositiva era ripresa dopo la guerra con gli stessi pittori di prima, Gino Parin, Ugo Flumiani, Piero Lucano, Argio Orell, Edgardo Sambo, e i punti di riferimento erano ancora il Circolo Artistico, la Permanente e il Salone Michelazzi, attivissima galleria privata alla quale si rivolgeva un collezionismo decisamente conservatore.

Non c'è dubbio che Morassi frequentasse le mostre d'arte contemporanea della città ma quando decise di prendere carta e penna per scrivere qualcosa lo fece non già per celebrare l'esistente ma per evidenziare quello che in quell'ambiente mancava, l'apertura verso la modernità, che la città continuava a ignorare. Ne facevano le spese gli artisti che si discostavano dalla tradizione, destinati a restare ai margini ed esclusi dal mercato, come succedeva ad esempio al suo amico Vittorio Bolaffio. La sua pittura era originale e ricca di una forza autentica, ma non convinceva né il pubblico né la critica. In realtà, prima della guerra, nel 1914, aveva esposto a Trieste destando una certa attenzione per la sua *affinità con una delle moderne scuole francesi, col sintetismo del Matisse*[51], ma, dopo il conflitto, in un clima da "ritorno all'ordine" questo non era più ritenuto un pregio, anzi, era superato e troppo diverso dalle tendenze prevalenti. In una recensione del 1921 fu definito *tormentato,*



Vittorio Bolaffio, *Ritratto del pittore Bettiza, 1921.*

51 *Alla Permanente,* in "Il Piccolo", 25 giugno 1914.

duro, analitico[52] e la sua tecnica fu bocciata perché *né raffinata, né tradizionale*. L'anno seguente, in un commento de "Il Piccolo" sugli artisti presenti alla Permanente del luglio 1922, venne stroncato per essere *manifestamente espressionista* e per le *trascuranze* della sua pittura[53]. Anche i critici più intelligenti e benevoli, come Silvio Benco, che nel commentare le opere presenti alla Permanente del 1923 gli riconobbe la forza delle sue attitudini di ritrattista e la *ricerca di aria e di spazio* nei suoi paesaggi, non riuscivano forse a cogliere pienamente il senso della sua pittura. Bolaffio, del resto, partecipava di rado alle mostre perché lavorava molto lentamente e un giudizio negativo lo gettava nello sconforto.

Il breve articolo, *Postilla per Bolaffio* che Morassi pubblicò nell'ottobre 1923 su "Orizzonte italico", proprio in occasione della Permanente del 1923, sembra quasi una reazione a questo clima e all'incapacità di certi recensori di andare oltre uno sguardo distratto e superficiale,:

V'han molti che sorridono d'ironia, quando parlate della pittura di Bolaffio: evidentemente perché in tutte le sue opere si palesa uno sforzo continuato e quasi doloroso nella ricerca della forma. Cotesta gente confonde arte con bravura, profondità con abilità, forma con grafia e va in sollucchero quando vede due pennellate gonfie e sonore. L'arte di Bolaffio invece è secca, dura, tormentosa. Ma in compenso, afferra il senso profondo della natura con una evidenza reale e tangibile. Ogni suo ritratto nasce da una indagine analitica dei tratti fisionomici e delle attitudini personali: risulta quale documento di acuta e profonda intuizione psichica. I suoi paesaggi possiedono un recondito significato di grande tristezza, pur oltre il sole ridente, i lini chiari, lo squillar dei colori. – Ma in due parole come si fa a dire dell'arte di una vita? Contentiamoci di alcuni dati, per la cronistoria. Vittorio Bolaffio è nato a Gorizia, circa 40 anni fa. Studiò a Firenze con Fattori. Poi andò a Parigi; fu nelle Indie. Di tutto questo passato si ritrovano tracce residue nella sua arte. Vive a Trieste. È molto contento, quando dipinge e non mastica ferro.

A chi pensava Morassi mentre accusava la critica di *confondere arte con bravura, profondità con abilità, forma con grafia*? Quasi certamente a Bruno Croatto, pittore elegante, ammiratissimo per lo stupefacente realismo dei suoi quadri, pieni di oggetti preziosi, trasparenze, luccichii di sete. Esattamente l'opposto di Bolaffio. E così Morassi colse l'occasione di un'ampia mostra personale di Croatto al Salone Michelazzi per inserire una voce "stonata" nel coro degli elogi e riportare l'attenzione sulla differenza tra arte e decorazione.

Iniziò con una originale riflessione sull'immobilismo che osservava nella situazione triestina:

Come una giostra (in triestino "ringhispil") che compie il suo lento giro ogni anno ed ogni anno riporta nella stessa epoca gli stessi carrelli di legno, così si susseguono da circa tre lustri i pittori nelle mostre triestine, con la regolare monotonia misurata dall'ordigno meccanico – e sia pure senza accompagnamento dell'organo elettrico, come sarebbe necessario per un più calzante paragone. E pensare che di questi pittori noi non sapremmo dire altro che bene se non ci stancasse l'esasperante ripetizione[54].



Bruno Croatto, *Donna con scialle verde e violoncello*, 1920.

Quanto a Croatto, davanti alle settanta opere esposte al Salone Michelazzi non poté non riconoscergli *una grande bravura*, aggiungendo però che *dalla bravura è molto breve il passo al mestiere, dal mestiere alla maniera*. Osservò che Croatto si era ormai incamminato sulla via dell'illustrazione, e puntava a effetti teatrali e scenografici *senza cercare di rinnovarsi o almeno approfondire la commozione pittorica, approfondirla cioè liricamente*. Insomma, *quello che egli ci rappresenta appare infine quale l'opera abile d'un ottimo metteur en scène. Troppo poco per un pittore, ci sembra, da cui oggi chiediamo un più intimo sentimento di intuizione umana*. Molto artificio, poca profondità insomma, che Morassi proprio non poteva accettare come arte.

Anche se era stato preceduto dalla caustica *Postilla per Bolaffio* l'articolo segnava l'esordio di Morassi come critico d'arte a Trieste, e, benché non fosse uscito su un quotidiano, non passò inosservato. Tanto che la nota a lui dedicata dal numero unico "Veglionerissimo", nel già citato articolo sull'"Ufizio delle bele robe", riguarda, anche se con una sfumatura umoristica, proprio la sua attività di critico: *dove che el toca el morsiga!*.

Non era l'unico a percepire il conservatorismo dell'ambiente triestino dei primi anni Venti. Anche il suo collega Alberto Riccoboni, già in un articolo del giugno 1922, aveva deplorato le reazioni negative suscitate dalla mostra di Adolfo Levier, un altro artista reduce da esperienze e parigine e successi internazionali che non a caso sarebbe stato studiato e molto apprezzato da Morassi. A margine di una sua personale allestita nel Salone Michelazzi aveva scritto: *La sua arte, improntata ad una modernità che le nostre piccole esposizioni erano poco abituate ad ospitare, suscitò vivacissime discussioni e le opinioni espresse in proposito da artisti ed amatori erano le più disparate. Sinceramente ammirato di fronte ad alcune tele esposte, dovetti apertamente intervenire a difendere l'arte di questo pittore che io non co-*

52 "Il Piccolo", 3 novembre 1921.

53 "Il Piccolo della Sera", 26 luglio 1922.

54 AM, *La mostra di Bruno Croatto*, in "Orizzonte italico", novembre 1923, p. 37.



Antonio Morassi, *Ritratto di Ranieri Mario Cossar*, 1923.

noscevo ancora e che la maggior parte dei visitatori mostrava di non voler comprendere[55]. Levier aveva conosciuto da vicino l'esperienza dei Fauves di Matisse e ne era stato molto segnato (anche se nella sua pittura persistevano tracce della formazione di Monaco), ma le sue composizioni, così ribelli alle regole della pittura accademica, piene di energia, di colori in libertà, di pennellate svolazzanti, avrebbero richiesto un pubblico più curioso e aggiornato di quello triestino. Un riflesso delle novità portate dalla sua pittura si può riconoscere negli esperimenti di Morassi di quel biennio 1922-23, in particolare nel *Ritratto di Ranieri Mario Cossar*, arditamente *fauve* a dispetto dello spirito conservatore del personaggio ritratto[56].

Le recensioni di Morassi sugli artisti triestini sono poche, non si sa se per scelta, dato che l'ambiente sicuramente non lo stimolava[57], o perché i giornali si rivolgevano a critici più accomodanti. Quel che è certo è che scrisse solo degli artisti di cui poteva mettere in luce l'originalità della ricerca, il respiro internazionale, la libertà dalle convenzioni. Due in particolare, Vito Timmel e Giannino Marchig. Per quanto riguarda Timmel, *klimtiano* ma *con un volto proprio*, Morassi, *con tutta franchezza* afferma che egli *è a Trieste uno dei pittori più moderni e – tra i decoratori nel senso ottimo – il più moderno senz'altro. Le sue opere hanno tutte il sapore contemporaneo*

55 A. Riccoboni, *Il pittore Adolfo Levier. Una visita al suo studio*, "Il Piccolo della sera", 8 giugno 1922.

56 Ranieri Mario Cossar (1884-1963), goriziano, fu un eminente studioso di storia locale, autore di centinaia di pubblicazioni su arte, artigianato, storia, tradizioni popolari. Insegnante di disegno a Capodistria, Parenzo e Trieste, fu direttore dei musei di Capodistria e di Parenzo e, nel 1927, quando morì il fratello Giovanni, assunse la direzione del Museo provinciale di Gorizia. Di Morassi scrisse, tra l'altro: "un buon pittore, valga a confermarlo il mio ritratto": R.M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, 1948, p. 417.

57 Scrivendo un ricordo di Bolaffio svelò la sua opinione su Trieste: *Anche nel panorama artistico giuliano il Bolaffio era una figura particolare: con Adolfo Levier, Giuseppe (Luigi n.d.a.) Spazzapan, Vito Thimmel, Sergio Sergi e pochi altri apparteneva agli artisti di punta ed ovviamente di rottura. (Era grande amico di Bobi Bazlen, uno degli spiriti più aperti sul mondo della cultura mitteleuropea),* D. D'Anza, *Vittorio Bolaffio,* Trieste, 2010, p. 259.



Adolfo Levier, *Il porto*, 1924 ca.

più vivo. Una pittura lontana dalla realtà, la sua, che crea atmosfere astratte, irreali, esplosiva come un fuoco d'artificio, da cui *schizzano scintille infiammate di gioia*. Una pittura *ricca di nerbo coloristico, violenta e movimentata in ogni forma, densa di modernità*[58]". Decisamente agli antipodi la posizione di Giannino Marchig, triestino *fiorentinizzato*, che si era liberato a poco a poco dai *residui della pratica accademica* e aveva saputo interpretare in modo personale la nuova tendenza neoclassica, attraverso una ricerca incessante di *armonie di proporzioni perfette*, tagli *preziosi*, equilibri di masse[59]. Morassi non era proprio sintonizzato con il "ritorno all'ordine", ma distingueva nella schiera crescente dei "neoclassici" quelli che avevano davvero qualcosa di nuovo da dire.

L'ultimo pittore triestino di cui Morassi si occupò fu Adolfo Levier, e fu l'occasione per pubblicare la sua prima monografia. La scelta della Casa Editrice Parnaso di Alberto Riccoboni di inaugurare con Levier la prestigiosa collana *Edizioni d'arte*, poi diventata *La Cartella – Monografie sull'arte della Regione Giulia*, probabilmen-

58 A. Morassi, *La mostra di Vito Timmel al Salone Michelazzi*, in "Il Popolo di Trieste", 24 giugno 1923.

59 A. Morassi, *Mostra personale di Giannino Marchig al Salone Michelazzi*, in "Il Popolo di Trieste", 7 agosto 1923.

te fu legata alla possibilità di affidare il testo al collega Morassi, che apprezzava il pittore quanto lui. Ed era anche un segnale forte iniziare il percorso con una figura che aveva interrotto la quiete del panorama artistico triestino. Il progetto editoriale, d'altra parte, era molto ambizioso, puntava sia sulla qualità dei contenuti (profili di artisti moderni ma anche studi su artisti del passato, raccolte d'arte, musei, monumenti, luoghi, arti minori, industrie artistiche, costumi) sia sulla ricercatezza grafica, sulla carta *di gran lusso*, sulle *finissime illustrazioni in nero* e su tavole fuori testo a colori realizzate espressamente dall'artista. Insomma, erano edizioni rare, numerate, rivolte a un collezionismo di alto livello che a Trieste non aveva mai visto fare cose del genere. Riccoboni ne pubblicò sei, lanciando subito quelle dedicate a monumenti antichi (Pola, basilica di San Giusto, ecc.) ma aveva già pronto un lungo elenco di titoli in cui c'erano, tra l'altro, una monografia di Vito Timmel, da affidare sempre a Morassi, e un volume su Grado a cura di Biagio Marin, che però non uscirono mai.

Morassi rispose pienamente alle attese dell'editore delineando un ritratto dell'artista in cui veniva messo in risalto ciò che lo rendeva così unico, la totale libertà tecnica e la centralità del colore, sempre puro e brillante, ma anche la strada che aveva percorso per arrivare a questi risultati, abbandonando, nel 1909, Monaco, dove aveva imparato il "mestiere" accademico e l'impressionismo "di seconda mano" dei tedeschi, privo di colore (*il sole fecondo dell'arte nuova*), per lasciarsi travolgere dalla vitalità dell'arte francese. *A Parigi si apre il suo orizzonte si chiarisce la vista, l'atmosfera brillante e gioiosa irrompe. La vita del colore, la passione del colore egli la può conoscere ora soltanto. Ora che nessun legame più lo costringe entro una forma prestabilita, ma lo stesso disegno è colore. Il Levier non disegna più a matita o carbone, disegna ora a colori; o meglio non disegna affatto, ma per disegnare dipinge, ove lo crede, con soli contorni. Gli ha preso la febbre cromatica né più soffre un accordo di tinte non purissime*[60]. Con la sua consueta propensione a inserire i fenomeni nel contesto storico a cui appartengono, Morassi collega la vicenda di Levier alla grande rivoluzione della pittura avvenuta a Parigi nell'ultimo trentennio, tra impressionismo, post-impressionismo, futurismo e cubismo. Che a sua volta rappresenta lo sviluppo di un cammino di secoli fatto dalla pittura in una continua alternanza di naturalismo e antinaturalismo, dal Medioevo all'Ottocento. Una breve ma efficace lezione di storia dell'arte scritta con la chiarezza che gli è congeniale e che non tralascia la sua attenzione per le arti decorative quando dice che in Levier certi "*paesaggi e nature morte hanno talvolta il sapore di certe figurazioni su antiche ceramiche urbinati od anche popolaresche*"[61].

60 A. Morassi, *Adolfo Levier pittore,* Trieste, Casa editrice "Parnaso", 1925, p. 9.

61 Ivi, p. 11.

Gorizia nel dopoguerra: segni di rinascita

Per tutto il quinquennio triestino Morassi, malgrado gli impegni d'ufficio non gli lasciassero molto tempo libero, riuscì a mantenere regolari rapporti con la sua città, prima di tutto per il forte legame che aveva con genitori e fratelli, con cui amava fare lunghe gite sulle vicine montagne a Loqua, ma anche perché nella città spopolata e distrutta dalla guerra si intravvedevano segnali di ripresa e di rinascita forse più stimolanti dei dibattiti politici dei caffè triestini. Come si è visto, già poco dopo essere entrato in servizio all'Ufficio Belle Arti, nel 1920, Morassi fu molto attivo a Gorizia col difficile compito di seguire, assieme al collega Riccoboni, la ricostruzione del castello. Anche la ricognizione delle chiesette gotiche della Val d'Isonzo lo portò dall'anno seguente a frequentare più spesso la città, dove un po'alla volta i sopravvissuti erano tornati e si ricostituivano le vecchie amicizie. Biagio Marin ricordò quei momenti così: *Dai quattro venti tornammo. Pochi erano i rimasti, e avevano vissuto un doppio martirio: il proprio e quello della loro città. Ci fu chi tornò con la divisa della vittoria, e fu tra i fortunati. Altri ritornarono dalle prigioni austriache, dai campi di internamento, dal profugato, dalla dispersione. Su tutti era passato il dolore. Ma ci fu anche chi non poté tornare, perché s'era addormentato nella gloria, sul Calvario; e chi era finito di mala morte nelle mani dei carnefici, e chi nelle prigioni, e altri, infine era morto di stenti in terra nemica e lontana. La guerra ci aveva tutti dispersi: l'amore ci richiamò.*

Di una presenza attiva di Morassi nel campo culturale goriziano si hanno documenti, però, solo a partire dall'aprile 1922, quando, nella sala dei professori dell'Istituto Tecnico, partecipò ad una *adunanza di pittori, scultori ed architetti* da cui uscì un Comitato per la costituzione del Circolo Artistico di Gorizia. Il giornale "La Voce dell'Isonzo" sottolineò in quell'occasione: *Manca nella nostra provincia un luogo di ritrovo dove gli artisti abbiano modo di conoscersi, di riunirsi a parlare dell'arte loro e dei loro studi, di prendere accordi per possibili iniziative comuni, esposizioni, conferenze, concerti*[62]. Del Comitato facevano parte, con Antonio Morassi, ben noti architetti, ingegneri e artisti goriziani: Riccardo Del Neri[63], Max Fabiani[64],

62 *Il Comitato per la fondazione del Circolo Artistico*, in "La Voce dell'Isonzo", 30 aprile 1922.

63 Riccardo Del Neri (1886-1964) fu dal 1921 al 1936 ingegnere capo del Comune di Gorizia, dove era entrato prima della guerra alla fine degli studi al Politecnico di Vienna.

64 Max Fabiani (1865-1962) Architetto e urbanista, dopo la fine della guerra lasciò Vienna e una brillante carriera di progettista (per alcuni anni a fianco di Otto Wagner) e di professore al Politecnico per tornare nella terra natale, San Daniele del Carso. Nei primi anni Venti si occupò di vari restauri, ma anche del piano regolatore di Gorizia e di altre località del Goriziano.



Gorizia, Palazzo Attems.



Gorizia, Istituto Tecnico, 1921.

Silvano Barich[65], Giuseppe Braidotti[66]; e poi i professori Giovanni Cossar[67] e Francesco Fornasarig[68] e il pittore Eugenio De Fiori[69]. L'assemblea costitutiva ebbe luogo il 19 giugno 1922 nella sede dell'Istituto Tecnico dove il numero dei soci fondatori raggiunse quasi la trentina, tutti concordi soprattutto su un obiettivo: organizzare in tempi brevi una mostra di pittura e scultura. Morassi entrò successivamente a fare parte del Consiglio Direttivo del Circolo insieme con Barich, Fornasarig, Colussi (artista e insegnante) e De Fiori[70]. Non va dimenticato che in città si cominciava a parlare di ricostruzione e piani regolatori, per cui c'era un grande interesse dei tecnici a inserirsi nel dibattito pubblico. Stavano rinascendo anche le istituzioni culturali. A Palazzo Attems nel 1924 sarebbe stato aperto il Museo della Redenzione, simbolo del sacrificio della città e della sua speranza per il futuro.

65 Silvano Barich (1884-1958), di origine istriana fu allievo di Fabiani al Politecnico di Vienna. Laureatosi nel 1908, fu assunto dal Comune di Gorizia come ingegnere comunale, ma nel 1910 si trasferì al Comune di Grado, dove si occupò della progettazione di stabilimenti balneari, alberghi e residenze, ma anche del santuario mariano di Barbana. Nei primi anni Venti tornò a Gorizia, dove la ricostruzione offriva molte opportunità. Tra il 1922 e il 1927 nel suo studio lavorarono i giovani Umberto Cuzzi e Giuseppe Gyra. Sua anche la ristrutturazione del nuovo Ospedale psichiatrico. Fu costretto a italianizzare il nome in Baresi.

66 Giuseppe Braidotti (1886-1976), figlio di un noto antiquario, collezionista ed ebanista goriziano, Antonio Braidotti, e fratellastro dell'architetto Ludovico Braidotti, era ingegnere, insegnante, critico d'arte e pittore.

67 Giovanni Cossar (1873-1927), fratello maggiore di Ranieri Mario Cossar, insegnante di disegno, cultore di storia patria, nel 1909 fu fondatore del Museo civico e nel dopoguerra direttore del Museo provinciale, nell'ambito del quale curò l'allestimento del Museo della Redenzione, aperto nel 1924. Si battè per la ricostruzione del Castello.

68 Francesco Fornasarig studiò all'Accademia di Vienna, fu pittore e scultore e insegnante di disegno, prima della guerra alla Scuola Reale Superiore e dopo all'Istituto tecnico. Espose sculture nell'Esposizione di Capodistria del 1910.

69 Eugenio De Fiori (1861-1942), pittore di paesaggi e fiori, aveva esordito alla mostra goriziana del 1894.

70 *Comitato per la fondazione del Circolo Artistico*, in "La Voce dell'Isonzo", 30 aprile 1922.

Città di contrasti, tra Medioevo e Futurismo



Progetto del monumento alla Vittoria, 1923.

Nel 1923 Morassi dedicò molte energie al problema del restauro del Castello di Gorizia, non tanto nell'ambito del suo lavoro di funzionario, ma con un una serie di articoli che volevano richiamare l'attenzione dell'opinione pubblica sull'importanza della ricostruzione e la necessità di portare avanti la progettazione del restauro nel modo più corretto, quello che lui stesso aveva esposto al congresso di Parigi del 1921.
Erano già passati tre anni dai primi interventi di rimozione di macerie e consolidamento delle strutture, ma tutto si era fermato e si rimaneva in attesa di una decisione definitiva a livello governativo sulle scelte da fare. L'Ufficio Belle Arti aveva avviato, come già detto, un confronto con autorità e studiosi locali per condividere la soluzione di un restauro conservativo-integrativo e non ricostruttivo, ma aveva trovato la contrarietà di chi voleva la ricostruzione nella (presunta) forma originale del Medioevo, come Giovanni Cossar, il direttore del Museo Provinciale, e di chi, a livello di governo nazionale, voleva addirittura abbatterne una parte per fare spazio a un grandioso Monumento alla Vittoria collegato con la sottostante piazza della Vittoria tramite una scalinata. Morassi si fece carico di chiarire i termini della questione attraverso la stampa[71]. Fortunatamente il progetto del monumento fu ritirato ma non per questo proseguirono i lavori di restauro del castello, che ripresero solo verso la metà degli anni Trenta, con modalità diverse da quelle indicate da Cirilli e Morassi.

71 A. Morassi, *Il Castello di Gorizia*, in "Le Vie d'Italia", 5, maggio, pp.494-498; Id., *Il restauro del Castello di Gorizia*, in "Architettura e Arti Decorative", 2, XI, luglio, (1922-1923), pp.458-462; Id., *Il restauro del Castello di Gorizia,* in "La Voce dell'Isonzo", 13 ottobre 1923; Id., *Il monumento e il castello,* in "La Voce dell'Isonzo", 16 ottobre 1923.

Il 1923 segnò un momento di crisi per Gorizia, che in gennaio si vide privata della sua autonomia provinciale e unita a Udine nella Provincia del Friuli. Il regime, dopo le elezioni del 1921 che avevano sancito l'elezione di quattro deputati sloveni e di un italiano comunista, aveva voluto correre ai ripari con un riassetto territoriale. Anche dal punto di vista culturale questo provvedimento costituì un duro colpo per la città e forse per questo Morassi si pose alla guida di alcune iniziative fortemente identitarie che ebbero il merito di mettere meglio a fuoco il ruolo che spettava a Gorizia nel contesto della regione. Innanzitutto, dopo un anno in cui non era accaduto nulla, riattivò il programma del Circolo Artistico e in settembre convocò un'assemblea per presentare la mostra d'arte contemporanea che da tempo aveva in mente di fare e che si sarebbe potuta concretare nella primavera 1924. Comunicò che aveva già l'adesione *di quattro valorosi artisti: Brass, Finetti, Del Neri e Pilon, che organizzeranno le loro mostre personali* e che egli avrebbe provveduto ad avere *l'adesione dei migliori artisti del Friuli udinese*[72]. La mostra veniva ad assumere dunque anche un significato politico sia in funzione del ripristino dell'autonomia di Gorizia, sia per ribadire la centralità della città rispetto a un vasto orizzonte culturale, e come fu scritto su "La Voce dell'Isonzo", l'attività del Circolo *servirà specialmente di incitamento alle molte forze latenti del Goriziano* a cui mancava proprio la spinta di *un sodalizio forte e attivo*[73].

Ma era indispensabile fare chiarezza anche sul versante storico e in questo periodo Morassi ritenne utile dedicare molte energie alla stesura di una storia dell'arte goriziana, che prima di lui nessuno aveva tentato, se non parzialmente o in forma di guida per i viaggiatori. Tanto più che la città aveva subito gravissime perdite anche nel patrimonio culturale: non solo le distruzioni del castello, ma la perdita totale del soffitto settecentesco del Duomo, la distruzione del convento delle Orsoline i danni al Monastero della Castagnevizza, tanto per fare qualche esempio. Il 14 ottobre 1923 presentò il suo studio al Congresso della Deputazione friulana di storia patria già citato (secondo Ranieri Mario Cossar fu questa *breve ma dotta sintesi* e non la creazione del Circolo Artistico *a svegliare l'assopito amore per l'arte* dei goriziani[74]) e poi la pubblicò in otto puntate sul giornale "La Voce dell'Isonzo". Per quanto sintetico, era un excursus completo dal Medioevo all'Ottocento e fu fondamentale per tutti gli studiosi che avrebbero affrontato l'argomento in seguito. Inoltre, in qualche modo rappresentava anche la chiusura del cerchio rispetto al progetto di Drexler e Planiscig, del 1910, di produrre l'auspicata *Guida del Friuli Orientale*.

Quanto alla futura mostra d'arte contemporanea, Morassi voleva che fosse rappresentativa della ricchezza artistica del Goriziano ma anche della presenza, in questo

72 *L'Esposizione primaverile a Gorizia*, in "Il Piccolo della Sera", 26 settembre 1923.

73 *L'assemblea del Circolo Artistico di Gorizia*, in "La Voce dell'Isonzo", 11 settembre 1923.

74 R. M. Cossar, *Storia dell'arte* cit., p. 417.

contesto, delle tendenze più avanzate. Varietà e modernità dovevano caratterizzare la selezione da esporre al pubblico, e la sua ricerca si orientò subito sui giovani vicini alle avanguardie. Veno Pilon era uno di questi. All'inizio di luglio del 1923 aveva visitato lo studio di Pilon ad Aidussina ma l'artista era assente e così gli lasciò un biglietto: *Egregio Signore, la visita al suo studio mi ha procurato vivissimo piacere; questo sarà ancora aumentato quando potrò conoscere personalmente l'autore dei bellissimi quadri.* Pilon aveva appena ventisette anni e viveva in un paesino della valle del Vipacco, ma aveva alle spalle un'esperienza di formazione ad alto livello sia pure molto movimentata, tra l'Accademia di Praga, l'Accademia di Firenze e la scuola di grafica di Vienna. Lavorava parecchio ma era ancora sconosciuto perché fino a quel momento aveva esposto solo a mostre collettive insieme agli artisti yugoslavi. La sua pittura era sorprendente, oscillava tra espressionismo e realismo magico, e Morassi ne fu molto colpito. Gli inviò subito una lettera per complimentarsi ancora per *la sua arte, forte, sana e profondamente espressiva* e gli chiese qualche fotografia delle opere per poterne scrivere *in un'ottima rivista d'arte* che l'avrebbe fatto conoscere *nella cerchia dei cultori d'arte aprendogli le porte nelle migliori esposizioni*[75]. Grazie a lui Pilon ebbe la sua prima personale, nel marzo 1924, a Roma, alla Casa d'Arte Bragaglia.

Il rapporto tra Gorizia e l'arte d'avanguardia, tuttavia, era cominciato già nel 1919, quando Sofronio Pocarini e Mario Vucetich (che si definivano *poeta e pittore futurista* e *architetto e pittore futurista*) avevano costituito *la sezione per la Regione Giulia del Movimento Futurista*. L'annuncio fu dato il 19 ottobre 1919 su "Roma futurista", organo del Partito Futurista Italiano, accompagnato da un manifesto in cui si dichiarava la volontà di *diffondere nella regione tutte le manifestazioni e le affermazioni del Futurismo che distruggono i pregiudizi, le convenzioni che ci legano al vile passato tanto in arte come nella vita pratica* e inoltre di *sopprimere tutto ciò che puzza di vecchio e di falso, tutti i gesuitismi politici e artistici e le ipocrisie del sentimentalismo e del romanticume* per *far risorgere le* energie giovani frementi di novità".



Sofronio Pocarini

Sofronio Pocarini aveva ventun anni ed era redattore de "La Voce dell'Isonzo", Vucetich, suo coetaneo, era architetto in Comune, ma già nel 1920 si trasferì a Vittorio Veneto. Negli anni successivi Pocarini ebbe contatti con Marinetti e pubblicò suoi scritti sulle testate futuriste. Benché si fosse definito "poeta futurista" non scrisse mai vere poesie futuriste, cioè parole in libertà. E quando nel 1923 fondò una compagnia

75 Lettera di A. Morassi a Veno Pilon, 2 luglio 1923. Archivio Pilonova Galerija, Ajdovscina.

teatrale la chiamò "Compagnia del Teatro Semifuturista". Era attratto dall'arte d'avanguardia, ma senza arrivare al fanatismo e senza limitare la sua attenzione solo al Futurismo.



"L'Aurora", n. 1, 1923.

Nel 1923 la sezione goriziana del movimento marinettiano si allargò ai futuristi triestini e divenne "Movimento futurista giuliano". A Trieste si riconoscevano in queste idee due piccoli gruppi di studenti: il primo formato da Bruno Sanzin e Umberto Martelli, fondatori nel 1922, del Gruppo Futurista Studentesco e curatori di rubriche futuriste sulle testate "Gaudeamus Igitur" e "Italia Nova"; del secondo facevano parte Giorgio Carmelich, Emilio Mario Dolfi e Nino Jablowsky, anch'essi studenti giovanissimi, editori in proprio di riviste dattiloscritte ("Epeo") e di piccole pubblicazioni (col marchio "La Bottega di Epeo") ricche di invenzioni grafiche e di testi originalissimi. Grazie alla collaborazione con questi gruppi Pocarini potè realizzare il progetto di una rivista, che chiamò "L'Aurora", "rassegna mensile d'arte e di vita italiana" e che uscì nel dicembre 1923 con un numero dedicato a Giorgio Carmelich, autore delle belle xilografie che illustravano il fascicolo. "L'Aurora", che aveva una veste grafica modernissima e molto ricercata e (solo nel primo numero) persino una carta speciale per valorizzare le xilografie, ospitava autori giuliani, ma anche testi di personalità note in campo internazionale, da Marinetti a Cangiullo a Buzzi a Herwarth Walden. Inoltre, dimostrava una forte attrazione non solo per il futurismo ma anche per tutti i gruppi d'avanguardia attivi in Europa. La rivista visse circa un anno uscendo abbastanza regolarmente per quasi tutto il 1924 ma, dopo il settimo numero, datato ottobre e interamente dedicato a Prampolini (sollecitato dallo stesso artista con una lettera a Sanzin) cessò le pubblicazioni per le difficoltà incontrate da Pocarini nel sostenere da solo il peso economico dell'impresa[76].

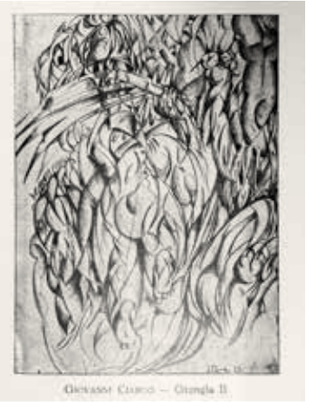
76 La riscoperta del futurismo giuliano avvenne con la mostra catalogo *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia* a cura di B. Passamani e U. Carpi (catalogo della mostra, Musei provinciali, Gorizia 1985, a cui seguirono altre mostre e pubblicazioni, tra cui si segnala *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti. L'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, catalogo della mostra (Gorizia, Sala della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, 28 novembre 2009-28 febbraio 2010) Gorizia, Edizioni della Laguna, 2009. Inoltre,sui futuristi triestini: *Carmelich. Oh, nulla, un futurista!* A cura di M. Masau Dan, Milano, Electa, 2010.

La Prima mostra goriziana di Belle Arti

Tra Morassi e Sofronio Pocarini, che del resto era il fratello minore del suo grande amico Ervino Pocar, si stabilì facilmente un'intesa sull'organizzazione della mostra del Circolo Artistico, di cui anche Pocarini era socio fondatore e all'assemblea era stato nominato segretario. Entrambi erano interessati alla modernità e curiosi delle avanguardie, ma con un atteggiamento moderato, di apertura verso tutte le tendenze. Lo ricorda Morassi a tanti anni di distanza, nel volume che Ervino dedicò a Sofronio:



Catalogo della *Prima esposizione goriziana di belle arti*, Gorizia 1924.


Giovanni Ciargo, *Giungla.*

Mi ritorna alla memoria, nitido, il nostro incontro a Gorizia nel 1924, quando dunque Sofronio aveva 26 anni. Egli s'era già fatto un nome quale futurista (dapprima fu simpatizzante, poi s'impegnò di persona nel movimento diretto da F.T. Marinetti) e, quale giornalista, era divenuto direttore della «Voce di Gorizia». Quando io organizzai la Prima Mostra goriziana di Belle Arti, nella primavera del 1924, scelsi subito come collaboratore Sofronio. Con il suo prezioso aiuto fu dunque messa insieme quell'esposizione che era «il primo sforzo compiuto dal Friuli unito per passare in rassegna le proprie energie artistiche contemporanee», ed il nome di Sofronio Pocarini vi figura quale «direttore della Segreteria». Conviene ricordare che in quell'occasione il suo apporto personale fu notevole, anche se i suoi prediletti futuristi non avevano ancora raggiunto quella considerazione che Sofronio auspicava. Erano passate le battaglie del 1909-12 quando il nuovo movimento si stava facendo largo nel pubblico tra i fischi, i lazzi ed il lancio di verdure; era passata la guerra ed i nuovi artisti, tra cui Carrà e Soffici, consideravano il futurismo ormai «sorpassato», ma tuttavia i caratteri di quell'arte



G. Carmelich, manifesto della *Prima esposizione goriziana di belle arti*, Gorizia 1924.

perduravano col Prampolini ed altri. Fu a questa «seconda fase» futurista che aderì e s'infiammò Sofronio. Tra gli artisti di quel periodo emerse il Crali, originario della Dalmazia, con un suo stile pittorico assai personale. Quella Mostra del 1924 fu una rassegna generica degli artisti friulani, soprattutto goriziani e udinesi, una scelta eclettica, e non troppo «partigiana», di tutte le tendenze artistiche che in quel momento erano in atto nella regione. E non si fece alcuna preclusione agli artisti sloveni i quali, anzi, furono particolarmente messi in valore; cito, tra i molti, il valente Veno Pilon e Metodio Peternelj: quest'ultimo espose alcune bellissime creazioni ad intarsi in legno. V'erano artisti tradizionali (allora si diceva «passatisti») ma v'erano altresì artisti "avveniristici" come Vittorio Bolaffio, Gino de Finetti e soprattutto Luigi Spazzapan[77].

Alla *Prima esposizione goriziana di belle arti* il Comune diede ospitalità nelle sale del vecchio municipio, in corso Verdi, allestite con grande cura da Antonio Morassi (Segretario generale ordinatore) e Sofronio Pocarini (direttore della segreteria). L'esposizione comprendeva alcune mostre personali (Italico Brass, Gino de Finetti, Vittorio Bolaffio, Veno Pilon, Alfonso Canciani, Antonio Gasparini, Alberto Calligaris) e un'ampia collettiva in cui figuravano come espositori anche Morassi con due disegni (*Ritratto di Vittorio Bolaffio* e *Ritratto di Donatello D'Orazio*) e Pocarini con un dipinto (*Libellula*). Tra gli altri c'erano due artisti "d'avanguardia", Luigi Spazzapan e Giovanni Ciargo, alcuni paesaggisti friulani destinati a una certa notorietà, Alessandro del Torso, Antonio Coceani, Giuseppe Barazzutti, Fides e Lea D'Orlandi, Giovanni Moro, Vittorio Cargnel, Marco Davanzo e Marcelliano Canciani, alcuni scultori (Francesco Fornasarig, Corrado Colussi, Giovanni Novelli), i triestini Giovanni Craglietto e Alfredo Tominz, direttore del Museo Revoltella e, tra i goriziani, nomi

77 E. Pocar, *Mio fratello Sofronio*, Gorizia, 1976, p. 258.

più o meno noti di diverse generazioni come Sergio Sergi, Bruno Trevisan, Gemma Verzegnassi, Carlo H. de Medici, Riccardo Del Neri e Leopoldo Perco.

Oltre a essere la prima grande mostra d'arte contemporanea del dopoguerra a dimensione regionale, l'iniziativa si caratterizzava per essere rappresentativa di tutte le tendenze artistiche, compresi i movimenti d'avanguardia, e per l'inclusione degli artisti sloveni (che, in realtà, si identificavano con l'avanguardia, a fianco del futurista Pocarini). L'originale manifesto della mostra fu disegnato dal giovanissimo illustratore de "L'Aurora", Giorgio Carmelich, anch'egli dunque parte della componente futurista.

Per Morassi la mostra rappresentò non solo un gravoso lavoro organizzativo ma soprattutto uno sforzo considerevole dal punto di vista critico, perché si sobbarcò interamente l'edizione dell'ampio catalogo che fu corredato dalle presentazioni di tutti gli artisti che avevano la personale (poi pubblicate come articoli da "La Voce dell'Isonzo" diretta da Sofronio Pocarini) e altri scritti a difesa degli artisti che erano stati ritenuti dal pubblico "troppo moderni". Nei suoi testi si avverte la preoccupazione di spiegare con la massima chiarezza e semplicità il valore e la specificità degli artisti partecipanti, nella speranza di avvicinare un pubblico scettico alle esperienze più nuove e interessanti, cioè a quelle che guardavano fuori dalla dimensione provinciale per misurarsi con quanto accadeva in Europa. Andava in questa direzione la scelta di valorizzare artisti come Italico Brass, Gino de Finetti, Alfonso Canciani, Veno Pilon, Vittorio Bolaffio, accomunati da percorsi di studio e di lavoro che li avevano portati a Vienna, Monaco, Parigi, Berlino, Praga, Venezia, Firenze e avevano consentito loro di lavorare immersi pienamente nello spirito del proprio tempo.

Presentando Italico Brass, Morassi inventò una formula originale per spiegare sinteticamente i collegamenti fra la sua pittura, il Settecento veneziano e l'impressionismo: Brass=Guardi+Monet.

A Venezia, infatti, dove viveva da vent'anni, il pittore goriziano aveva *trovato i fili della tradizione che lo collegavano direttamente ai paesisti del Settecento* e specialmente *al più moderno dei paesisti veneziani, Francesco Guardi*. Tuttavia, per Morassi questo paragone non basta a definire la sua pittura. *V'è in essa più brio, più luce, più aria e respiro e "verve". E questo è il prodotto dell'Impressionismo francese.* E ancora: *Nelle sue ultime creazioni tutto vibra, forma e colore, nell'atmosfera perlacea della città lagunare; e le case e le strade e i canali son diventate apparizioni quasi fantastiche nella trasparenza dei toni leggeri: e le figurine che si muovono colte nell'attimo fuggente, son come fiocchi di colore che divampa e si spegne in una rapida nota, in un accordo appena accennato ma sempre perfetto.* Traspare in queste parole il fascino che la Venezia di Brass, benché più vicina alla tradizione che alle avanguardie, esercitava su Morassi e che sembra anticipare le sue future, appassionate, ricerche sull'opera dei fratelli Guardi. Ma la lunga presentazione si compiace di mettere in risalto anche l'ormai consolidata posizione di Brass, la sua formazione tra Monaco e Parigi,



Italico Brass, *Il ponte dei morti.*



Gino De Finetti, *Salto a grande andatura.*

la presenza alle grandi mostre internazionali, la lista di opere già acquistate dai musei, i premi ricevuti. E si chiude con un cenno alle vedute di Gorizia dipinte durante la guerra, segno dell'affetto dell'artista verso la città.

Con altrettanta ammirazione Morassi spiega al visitatore la pittura di Gino de Finetti, che definisce *un contemporaneo nel senso assoluto della parola. Il suo stile pittorico deriva in origine dall'impressionismo, ma già ne sconfina e va oltre verso altre tendenze di equilibrio e monumentalità. Han riverbero in lui, sublimate da un temperamento accorto e personale, le tendenze pittoriche che vanno da Degas a Cezanne e da Liebermann a Zügel giù giù sin agli espressionisti. Friulano d'origine, capitato a Monaco e vissuto a Berlino e a Parigi gli anni della sua formazione, che ne rimase in lui di friulanità? Nulla: è un cosmopolita della pittura…*

E tale rimane, benché sia tornato a vivere nel paesino di Corona, nella casa della sua nobile famiglia, e viva appartato nella campagna friulana. Ma la sua pittura continua a ispirarsi alla mondanità e alla modernità delle metropoli in cui ha vissuto, ricca di *un colore caldo, vibrante, infocato, saturo che non conosce fiacchezze né zone morte, ma che in ogni pennellata divampa di una sua gioia…*

Per quanto riguarda l'amico Vittorio Bolaffio, Morassi inizia così: *Non mi nascondo che per il grande pubblico la pittura del Bolaffio è l'osso più duro.* Ed è difficile anche per lui trovare le parole per spiegare la profondità della sua pittura e la fatica con cui l'artista raggiunge la forma.

Due generi distinti dipinse il Bolaffio: il ritratto, dov'è corporeo, saldo e costruttivo, realista: il paesaggio, dove sembra quasi abbandonarsi a immagini ipnagogiche. In questi ultimi lo prendono le malinconie dei tramonti, i ricordi delle vampate lancinanti sulle strade affocate dal sole, la nostalgia dei viaggi lontani, la febbre di quando uno sta per salpare e vengono i parenti a salutarlo e le madri con i bambini per mano



Vittorio Bolaffio, *Ritratto dello scultore Rovan.*



Vittorio Bolaffio, *L'osteria.*

ed egli parte col crepacuore in quel fuoco della sera che non sa quando si spengerà. Anche nei ritratti, talvolta egli vi porta questo dolore del mondo: ma è più distante, come una eco. Il pittore afferra il suo modello e lo studia come un problema di esistenza. Nasce l'opera da un'analisi dei ritratti fisionomici e delle attitudini personali:

e la somiglianza fisica e metafisica è allucinante. L'uomo è lì, fisso, che pensa. Pensa al passato e all'avvenire, al suo tormento, alla sua speranza. Di dietro, il mare si stende nell'immensa azzurrità della sera. Passano vele bianche, come fantasmi, come anime in pena. Non sono «istantanee», i suoi dipinti. Son costruiti, pensati e sofferti. Con ciò implicitamente è detto che la sua non è pittura impressionista per quanto dell'impressionismo vi si trovino tracce residue.

L'autore scrive pensando al *Ritratto del pittore Bettiza* (pag. 85), uno dei volti più espressivi dipinti da Bolaffio, ma probabilmente non gradito al soggetto che aveva posato, tanto che il dipinto rimase per sempre di proprietà di Morassi. Infine, Morassi sottolinea che Bolaffio *fu sempre restio a nuovi problemi di luce e d'atmosfera che unicamente occupavano allora i pittori.* E aggiunge: *Forse per questo oggi è più nuovo. Nella sua ingenuità, vi è qualcosa di Henry Rousseau "Le Douanier"; nel suo esotismo qualcosa di Paul Gauguin. Il Bolaffio è stato nelle Indie ed anche ciò ha lasciato in lui i suoi segni.*

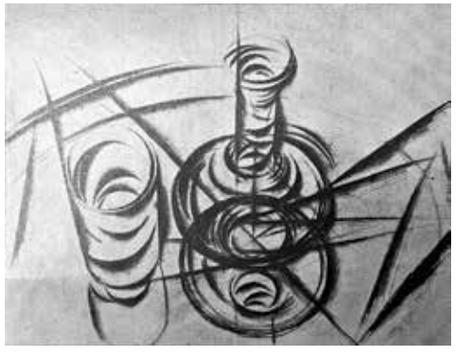
Alla concitazione della pittura di Bolaffio si contrappone la calma olimpica del linguaggio di Alfonso Canciani, lo scultore cormonese che era da poco tornato a vivere in patria dopo una brillante carriera nella Vienna di Klimt.

Canciani viene omaggiato da Morassi con una personale di otto sculture tra cui mette in evidenza il ritratto di Adolfo Levier, e non solo *per la somiglianza fisionomica che è perfetta* – scrive – *ma per la calma serenità del volto, reso con piani netti che si raccordano gli agli altri con armonia pacata, in una modellazione sincera, ingenua quasi, se non avesse così profondamente radicata la conoscenza della forma plastica*.



Alfonso Canciani, *Ritratto del pittore Levier.*

Lo sloveno Veno Pilon è la vera scoperta della *Prima mostra goriziana di belle arti*. Morassi lo definisce *espressionista* e lo inserisce in quell'avanguardia che *sta compiendo da tre lustri uno sforzo immane per liberarsi dall'eredità dell'impressionismo*. Vive nel piccolo paese di Aidussina ma ha studiato tra Vienna, Praga e Firenze, dove ha maturato uno stile che guarda *alla plasticità della forma, al senso equilibrato e pacato della composizione, alla sintesi monumentale della figura*. Dipinge ritratti dei familiari, degli amici, della gente del paese, ma *ci fa sopra dell'ironia* e scava a fondo nel soggetto fino a trarne qualcosa che questo magari vorrebbe nascondere. *Anche nei paesaggi e nelle nature morte il Pilon sembra sviscerare l'intima essenza delle cose, non riprodurne la parvenza ottica (…). Quel che nella natura resta di eterno, quello è che interessa; l'idea stessa della cosa, non la sua sembianza effimera.*



Luigi Spazzapan, *Bottiglia e bicchiere.*

A chiusura della mostra Morassi pubblicò su "La Voce dell'Isonzo" un articolo con un *Discorsetto sui disegni di Luigi Spazzapan,* in risposta alle critiche che erano state rivolte all'artista da un pubblico restio ad accettare le sue opere futuriste. *L'arte dello Spazzapan* – esordì Morassi - *non appartiene al genere dolce. Tutto altro: è un cibo acre e forte che egli vuol propinare con i suoi disegni. E lo si vide subito dal gesto che fece il buon borghese, turandosi il naso e passando oltre con un sorrisetto di superiorità patentata: "Eh caro, è inutile che tu cerchi di gabbarmi!". Disse, e riposò lo sguardo su altri più naturali pasti.* L'articolo continua cercando di spiegare che il fine dell'arte non è la riproduzione esatta della realtà, e che, guardando un'opera, non si deve valutare dal punto di vista dell'imitazione del vero bensì come *rapporto di colori, come gioco di masse, come vibrazioni di linee (…) importa quel che di proprio è nell'anima dell'artista, quel tanto che della sua emozione egli rende a voi. Questa emozione, in ogni opera dello Spazzapan la sentite cantar genuina. (…) In tutto egli ricerca l'armonia musicale della linea, l'accordo perfetto nell'equilibrio della composizione, l'eleganza suprema in ogni minima nota…*

La mostra fu aperta dal 13 aprile al 4 maggio e registrò anche un buon successo di vendite[78]. A conclusione le cronache riportano di una cena fra artisti e giornalisti durante la quale Brass, Sergi, Morassi e Bolaffio fecero i ritratti dei presenti[79]. Purtroppo, i disegni di Morassi e di Bolaffio non si sono conservati, mentre rimane il ritratto che Italico Brass fece a Morassi (pag. 4).

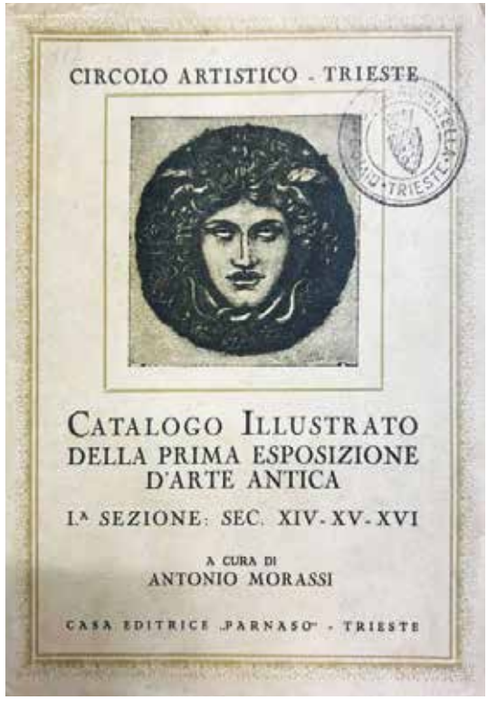


Veno Pilon, *Ritratto del pittore Spazzapan.*

78 *Le vendite all'esposizione*, in "La Voce di Gorizia", 13 maggio 1924.

79 *La chiusura della mostra goriziana. Il brillante esito dell'esposizione*, in "Il Piccolo", 6 maggio 1924.

Le esposizioni triestine del 1924



Catalogo della *I Esposizione d'arte antica*.

Se Gorizia aveva aperto la strada con una mostra che aveva l'ambizione di fare il punto sull'arte contemporanea in un territorio abbastanza ampio, anche Trieste nel 1924 inaugurò un nuovo corso, istituendo la mostra *Biannuale*, un doppio appuntamento annuale che, al posto della piccola sala della Permanente di Piazza Unità, poteva avvalersi di un nuovo spazio espositivo quello del Padiglione del Giardino Pubblico, concesso dal Comune al Circolo Artistico. Il 14 settembre, infatti, si inaugurò la prima *Esposizione Biannuale* che ospitava un'ottantina di opere di cinquanta artisti. Silvio Benco, nella presentazione del catalogo, mise in evidenza l'ampiezza della rassegna e la varietà di tendenze rappresentate, ma in realtà nessuno degli espositori si discostava molto dalla tradizione. La giuria per la selezione delle opere era formata da quattro artisti, Gino Parin, Giovanni Mayer, Piero Lucano e Vittorio Bergagna, e dai due funzionari dell'Ufficio delle Belle Arti, Alberto Riccoboni (membro del direttivo del Circolo) e Antonio Morassi. Fu il suo esordio nel sistema dell'arte contemporanea triestina.

Due mesi dopo Morassi fu incaricato dell'organizzazione della *I Esposizione d'arte antica* aperta il 19 novembre nella sede del Circolo Artistico e dedicata a opere del XIV-XV-XVI secolo provenienti da collezioni pubbliche e private in gran parte mai viste. Tra gli oltre cento pezzi, il prezioso *Polittico di S. Lucia* dell'isola di Veglia, il *Trittico di S. Chiara* (ora al Museo Sartorio), dipinti, cassoni nuziali, bassorilievi, statue lignee e tanti altri oggetti da lui studiati e pubblicati nel catalogo *dove per la prima volta si proponeva un'attribuzione plausibile per gran parte di opere che non ne avevano alcuna*[80]. Non mancarono sulla stampa cittadina i giudizi positivi sul *giovane studioso* che andava acquistandosi *giornalmente e giustamente dei meriti*, le lodi alla sua *intelligente prefazione* e ai *cenni critici di ogni singola opera curati diligentemente*, ma ci fu anche chi volle mettere in discussione certe attribuzioni proponendo altri nomi. Morassi rispose confutando pacatamente le critiche e spiegando le ragioni delle sue scelte, ma alla fine non poté trattenere un comprensibile sentimento di rabbia e ricordò che *la mostra era stata ideata, organizzata, collocata a posto in meno di quindici giorni* e che *anche il catalogo fu scritto sotto alta pressione, e fu corretto su le bozze di stampa già impaginate nelle due ultime notti prima della apertura della Mostra*. E si chiese *non senza un po' di rammarico se valesse la pena tanta fatica*[81].



Polittico di Santa Lucia di Veglia.

80 D. Gioseffi, *Antonio Morassi*, in "Studi goriziani", 45, 1977, pp. 27-38.

81 *Dopo la mostra d'arte antica. Critici e pubblico*, in "Il Piccolo", 9 dicembre 1924.

1925, l'anno della partenza

Le dimissioni dell'architetto Cirilli, nell'autunno 1924, segnarono la fine di un'epoca per l'Ufficio Belle Arti di Trieste, nel frattempo divenuto Regia Soprintendenza. Anche Morassi di lì a pochi mesi sarebbe partito per Trento non senza qualche rimpianto perché era un periodo di grande fervore e doveva lasciare incompiuti alcuni progetti a cui certamente teneva.



Lo stand del Circolo artistico di Gorizia all'*Esposizione internazionale di arti decorative*, Parigi, 1925.



Diploma di conferimento della medaglia d'argento a Luigi Spazzapan.

In dicembre venne nominato commissario provinciale dell'*Esposizione internazionale di arti decorative* in programma a Parigi per la primavera 2025. Della commissione facevano parte anche il prof. Lodovico Braidotti (Scuola Industriale), un altro goriziano trapiantato a Trieste, e l'ingegnere Gustavo Pulitzer. Morassi si attivò immediatamente per coinvolgere il Circolo Artistico di Gorizia e convocò una riunione con la Federazione industriali per ottenere il loro appoggio assieme a quello del Comune[82]. In quell'occasione, riferisce la stampa, *il valoroso pittore prof. Luigi Spazzapan stabilì di approntare per l'occasione una serie di modernissimi disegni decorativi per stoffe*. Per gli altri oggetti fu deciso di indire un concorso per progetti di mobili in vimini, pizzi d'Idria, stufe in maiolica e ferri battuti.

82 *All'Esposizione d'arte decorativa a Parigi*, in "Il Piccolo della Sera", 22 dicembre 1924.



Luigi Spazzapan, Bozzetto per arazzo esposto all'*Esposizione internazionale di arti decorative*, Parigi, 1925.

La sezione di Gorizia, che ospitava solo tre espositori (Spazzapan aveva mandato un arazzo murale, tre disegni, un tappeto e una scatola) fu allestita da Morassi (che in una lettera a Pilon citò il suo viaggio a Parigi), e fu inaugurata il 28 aprile. Spazzapan fu premiato con una medaglia d'argento.

Pochi giorni prima a Trieste si inaugurava la seconda *Esposizione d'arte antica*, questa volta dedicata al Seicento e al Settecento. Negli annunci del mese precedente si leggeva: *Il catalogo sarà illustrato anche questa volta da Antonio Morassi, il valente giovane ispettore alla locale Soprintendenza d'Arte e stampato lussuosamente per cura della casa editrice Parnaso*[83] ma evidentemente l'impegno con l'Expo di Parigi non gli permise di farlo. E forse la notizia del prossimo trasferimento a Trento lo costrinse a riorganizzare in fretta il suo lavoro. Così, la cura del catalogo passò ad Alberto Riccoboni.

E, come scrive a Pilon, nell'ultima lettera intestata "Regia Soprintendenza d'arte – Trieste": *A fine maggio partirò per Trento; e al 12 maggio per il viaggio… di nozze. Trasferirò i miei penati tra le Alpi, e il Cielo voglia che mi ci trovi bene*[84].

83 *L'esposizione d'arte antica del '600 e '700 al Circolo Artistico*, "Il Piccolo", 23 marzo 1925.

84 Lettera di A. Morassi a Veno Pilon, 19 marzo 1925. Archivio Pilonova Galerija, Ajdovscina.

Lontano da Gorizia ma sempre vicino

Antonio Morassi visse per cinquant'anni lontano da Gorizia, insieme con la moglie triestina Laura Pogatschnegg (in seguito il cognome fu cambiato in Fogazzaro), e la sua vita fu piuttosto movimentata e piena di incontri, relazioni internazionali, viaggi e riconoscimenti. Non gli mancarono grandi dolori, come la morte del fratello Gino, ucciso nel 1945 dai partigiani jugoslavi e, nel 1967, la perdita dell'unico figlio, Mauro, regista cinematografico, in un incidente in Africa. Ma trovò la forza di reagire e nell'ultimo decennio della sua vita riuscì a completare e vedere pubblicata la monumentale opera dedicata ai Guardi.

La sua città gli rimase sempre nel cuore ed è sempre tornato volentieri per ritrovare la sua famiglia e le amicizie che aveva lasciato. Ma ha amato anche i musei della sua terra d'origine, come aveva amato le prestigiose istituzioni che aveva diretto a Milano e a Genova. Nel 1967, in memoria del figlio Mauro, donò ai Musei provinciali di Gorizia un prezioso dipinto di Marco Ricci, *Paesaggio con monaci*, e ventisette disegni di Vittorio Bolaffio[85].

Anche Gorizia non lo dimenticò, anzi ne seguì con orgoglio la carriera, a partire dall'articolo che Sofronio Pocarini gli dedicò sul suo nuovo giornale "L'Eco dell'Isonzo" nel 1931 quando conseguì la libera docenza:

A Gorizia tutti conoscono e apprezzano Antonio Morassi.

Squisita e raffinata anima di artista, pittore di buone risorse e violinista eccellente, Antonio Morassi ha cominciato fin da giovane a distinguersi per la sua soda e profonda cultura nel campo dell'arte e fu uno dei funzionari più in vista della Soprintendenza alle Belle Arti della Venezia Giulia. Sono noti i suoi studi su artisti moderni e di altri tempi, come pure sono note le sue ricerche nel campo della storia dell'arte. Rese preziosi servigi nei lavori di restauro del castello di Gorizia, della Basilica di Aquileia e di chiese e palazzi della nostra regione.

L'intelligente e colto ispettore della Soprintendenza alle Belle Arti fu sempre presente dove c'era da dire una parola decisiva in dibattiti d'arte e noi lo ricordiamo tra l'altro ad un convegno internazionale seguito alla Sorbona di Parigi, dove il dottor Morassi illustrò la mirabile opera di ricostruzione e ripristino da parte del governo nelle terre redente. Antonio Morassi organizzò nel 1924 la prima esposizione di Belle Arti di

85 Nella stessa occasione Morassi donò ventitré disegni di Bolaffio al Museo Revoltella di Trieste. All'inizio degli anni Ottanta, per volontà testamentaria della moglie Laura, i Musei provinciali di Gorizia ricevettero in dono altri trentadue disegni di Bolaffio e alcune sculture antiche.



Antonio Morassi nella sua casa di Milano, 1955.

Gorizia, tenne a un Congresso della Deputazione di storia patria friulana una acuta relazione sull'arte goriziana attraverso i secoli andati e scrisse vari studi d'arte.
Il dottor Morassi passò poi alla Soprintendenza delle Belle Arti di Trento e a quella di Verona, raggiungendo quindi un posto di grande responsabilità alla Pinacoteca di Brera, dove per le sue eccellenti doti e per i suoi alti meriti, la Direzione generale delle Belle Arti lo nominò direttore.
Antonio Morassi, ancora giovane di anni, per il suo eccezionale valore ha saputo conquistarsi uno dei posti più cospicui tra i critici d'arte dell'Italia che in questo campo vanta maestri di fama mondiale. Anche il nome del nostro illustre concittadino ha una risonanza che va al di là dei confini della patria. In Inghilterra, ove l'anno scorso contribuì largamente all'organizzazione dell'esposizione dell'arte italiana a Londra egli è conosciuto e apprezzato come un maestro. Gorizia può essere veramente fiera di questo suo figlio che fa tanto onore a sé e alla scienza italiana"[86].
Lontano da Gorizia non si occupò più di arte contemporanea e nemmeno degli artisti che aveva seguito e sostenuto nei primi anni Venti, alcuni dei quali erano morti prematuramente (Bolaffio nel 1931, Del Neri nel 1932 e Pocarini nel 1934) altri erano emigrati già alla fine degli anni Venti chiudendo nettamente con Gorizia (Pilon a Parigi, Spazzapan a Torino). Con Spazzapan ebbe qualche rapporto epistolare negli anni Trenta. Nella già citata autobiografia, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica* (1939), non c'è nemmeno un cenno alla sua attività di critico e organizzatore di mostre nel quinquennio triestino e goriziano.



Il sindaco Michele Martina consegna il sigillo trecentesco ad Antonio Morassi, 1971.

Iniziò soltanto cinquant'anni dopo a parlare di quegli anni e dei pittori goriziani di cui si era occupato. Nel 1973 il conte Guglielmo Coronini Cronberg, con cui aveva stretto un sodalizio molto cordiale e aveva collaborato a due mostre memorabili finalizzate a promuovere l'arte goriziana del passato (*Il Settecento goriziano*, nel 1956 e la *Mostra di Giuseppe Tominz* nel 1966), gli chiese di scrivere un contributo sull'arte cittadina per il volume *Gorizia viva* che stava preparando per la sezione locale di Italia Nostra, di cui era presidente.

86 *Antonio Morassi libero docente universitario*, in "L'Eco dell'Isonzo", 26 novembre 1931.

Morassi rispose con un testo che in buona parte riprendeva il suo *Gorizia nella storia dell'arte*, ma si concludeva con una citazione autobiografica collegata alla *Prima mostra goriziana di belle arti* del 1924, in cui – ricordava – aveva *scommesso su un gruppo di artisti sconosciuti convinto che il tempo gli avrebbe dato ragione.*
Per concludere: *Dopo mezzo secolo, mi è grato di chiudere il mio contributo "Gorizia nella storia dell'arte" con questa anticipazione divenuta realtà, nel ricordo di tanti amici goriziani scomparsi.*
L'accenno agli "amici" è ricco di significato. Nel suo impegno giovanile per gli artisti della sua città (ma anche per alcuni triestini) contò moltissimo proprio l'amicizia che aveva stabilito con quasi tutti loro e che in alcuni casi risaliva addirittura all'infanzia.



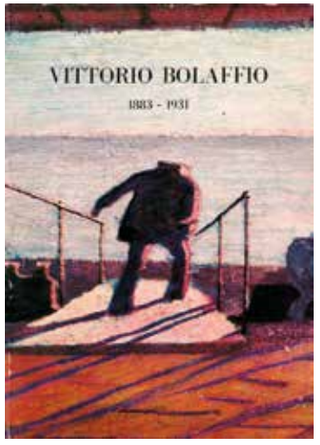
Convegno La pittura nella Mitteleuropa, 1975.



Castello di Gorizia, 1976. Il sindaco Pasquale De Simone conferisce la cittadinanza onoraria a Ervino Pocar, Antonio Morassi e Biagio Marin.

Questa componente sentimentale, che si intrecciava ma non interferiva con il rigore del suo esercizio critico, venne alla luce nell'ultimo racconto (ma era anche il primo, in fondo) che offrì di quegli anni, in occasione dell'apertura del decimo convegno dell'Istituto per gli incontri mitteleuropei, dedicato alla *Pittura nella Mitteleuropa*. Era il settembre 1975. Nella familiare cornice di Palazzo Attems, in quel salone pieno di riferimenti al Settecento che aveva già sentito risuonare la sua voce, Morassi per la prima volta rievocò gli anni dell'avanguardia giuliana, di cui egli non fu solo testimone e sostenitore, ma anche partecipe come organizzatore di eventi[87].
Permettete a me, goriziano, di ricordare i nomi di quei pittori che io ebbi cari come amici e compagni di studio, per aver vissuto insieme in comunione di idee e in simpatia d'intenti d'arte. Mi richiamo a quegli artisti goriziani, friulani, triestini e della regione tutta che improntarono con la loro arte quel periodo storico estremamente significativo, limitandomi (e ne chiedo venia) ad alcuni nomi soltanto.

87 *Prolusione,* in *La pittura nella Mitteleuropa,* Atti del Convegno, Gorizia 27-30 settembre 1975, Incontri Culturali Mitteleuropei, Gorizia, pp. 7-10.



Catalogo della mostra *Vittorio Bolaffio*, Gorizia 1975.

Nominò poi a uno a uno gli artisti più rappresentativi di quegli anni, Luigi Spazzapan, Veno Pilon, Italico Brass, Gino de Finetti, Edoardo Del Neri e Vittorio Bolaffio, di cui Palazzo Attems ospitava una mostra, aggiungendo anche il nome di Sofronio Pocarini, fondatore del *Movimento futurista giuliano* e quello di un personaggio meno noto, Metodio Peternelj autore di originali intarsio-pitture e componente di quel gruppo di artisti sloveni che fu una novità significativa e coraggiosa in un ambiente pervaso di tensioni etniche.

In quella Mostra gli amici e i pittori non esitarono ad includere anche l'opera di artisti sloveni, e fra questi mi piace mettere in rilievo quella tempra di artista originalissimo, nativo della vicina Aidussina, che fu Veno Pilon, amico e congeniale di Spazzapan (…) Voglio ancora aggiungere che lo scopo di quella lontana Mostra d'arte goriziana era appunto quello di riunire, senza preconcetti di confini etnici o linguistici, i vari artisti in una specie di Mitteleuropa avanti lettera, al di sopra di qualsiasi limite divisorio. Noi siamo stati, dobbiamo ripeterlo qui, cresciuti ed educati nella comprensione dell'arte universale che rifiuta ogni impedimento alla libera circolazione di idee, Siamo stati, ed abbiamo continuato ad essere, fautori e propugnatori dell'arte d'avanguardia, cioè dell'arte in movimento e rivolta al futuro, poiché soltanto in questo modo l'arte può chiamarsi viva.

Gorizia ha cercato di esprimere in vari modi la sua riconoscenza e l'orgoglio di poter vantare un cittadino di così alto prestigio, concedendogli, nel 1976, la cittadinanza onoraria, intitolandogli una via e dedicandogli nel 2008 un convegno (*Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*) organizzato dalla Fondazione Palazzo Coronini Cronberg con la partecipazione di tanti studiosi e amici che hanno vissuto da vicino o conosciuto bene le diverse fasi della sua carriera di storico dell'arte.

Non sono mancate, negli ultimi decenni, le occasioni di tornare sul lavoro svolto da Morassi nel territorio giuliano, in particolare quando a Gorizia o a Trieste, dagli anni Ottanta in poi, si sono organizzate mostre o pubblicati volumi dedicati all'arte del primo Novecento, argomento su cui i suoi scritti di oltre un secolo fa, ma anche le scelte che fece degli autori da esporre o da recensire sui giornali, restano un riferimento imprescindibile anche oggi per la chiarezza, la profondità e la capacità di valutare e inquadrare i fenomeni in un più ampio contesto.

La pubblicazione dei due volumi più direttamente collegati al lavoro di ordinamento dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi nell'ambito del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, cioè *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia* (2022) a cura di Michela Agazzi ed Enrico Lucchese e *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta* (2022) di Giulio Zavatta ha fortunatamente riportato l'attenzione sul Morassi goriziano e triestino, sulla sua formazione e sui suoi esordi da funzionario delle Belle Arti, iniziando a illuminare una fase della sua vita su cui fino ad ora nessuno aveva svolto specifiche ricerche e rendendo altresì evidente la necessità di completare il quadro con una ricognizione delle tante attività che per un quinquennio egli svolse parallelamente a quella di ispettore storico dell'arte.



Antonio Morassi e la moglie Laura a Milano, 1955.



Biografia di Antonio Morassi

1893
Nasce a Gorizia il 10 gennaio da Giovanni Morassi e Luigia Castelliz.

1903
Inizia a frequentare il k.k. Staatsgymnasium, l'imperial regio Ginnasio di Stato, senza l'anno propedeutico perché conosce già il tedesco; tra i corsi facoltativi sceglie lo sloveno (1906-07), il disegno e la cultura musicale. Impara a suonare il violino e dipinge. Suoi compagni di classe sono Biagio Marin (1891-1985) ed Ervino Pocar (1892-1981).

1911
Consegue il diploma a pieni voti e decide di intraprendere lo studio della pittura a Monaco di Baviera dove all'inizio frequenta l'atelier del pittore Hugo von Habermann e in seguito una scuola di nudo. Ne resta deluso, mentre è colpito dalle novità che stanno rivoluzionando i linguaggi artistici, e in particolare dai contenuti della rivista d'avanguardia "Der blaue Reiter" e dalla pittura astratta di Klee e Kandinsky.

1912
Cambia indirizzo di studi e si iscrive alla Facoltà di Filosofia di Vienna per seguire i corsi di storia dell'arte sotto la guida di Max Dvořák, uno degli esponenti della prestigiosa "Scuola di Vienna".

1914
Collabora alla rivista "Forum Iulii", in cui pubblica la quinta e sesta parte del *Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono.*
Pubblica sul "Corriere di Gorizia" un articolo sul pittore goriziano Edoardo Del Neri.

Gita a Loqua nei primi anni '20, al centro Antonio Morassi.

1915

Ancora studente pubblica su "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes" l'articolo *Die Malereien in palazzo Steffaneo zu Crauglio* e su "Mitteilungen der K.K. Zentralkommission fur Denkmalpflege" l'articolo *Skulpturwerke der Barockzeit im Görzer Dome (Le sculture barocche del Duomo di Gorizia*.
Dipinge il *Ritratto dell'amico Ballaben*, l'*Autoritratto*, *Albero fiorito* e *Veduta di piazza Cavour.*

1916

In giugno consegue la laurea in Filosofia, con diploma in Storia dell'arte, discutendo con Max Dvorák, Julius von Schlosser e Josef Strzygowski una tesi sull'architetto veronese Michele Sammicheli (1484-1559). In settembre è a Lubiana, dov'è sfollata la sua famiglia.

1919

Dopo avere frequentato la Scuola di Perfezionamento in Storia dell'Arte a Roma discute con Adolfo Venturi una tesi sui disegni di Jacopo Bellini.

1920

Il 20 febbraio entra nell'Amministrazione statale come ispettore dell'Ufficio Belle Arti e Antichità della Venezia Giulia sotto la direzione dell'architetto Guido Cirilli. Si occupa del catalogo descrittivo dei monumenti e oggetti d'arte della Provincia di Gorizia e in parte del catalogo dell'Istria e di Zara; segue i restauri dei monumenti colpiti dalla guerra.
Tra ottobre e novembre viene inviato in missione a Vienna con il compito di consegnare una documentazione importante per le trattative in corso sulle restituzioni del patrimonio artistico dall'Austria all'Italia.

1921

Alla fine di settembre partecipa al *Congresso internazionale di storia dell'arte di Parigi* e fa un intervento sui criteri di restauro da adottare per i monumenti danneggiati dalla guerra. Dipinge il *Paesaggio montano* e il *Ponte sull'Isonzo.* È probabilmente di questo periodo anche il dipinto *Ponterosso a Trieste.*

1922

Fa parte del Comitato per la costituzione del Circolo Artistico di Gorizia e ne è uno dei soci fondatori.
Pubblica articoli sulle ricerche e sui restauri di cui si occupa nell'ambito del suo ufficio. *Monumenti d'arte in Val d'Isonzo*, *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana di Trieste*, *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia*, *Il museo di Capodistria*, *Il Tiepolo di Pirano, L'esposizione dei progetti per il Duomo di Monfalcone*.
Dedica un ritratto a carboncino al restauratore Giuseppe Cherubini.
In autunno cura per il Circolo artistico di Trieste l'organizzazione e il catalogo della *Mostra d'arte popolare italiana*.

1923

Pubblica una serie di articoli sul castello di Gorizia e sui problemi relativi al suo restauro. Esce un suo importante scritto sul restauro dell'abside della Basilica di Aquileia. Pubblica anche le scoperte fatte in Istria. Il 14 ottobre tiene un'applaudita conferenza al congresso della Deputazione friulana di storia patria su *Gorizia nella storia dell'arte*. Il testo viene pubblicato a puntate su "La Voce dell'Isonzo".
Entra in contatto col pittore Veno Pilon e si adopera perché possa esporre le sue opere alla Casa d'arte Bragaglia di Roma.
Portano la data di quest'anno alcuni ritratti a carboncino di amici e colleghi: Vittorio Bolaffio, Alessandro Rimini, Donatello D'Orazio. Dipinge il ritratto a olio di Ranieri Mario Cossar.

1924

Organizza con la collaborazione di Sofronio Pocarini, giornalista e pittore futurista, la *Prima mostra goriziana di belle arti* in cui presenta artisti goriziani, friulani e sloveni e accoglie le tendenze d'avanguardia assieme a quelle tradizionali. Scrive una serie di articoli su "La Voce di Gorizia" per presentare gli artisti e difendere quelli ritenuti dal pubblico "troppo moderni".
A Trieste, in settembre fa parte della giuria della prima *Esposizione Biannuale* del Circolo Artistico e in novembre è il curatore della prima *Biennale d'arte antica* di cui redige il catalogo. Sono di quest'anno i ritratti che dedica a Vittorio Bolaffio e ad Adolfo Levier.

1925

Si occupa della partecipazione di Gorizia *all'Esposizione internazionale delle Arti Decorative di Parigi*, dove, oltre a prodotti artigianali, inserisce anche un bozzetto per arazzo di Luigi Spazzapan che ottiene un premio.
Si sposa con la triestina Laura Pogatschnegg (in seguito il cognome si modificherà in Fogazzaro), da cui avrà il figlio Mauro.
In estate si trasferisce a Trento dove opera come ispettore della Soprintendenza istituita da poco anche qui al posto della k.k. Zentral Kommission di Vienna. Il primo soprintendente era Giuseppe Gerola (1877-1938) con cui Morassi instaura una proficua collaborazione.
Pur rimanendo solo tre anni svolge un'intensa attività nello scoprimento e nel restauro di moltissimi cicli pittorici in chiese e castelli. Segue, tra l'altro, il restauro degli affreschi del Castello del Buonconsiglio. Anche dopo la sua partenza continua ad occuparsi di questo territorio. Nel 1934 pubblicherà la monumentale *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*.
Nell'ambito di questo ufficio, che ha competenze su una vasta area, non opera solo in Trentino, ma compila il catalogo degli edifici monumentali di Verona e collabora al ripristino di Palazzo Ducale a Mantova.

1928

Viene trasferito a Milano come funzionario della Soprintendenza per l'arte medioevale e moderna, sotto la direzione di Ettore Modigliani.

1930

Partecipa, a fianco di Modigliani, all'organizzazione di una grande mostra di capolavori dell'arte italiana allestita a Londra alla Burlington House. Compila per il catalogo gran parte delle schede delle opere provenienti dall'Italia. Riceve un'onorificenza dalla Corona britannica.
In seguito a concorso viene promosso Direttore nel ruolo delle Antichità e Belle Arti. Gli viene affidata la direzione del reparto gallerie della Soprintendenza.
In questi anni segue importanti restauri di affreschi in chiese milanesi e cura la redazione delle guide di importanti musei, (Brera, Poldi Pezzoli, Accademia Carrara).

1931

Consegue la libera docenza in storia dell'arte medioevale e moderna presso l'Università di Milano. Malgrado la distanza, tiene i contatti con gli amici goriziani. Il 26 novembre "L'Eco dell'Isonzo" diretto da Sofronio Pocarini pubblica l'articolo *Antonio Morassi libero docente universitario.*
L'11 agosto "Il Piccolo" annuncia che Morassi è stato nominato direttore della Pinacoteca di Brera.

1933

Esce il suo contributo all'importante volume sulla Basilica di Aquileia.

1934

Viene promosso a Direttore di I classe nell'Amministrazione delle Belle Arti.
Cura la prima mostra di arte cinese moderna in Italia.

1935

In seguito al trasferimento di Modigliani all'Aquila, causato da dissidi con un ministro del governo fascista, Morassi viene nominato direttore della Pinacoteca di Brera. Allestisce in modo nuovo le sale dell'Ottocento e del Novecento. Sotto la sua direzione le raccolte vengono incrementate da acquisti e donazioni.

1936

Ottiene l'incarico per l'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Pavia. I suoi corsi anticipano i temi delle sue future pubblicazioni: Giorgione, Tiziano, il Settecento veneziano.
Nell'ambito della VI Triennale cura l'importante *Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana*, evento molto importante per l'eccezionalità degli oggetti esposti.

1938

Regge la Soprintendenza di Milano.

1939

È autore del primo fondamentale catalogo delle cose d'arte di Brescia.
Viene istituita la Soprintendenza alle Gallerie della Liguria con sede a Palazzo Reale di Genova e Morassi ne diviene il primo titolare.

1940

Alla vigilia della guerra le Soprintendenze ricevono l'ordine di evacuare le opere d'arte e metterle in salvo in luoghi protetti.

1942

Genova viene bombardata pesantemente ma il patrimonio non subisce danni, e il merito viene riconosciuto a Morassi.
Esce la sua monografia su Giorgione.

1943

Pubblica una monografia su Tiepolo.

1946

Appena finita la guerra inaugura l'importante mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento, resa possibile anche dalla capillare ricognizione del patrimonio fatta durante la guerra.
Cura l'allestimento della mostra dei capolavori della pittura italiana (*Venere di Botticelli, Madonna della Seggiola, Tondo di Michelangelo…*) nell'ambito della Mostra della Porta d'Oro a San Francisco, aperta fino all'autunno.

1947

Cura il catalogo della mostra del Seicento e del Settecento in Liguria.

1949

Palazzo Bianco ospita un'ampia mostra di Alessandro Magnasco curata da Morassi. Il catalogo è tuttora un testo di riferimento per gli studi sull'artista.
Lascia l'Amministrazione statale e va in pensione.

1952

Fa un viaggio in America. Tiene delle *lectures* su Giorgione e Tiziano.

1956

Partecipa alla *Mostra del Settecento goriziano* a Gorizia di cui cura l'introduzione al catalogo.

1962

Esce la monografia *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo.*

1964

Esce il volume su Tiziano.

1966

Scrive un'introduzione per il catalogo della mostra di Giuseppe Tominz organizzata a Gorizia.
Cura la mostra e il catalogo di Michele Marieschi a Bergamo.

1967

In memoria del figlio Mauro, morto in un incidente in Africa, dona ai Musei provinciali di Gorizia un dipinto di Marco Ricci (Paesaggio con monaci) e una collezione di disegni di Bolaffio appartenuta a Bobi Bazlen.
Fa una donazione di disegni di Bolaffio anche al Museo Revoltella di Trieste.

1968

Riceve il premio Aesontius a Gorizia.

1969

In occasione della festa di Sant'Ambrogio viene premiato dal Comune di Milano, assieme ad altri cittadini illustri, per i meriti nella salvaguardia del patrimonio artistico.

1971

Partecipa alla grande mostra di Villa Manin sul Tiepolo e al convegno internazionale organizzato per l'occasione.
Esce un imponente volume a più voci di *Studi in onore di Antonio Morassi* a cura di Sergio Bettini, Rodolfo Pallucchini e Pietro Zampetti.
Il Comune di Gorizia gli assegna il sigillo trecentesco della città, prestigioso riconoscimento ai cittadini illustri.

1973

Esce l'opera monumentale *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*, lavoro di una vita.
Scrive un testo sull'arte a Gorizia per l'importante volume *Gorizia viva* edito da Italia Nostra.

1975

Introduce il convegno sul tema *La pittura nella Mitteleuropa* che si tiene a Gorizia nell'ambito degli Incontri culturali mitteleuropei.
Scrive il testo introduttivo per il catalogo della mostra su Vttorio Bolaffio (Gorizia, Palazzo Attems-Trieste, Museo Revoltella).

1976

Scrive un ricordo di Sofronio Pocarini pittore nel volume di Ervino Pocar *Mio fratello Sofronio.*
Il 2 ottobre riceve dal sindaco Pasquale De Simone la cittadinanza onoraria di Gorizia assieme a Biagio Marin ed Ervino Pocar.
Muore improvvisamente a Milano il 30 novembre.

1980-1982

Grazie all'interessamento del prof. Terisio Pignatti, docente di Storia dell'arte moderna alla Facoltà di Lettere e Filosofia, pervengono all'Università Ca'Foscari di Venezia la Biblioteca e la Fototeca di Antonio Morassi, che ora fanno capo al Dipartimento di Filosofia e Beni culturali.

Bibliografia

A. Morassi, *Le xilografie e le acqueforti di Edoardo Delneri*, in "Il Corriere Friulano", Gorizia, 18.4.1914.

A. Morassi, *Lessico biografico degli artisti friulani e di quelli che nel Friuli operarono*, in "Forum Iulii", 1-2, gennaio-febbraio 1914, pp. 29-34, 85-88.

A. Morassi, *Die Malereien in Palazzo Steffaneo zu Crauglio*, in "Jahrbuch der Zentralkommission für Denkmalpflege", 9, 1915.

A. Morassi, *Skulpturwerke der Barockzeit in Görzer Dom*, "Mitteilungen der K.K. Zentralkommission fur Denkmalpflege", 14, 1915.

A. Morassi, *Silografie di Edoardo Del Neri* in "Il Messaggero", 30 gennaio 1920.

A. Morassi, *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia*, in "L'Era Nuova", 4 gennaio 1922.

Catalogo della Mostra dell'arte popolare italiana, Trieste 1922.

A. Morassi, *Chiese gotiche in Val d'Isonzo*, in "Architettura e arti decorative" 2, VI, febbraio (1922-1923), pp. 177-189.

A. Morassi, *Il restauro del Castello di Gorizia,* in "Architettura e arti decorative" 2, XI, luglio (1922-1923), pp. 177-189.

A. Morassi, *Il Castello di Gorizia,* in "Le Vie d'Italia", 5, maggio, 1923, pp. 494-498.

A. Morassi, *Scoperte e restauri di pitture compiuti dall'Ufficio Belle Arti per la Venezia Giulia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", anno II, serie II, VIII, febbraio, 1923, pp. 374-383.

A. Morassi, *L'arte decorativa. In margine alla mostra di Monza*, in "Il Popolo di Trieste", 13 giugno 1923.

A. Morassi, *Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia,* in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", serie II, 17, II agosto 1923, pp. 75-94.

A. Morassi, *L'altarolo portatile del Colleoni a Montona*, in "Dedalo", 4, settembre 1923, pp. 201-207.

Il Congresso della R. Deputazione friulana di storia patria, in "La Voce dell'Isonzo", 16.10.1923.

A. Morassi, *Postilla per Bolaffio,* in *"Orizzonte italico",* ottobre 1923.

A. Morassi, *La mostra di Bruno Croatto*, in "Orizzonte italico", novembre 1923.

A. Morassi, *Problèmes concernant la conservation et la restauration de monuments ayant subi des dommages de guerre* in *Actes du Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'art français*, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921. 1, Presses universitaires de France, Paris, 1923-24, pp. 212-214.

A. Morassi, *Il restauro del Castello di Gorizia,* in "La Voce dell'Isonzo", 13 ottobre 1923.

A. Morassi, *Il monumento e il Castello*, in "La Voce dell'Isonzo", 16 ottobre 1923.

A. Morassi, *Il castello goriziano*, in "La Voce dell'Isonzo", 16 ottobre 1923.

A. Morassi, *Il Duomo di Gorizia*, in "La Voce dell'Isonzo", 18 ottobre 1923.

A. Morassi, *Pittori goriziani del 1700*, in "La Voce dell'Isonzo", 27 ottobre 1923.

A. Morassi, *Nicolò Pacassi e Francesco Caucig*, in "La Voce dell'Isonzo", 1° novembre 1923.

A. Morassi, *Giuseppe Tominz e le prime vestigia dell'arte a Gorizia*, in "La Voce dell'Isonzo", 3 novembre 1923.

A. Morassi, *L'evoluzione dell'arte goriziana*, in "La Voce dell'Isonzo", 6 novembre 1923.

A. Morassi, *Antica pittura popolare in Val d'Isonzo,* in "Le Vie d'Italia", 12, dicembre 1923.

Veglionerissimo del Circolo Artistico, numero unico, Trieste, 14 febbraio 1924.

A. Morassi, *Italico Brass*, in "La Voce di Gorizia", 15 aprile 1924.

A.Morassi, *Restauri e scoperte di pitture nella Venezia Giulia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", anno III, serie II, IX, marzo, 1924, pp. 419-432.

A. Morassi, *Gino de Finetti*, in "La Voce di Gorizia", 17 aprile1924.

A. Morassi, *Vittorio Bolaffio*, in "La Voce di Gorizia", 19 aprile 1924.

A. Morassi, *Antonio Gasparini*, in "La Voce di Gorizia", 22 aprile 1924.

A. Morassi, *Alfonso Canciani*, in "La Voce di Gorizia", 23 aprile 1924.

A. Morassi, *Veno Pilon,* in "La Voce di Gorizia", 26 aprile 1924.

A. Morassi, *Alberto Calligaris,* in "La Voce di Gorizia", 1° maggio 1924.

A. Morassi, *La Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti,* in "La Voce di Gorizia", 3 maggio 2024.

A. Morassi, *Gli espositori alla Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti,* in "La Voce di Gorizia", 6 maggio 2024.

A. Morassi, *L'intarsia-pittura di Metodio Peternel,* in "La Voce di Gorizia", 8 maggio 1924.

A. Morassi, *Dopo la chiusura della "Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti". Discorsetto sui disegni di Luigi Spazzapan,* in "La Voce di Gorizia", 29 maggio 1924.

A. Morassi, Catalogo della Prima esposizione goriziana di belle arti, Gorizia 1924.

C. Ermacora, *Alla mostra goriziana di belle arti*, in "La Panarie", I, 3, maggio-giugno 1924, p. 166.

A. Morassi, *La pittura di Felice Casorati*, in "Orizzonte italico", maggio-giugno 1924, pp. 20-23.

A. Morassi, *La mostra di Vito Timmel al Salone Michelazzi*, in "Il Popolo di Trieste", 24 giugno 1924.

A. Morassi, *Mostra personale di G. Marchig al Salone Michelazzi*, in "Il Popolo di Trieste", 7 agosto 1924.

A. Morassi, *La prima esposizione biannuale di Trieste*, in "Le arti belle", 4-5, ottobre-dicembre 1924.

A. Morassi, *Catalogo della prima esposizione d'arte antica*, Trieste, 1924.

All'Esposizione d'arte decorativa a Parigi, in "Il Piccolo della Sera", 22 dicembre 1924.

L'esposizione d'arte antica del '600 e '700 al Circolo Artistico, "Il Piccolo", 23 marzo 1925.

A. Morassi, *Gorizia nella storia dell'arte*, in *Gorizia nella storia nell'arte e nell'economia*, Gorizia, 1925, pp. 21-32.

A. Morassi, *Adolfo Levier pittore*, Trieste, 1925.

A. Morassi, *Cenni storici e artistici di Gorizia*, in "Squille isontine",10, ottobre, pp. 177-183.

A. Morassi, *Le opere recenti di Edoardo Del Neri*, in "La Panarie", IV, 19, gennaio 1927, pp. 31-36.

A. Morassi, *L'arte nel Goriziano*, in *Guida del Friuli Venezia Giulia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco*, Udine 1930, pp. 191-200.

A. Morassi, *Gorizia*, in *Guida del Friuli Venezia Giulia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco*, Udine 1930, pp. 258-270.

(S. Pocarini), *Antonio Morassi libero docente universitario*, in "L'Eco dell'Isonzo", 26 novembre 1931.

A. Morassi, *La "mia" basilica*, in "Aquileia nostra", II, luglio 1931.

A. Morassi, *Vittorio Bolaffio*, in *Catalogo della VI Esposizione d'arte del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti della Venezia Giulia*, Trieste 1932, pp. 53-59.

A. Morassi, *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, Milano 1939.

R.M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone, 1948.

B. Marin, *Gorizia la città mutilata*, Gorizia, 1956.

A. Morassi, *Gorizia nell'arte del Settecento*, in *Il Settecento goriziano,* catalogo della mostra a cura di G. Coronini Cronberg), Gorizia, 1956.

A. Morassi, *Elogio di Giuseppe Tominz*, in *Mostra di Giuseppe Tominz*, catalogo della mostra a cura di G. Coronini Cronberg), Gorizia, 1966.

C. von Czörnig, *Gorizia "la Nizza austriaca",* Gorizia, 1969.

S.Bettini, R.Pallucchini, P.Zampetti, *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971.

B. Marin, *Toni Morassi nei miei ricordi* in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, p. 420.

E. Pocar, *Ricordo dei giovani anni* in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di "Arte Veneta", Venezia 1971, p. 422-23.

A. Morassi, *Ricordo di Leopoldo Perco*, in *Leopoldo Perco pittore e restauratore 1884-1955,* Gorizia 1972.

A. Morassi, *Gorizia nella storia dell'arte*, in *Gorizia viva. I secoli e le ore della città,* a cura di Italia Nostra, Gorizia, 1973, pp. sn.

A. Morassi, *Ricordo di Vittorio Bolaffio*, in *Vittorio Bolaffio 1883-1931*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems, Trieste, Palazzo Revoltella, settembre-dicembre 1975), Trieste, 1975.

Prolusione, in *La pittura nella Mitteleuropa,* Atti del Convegno, Gorizia 27-30 settembre 1975, Incontri Culturali Mitteleuropei, Gorizia, pp. 7-10.

E. Pocar, *Mio fratello Sofronio*, Gorizia, 1976.

S. Tavano, *Antonio Morassi*, in "Studi Goriziani", 44, 1976, pp. 17-22.

D. Gioseffi, *Antonio Morassi*, in "Studi Goriziani", 45, 1977, pp. 27-38.

M. Malni Pascoletti, *Edoardo Del Neri*, in *Edoardo Del Neri 1890-1932*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems, 1977) a cura di G. Bradaschia e M.Malni Pascoletti, Gorizia 1977.

S. Tavano, *I monumenti fra Aquileia e Gorizia (1856-1918),* Udine-Gorizia 1988.

M. Masau Dan, *Spazzapan a Gorizia*, in *Spazzapan*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo-Torino), a cura di M. Calvesi, Milano1989.

M. Masau Dan, *Ambiente artistico e movimenti d'avanguardia a Gorizia dal '900 agli anni trenta, in Friul dal soreli jevat,* Congresso della Società Filogica Friulana, Gorizia, 1989.

Italico Brass, catalogo della mostra (Castello di Gorizia, 1991) a cura di M. Masau Dan, Milano 1991.

S. Tavano, *Antonio Morassi*, in *Gorizia e il mondo di ieri*, Udine, 1991, pp. 137-143.

M. Cammarata (a cura di), *Alberto Riccoboni (1894-1973). Arte, libri e restauri a Trieste dal 1920 al 1931*, Trieste 1994.

C. Macor, *Ervino Pocar*, Pordenone 1996.

A. Antonello, W. Klainscek, *Chiese gotiche in val d'Isonzo e nel Collio goriziano*, Mariano del Friuli, 1995.

D. Clini, *Antonio Morassi e Adolfo Venturi*, in "Studi Goriziani", 87-88, 1998, pp. 219-247.

D. Clini, *Sculture barocche nel Duomo di Gorizia: un articolo di Antonio Morassi del 1915* in "Memorie storiche forogiuliesi", LXXX, 2000.

M. Masau Dan, *Breve storia del futurismo goriziano*, in *Crali il volo dei Futuristi*, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan, Trieste, 2003, pp. 9-14.

A. Delneri, *Edoardo Del Neri Goritiensis*, in *Secessione ed esotismo. L'avventura artistica di Edoardo Del Neri*, catalogo della mostra a cura di A. Delneri, R. Sgubin (Gorizia, Palazzo Attems,) Gorizia, 2004.

M. Cammarata, S. Vatta, *Alberto Riccoboni. Arti e letterature nella Trieste degli anni Venti*, Trieste, 2008.

A. Delneri, *Sofronio Pocarini, poeta, scrittore, animatore culturale e le esposizioni goriziane negli anni Venti*, in *Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, l'avanguardia giuliana e i rapporti internazionali*, catalogo della mostra (Gorizia, 2009), Mariano del Friuli, 2009, pp. 323-376.

D. D'Anza, *Vittorio Bolaffio,* Trieste, 2010.

Giorgio Carmelich: oh nulla, un futurista, a cura di M. Masau Dan, Milano, 2010.

S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 2008), Udine 2012.

S. Ferrari, *Antonio Morassi pittore*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 2008) a cura di S. Ferrari, Gorizia, 2008, Udine 2012.

M. Masau Dan, *Gorizia, l'arte e Antonio Morassi: un nesso inscindibile. Da non dimenticare*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 2008) a cura di S. Ferrari, Gorizia, 2008, Udine 2012.

S. Tavano, *Antonio Morassi tra Gorizia e Aquileia*, in *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte*, atti del convegno (Gorizia, Fondazione Coronini Cronberg, 2008) a cura di S. Ferrari, Gorizia, 2008, Udine 2012.

Giorgio Carmelich: futuristicherie : viaggi d'arte tra Trieste Roma e Praga, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan, S. Gregorat, F. Moscolin (Trieste, 2009), Trieste, 2010.

M. Masau Dan, *Riflessi centro europei nell'avanguardia giuliana degli anni Venti*, in *Umanità mitteleuropea: letteratura, arti, musica, cinema,* atti del convegno internazionale *Narrare la Mitteleuropa* (Istituto per gli Incontri Mitteleuropei, Gorizia, 2009), Gorizia 2012, pp. 399-404.

G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università di Udine, 2012-2015.

B. Marangoni, *L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925). Considerazioni a partire dai materiali dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi*, in «Venezia Arti», 25, 2016, pp. 163-168.

C. Crosera, *L'attività di tutela della Soprintendenza nel primo dopoguerra. Restauri di opere d'arte in Istria e nella Venezia Giulia,* in "Zbornik za umetnostno zgodovino" ("Archives d'histoire de l'art"), Nouvelle série, LV, Ljubljana 2019.

G. Zavatta, *Il Michele Sanmicheli di Antonio Morassi. La tesi all'Università di Vienna e una monografia perduta*, Treviso 2022.

A. Antonello, W. Klainscek, *Chiese gotiche in val d'Isonzo e nel Collio goriziano*, Mariano del Friuli, 1995.

M. Agazzi, E. Lucchese (a cura di), *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia*, Treviso 2022.

M. Agazzi, *La Fototeca Archivio Morassi all'Università di Venezia*, in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia*, Treviso 2022, pp. 11-13.

E. Lucchese, *Viaggio in Istria e a Zara: le immagini del fondo Venezia Giulia nella fototeca di Antonio Morassi,* in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia*, Treviso 2022, pp. 15-24.

G. Zavatta, *Nuovi documenti per gli anni di Antonio Morassi al Reale Ufficio di Belle Arti della Venezia Giulia,* in *Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Morassi all'Università Ca' Foscari a Venezia*, Treviso 2022, pp. 25-38.

R. Cassanelli-R. Scopas Sommer, *Antonio Morassi e l'Ufficio Belle Arti e Monumenti di Trieste. Documenti per la storia della tutela nella Venezia Giulia, 1918-1924*, Istituto Regionale per la Cultura Istriano-Fiumano-Dalmata, Trieste, 2024.

Ringraziamenti

Dedico questo lavoro alla mia cara amica Laura Stanta Murgia che fin dagli anni del Ginnasio mi parlava con affetto e ammirazione dello "zio Antonio" e che ora mi ha dato un aiuto insostituibile per ricostruire la sua storia.

Ringrazio di cuore anche suo fratello Mario Stanta e tutti i proprietari delle opere di Antonio Morassi che hanno acconsentito alla riproduzione. In particolare, sono grata a Luigi Bernardis, Claudio Stacchi e Roberto Faganel. E naturalmente a Carlo Sclauzero, fotografo ma anche custode attento delle memorie cittadine.

Mi sono stati di grande aiuto anche i colleghi delle istituzioni pubbliche a cui mi sono rivolta per diverse esigenze di ricerca o di riproduzione: Luca Caburlotto (Direttore della Biblioteca Statale Isontina, Gorizia), Susanna Gregorat e Federica Moscolin (Museo Revoltella, Trieste), Cristina Bragaglia (Fondazione Coronini, Gorizia), Raffaella Sgubin (Musei provinciali, Gorizia), Claudia Crosera e Rossella Scopas (Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio del Friuli Venezia Giulia), Barbara Lunazzi (Archivio Fototeca Morassi, Università Ca' Foscari, Venezia).

Ringrazio anche Arianna Grossi, Donata Geat, Luca Geroni, Enrico Lucchese, Vanja Strukelj, Isabella Reale e Luigino Malisan.

La mia più sentita riconoscenza va anche a chi si prende cura delle chiesette del nostro territorio e accoglie con gioia i visitatori: in particolare Viljem Ninin (Plava-Prilesje), Valter Konavec (Kobarid-Svino), Dalila Raccaro (Cormons).

Crediti fotografici

Wienmuseum, Vienna, *pp. 34, 36, 37, 40.*

Narodna Galerija, Lubiana, *p. 39.*

Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia, *p. 4.*

Musei provinciali, Gorizia, *pp. 21, 41.*

Museo Revoltella, Trieste, *pp. 89, 101, 102.*

Civico Museo Teatrale "Schmidl", Trieste, *pp. 74, 75, 77.*

Comune di Grado, Fondo Biagio Marin, *p. 25.*

Catalogo generale dei Beni Culturali (www.catalogobeniculturali.it),
pp. 43, 44, 46, 49, 50, 61 (in basso a sinistra), 71, 74, 75.

Carlo Sclauzero, *pp. 8, 16, 23; riproduzioni pp. 15, 17, 18, 19, 29, 80-84, 88, 109, 113.*

Archivio fotografico storico della Soprintendenza per i beni culturali
della Provincia autonoma di Trento, foto Sergio Perdomi, *p. 12.*

Famiglia Morassi Stanta, *pp. 15, 17, 18, 19 (in alto), 32, 35, 82, 83 (in basso), 84, 85.*

Luigi Bernardis, *pp. 19, 81.*

Floris D'Udine, *pp. 29, 80.*

Claudio Stacchi, *p. 29 (in basso).*

Roberto Faganel, *p. 83 (in alto).*

Gianluigi Chiozza, *p. 68.*

Le seguenti immagini sono state riprodotte da pubblicazioni:
da Macor, 1996, *p. 27*;
da Ferrari, 2012, *p. 35*;
da Delneri, 2004, *p. 41*;
da "Bollettino d'arte", VIII, febbraio 1923, *p. 48*;
da "Iniziativa Isontina", 52, 1971, *p. 110*;
da "Iniziativa Isontina", 65, 1975, *p. 111*;
Mugittu, 2000, *p. 87*;
da Pocar, 1976, *p. 95*;
da Italico Brass, 1991, *p. 100.*

Ove non specificato le immagini provengono dall'archivio dell'autrice.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2026
presso le Poligrafiche San Marco di Cormons (GO)

MARIA MASAU DAN



Maria Masau Dan, storica dell'arte, nata a Gorizia nel 1951, vive a Gradisca d'Isonzo. Laureata e specializzata in Storia dell'arte all'Università di Padova, dopo alcuni anni di insegnamento della storia dell'arte negli istituti superiori, è entrata nel campo dei musei dove ha svolto attività per oltre trent'anni iniziando alla fine degli anni Settanta alla Galleria regionale d'arte contemporanea "Luigi Spazzapan" di Gradisca d'Isonzo. Dal 1984 al 1992 è stata direttrice dei Musei provinciali di Gorizia, che ha lasciato nel 1992 per assumere la direzione del Museo Revoltella, Galleria d'arte moderna di Trieste, dove ha operato fino a 2015. Nell'ambito dei diversi ruoli ricoperti ha curato alcuni importanti progetti di trasformazione e riallestimento di musei (nuovo Museo della Grande Guerra di Gorizia, 1991; riapertura del Museo Revoltella, 1992; apertura del Museo della Guerra per la pace "Diego de Henriquez" di Trieste, 2014; apertura del Museo della civiltà istriana e dalmata di Trieste, 2015) e oltre un centinaio di mostre, cataloghi e monografie. Dal punto di vista scientifico si è occupata soprattutto dell'arte dell'Ottocento e del Novecento tra Gorizia e Trieste. Ha curato i cataloghi di alcuni artisti molto rappresentativi del territorio giuliano, tra cui Umberto Veruda, Italico Brass, Luigi Spazzapan, Raoul Cenisi, Giorgio Carmelich, Tullio Crali, Carlo Sbisà, Ugo Carà, Leonor Fini. Conclusa la sua carriera nella pubblica amministrazione nel 2016, svolge diverse attività di ricerca, didattica e promozione culturale.
Dal 2016 è docente di Storia dell'arte dell'Unitre di Cormons.

Antonio Morassi, uno dei più illustri storici dell'arte italiani del XX secolo, e uno dei massimi esperti mondiali del Settecento veneto, era nato a Gorizia nel 1893 ed è morto a Milano nel 1976. La sua vita si è svolta in gran parte lontano dalla sua città ma i legami affettivi e culturali con il territorio isontino, a cui ha dedicato tanti studi, non si sono mai interrotti. Tra gli anni '30 e gli anni '50 fu Soprintendente della Lombardia, Direttore della Pinacoteca di Brera e infine Soprintendente a Genova, ma la sua carriera era iniziata nel 1920 come ispettore storico dell'arte all'Ufficio Belle Arti di Trieste. Qui operò fino al 1925 occupandosi soprattutto del patrimonio danneggiato dalla guerra ma anche di arte contemporanea, come critico e come pittore. Maria Masau Dan ha ripercorso questo quinquennio ricostruendo le tappe principali della sua attività e i suoi rapporti con gli ambienti artistici di Trieste e Gorizia nel clima del dopoguerra.

